

# LO QUE SOMOS

Sinergias entre tejido-materia y objeto.

# WHAT WE ARE

Synergies between tissue-matter-object

Marina Lanza Prat

Máster en Producción Artística Interdisciplinar.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Tutora: Carmen Osuna Luque

A mis abuelas, por enseñarme a amar el textil. A mi familia, por apoyarme y ayudarme siempre a cumplir mis sueños, por aguantar tanto tiempo sin verme y por buscar siempre mi felicidad. Gracias a mi tutora Carmen Osuna, por estar siempre ahí a pesar de las dificultades dadas en esta última etapa y ponérmelo tan fácil.

A mi segunda familia del máster, por ser y estar, por la creación, las ganas de aprender, de experimentar y, sobre todo, por las ganas de vivir. Por los momentos vividos entre esas paredes y fuera de ellas.

Os quiero

Marina.

# INDICE

<b>1. ABSTRACT</b>	<b>6</b>
<b>2. DESARROLLO CONCEPTUAL</b>	<b>7</b>
<b>2.1. EL TEJIDO Y SUS ANALOGÍAS</b>	<b>7</b>
<b>2.1.1. TEJIDO Y LENGUAJE</b>	<b>7</b>
<b>2.1.2. TEJIDO Y CUERPO</b>	<b>7</b>
<b>2.1.3. TEJIDO Y MATERIA</b>	<b>8</b>
<b>2.2. TEJIDO-MATERIA-OBJETO, Parámetros que definen la realidad</b>	<b>8</b>
<b>2.3. LA REALIDAD CUESTIONADA</b>	<b>9</b>
<b>2.4. EL OBJETO CUESTIONADO-REALIDAD ESTÉTICA CONFIGURADA</b>	<b>12</b>
<b>2.5. CONSECUENCIAS</b>	<b>13</b>
<b>3. PROCESO. BOCETOS, EXPERIMENTACIONES Y REFERENTES PLÁSTICOS</b>	<b>20</b>
<b>4. OBRA, PRESENTACIÓN DE PIEZAS</b>	<b>40</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA Y CATÁLOGOS</b>	<b>49</b>
<b>5.1. WEBGRAFIA Y VIDEOGRAFIA</b>	<b>52</b>

# 1.ABSTRACT

“Lo que somos” es un proyecto que parte de la voluntad de trabajar con el textil y dar un significado a toda su práctica. A través de los conceptos tejido-materia-objeto, se pretende elaborar un imaginario acerca de cómo observar la realidad que nos rodea invitándonos a cuestionar la apariencia de las cosas. Las piezas presentadas son una serie de dosis de realidades concretas, alusiones a la sustancia más reducida de lo que somos: el tejido matérico.

**Palabras clave:** Tejido, materia, objeto, realidad, construcción

“What we are” is a project that starts from the wish to work with textiles and gives meaning to all its practice. Through the concepts of tissue-matter-object, it is intended to elaborate an imaginary about how we observe the reality that surrounds us and invites us to question the true appearance of things. These pieces are a serie of doses of concrete realities, allusions to the most reduced substance of what we are: the material tissue.

**Keywords:** tissue, matter, object, reality, construction.

## 2. DESARROLLO CONCEPTUAL

Lo que somos comienza con el estudio conceptual del textil y se desarrolla a partir de la búsqueda de sus **analogías principales**. La línea de investigación toma forma gracias a una de ellas: **la materia**, que se vincula de manera intrínseca con la **"realidad"** que nos rodea y nos invita a cuestionarla.

En este trabajo, el **tejido** se convierte en una analogía de toda la **materia** existente y por lo tanto de todas las **realidades** que conocemos, los **objetos**.

### 2.1 . EL TEJIDO Y SUS ANALOGÍAS:

#### 2.1.1. TEJIDO Y LENGUAJE

La primera relación se establece con el lenguaje: la palabra "texto", del latín "textus", significa tejido. Por ejemplo, el textil es una trama de hilos y el texto no deja de ser una trama de palabras: el hilo y la hebra son claves para entender la trayectoria de un discurso e incluso la palabra "hilvanar" se puede extrapolar al enlace entre diferentes conceptos, frases o palabras.

Así mismo, el "enredo" se entendería como el núcleo de un conflicto que conlleva a desenredar toda esa urdimbre o construcción de un argumento. Entonces, podemos afirmar que, en este trabajo, las **ideas son tejidos trascendentales**.

#### 2.1.2. TEJIDO Y CUERPO

Por otro lado, la piel, los músculos y órganos también son fibra. El cuerpo humano es una masa de átomos, células y organismos diversos que se encuentran tejidos y conectados entre sí.

Pensadores, científicos y artistas se han ocupado de la cuestión corporal de manera profunda y, en muchas ocasiones, filosófica. Por ejemplo, para Antonin Artaud, (1896-1948), hemos de pensar el cuerpo en términos de organismo, es decir, por partes o conjuntos de órganos que guardan entre sí un orden específico y que mediante tejidos y conexiones forman una estructura y hacen ser a la unidad una realidad.

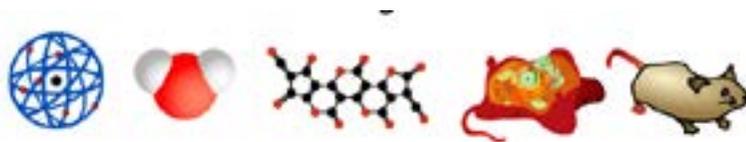
Este pensador influyó en post-estructuralistas como Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), así como en otros críticos y pensadores como Michel Foucault, quien también forma parte del marco teórico de esta investigación.

Lo que tienen en común es que utilizan el lenguaje, no sólo para reestablecer el simbolismo dado en la "realidad" en la que estamos inmersos, sino que también sus visiones son imprescindibles para cuestionar nuestra propia existencia.

"¿Se puede pensar en los organismos múltiples y a su vez microscópicos que carecen de un cuerpo? Un cuerpo y un organismo son lo mismo? O, por el contrario, ¿es un cuerpo organizado? ¿Si está vivo es un organismo y si está muerto es sólo cuerpo?." <sup>1</sup>

### 2.1.3. TEJIDO Y MATERIA

Para entender la visión de A.Artaud debemos comprender con anterioridad la razón organizativa de la propia materia (**F.1**) que es la siguiente analogía y la que consolida este proyecto.



F.1. De izquierda a derecha: átomo, molécula, macro-molécula, célula y organismo. Google fotos.

<sup>1</sup> Artaud, Antonin, "La historia de un cuerpo sin órganos" poema radiofónico escrito en 1947 a petición de Fernand Pouey, director de las emisoras francesas de la época y que fue censurado por su crudeza. Guión para el programa radiofónico: "Para acabar de una vez con el juicio de Dios". (p. 227).

"¿Qué es la materia si no un tejido de átomos? <sup>2</sup> Si la realidad se constituye de la relación **materia**-espacio y la materia es un tejido de átomos... ¿No son los **objetos**, por lo tanto, también un **tejido**?"

En todas estas relaciones siempre se encuentran presentes las analogías conectoras. Toda la realidad es tejido y **todo tejido implica conexión**, esto es lo que determina formalmente la práctica de este proyecto.

### 2.2. TEJIDO-MATERIA-OBJETO, Parámetros que definen la realidad

"**Tejido-materia-objeto**" son tres conceptos que sirven para dar sentido a todo este trabajo matérico-textil y conceptual que presento a continuación. En nuestro caso, el textil se convierte en la esencia de las cosas: **si hablamos de textil hablamos de construcción matérica, conexión, composición y compenetración. Si hablamos de "realidades" textiles, afirmamos que los objetos también son tejido.**

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles. Guatari, Félix. "Capitalismo y esquizofrenia" (Dos volúmenes: "El Antiedipo" (1972) y "Mil mesetas" (1980). Publicado por primera vez en 1985. Ed. Paidós. Barcelona. (p 140).

Las piezas que presento en este trabajo son una serie de objetos individuales que forman parte de un todo. Siguen unos principios y unas características similares pero su forma está en constante variación, como la materia.

El textil me hace pensar en términos matéricos y por lo tanto me invita a cuestionar la **realidad** y los objetos que me rodean. Dicha realidad es observada como un todo que parte de lo mismo y es lo mismo. Ahondo en sus construcciones y planteo dosis de realidades ampliadas de manera más concreta.

El planteamiento es sencillo, lo que estamos observando son, esencialmente, **realidades concretas (objetos)** que se nos presentan en un momento dado y que representan la sustancia más reducida de lo que somos: **el tejido matérico**.

*“En los años sesenta los post minimalistas y artistas poveras llevan al límite el carácter estético del material, constituyendo éste el núcleo y desarrollo de la obra, no sólo como material en si mismo sino a través de sus transformaciones físicas y químicas. Los objetos no son productos sino hechos, constituyen actos en sí*

*misimos. La obra no queda acabada sino que continúa viviendo y el mismo artista se convierte en espectador del devenir de su propia obra (...) En definitiva, el material es el soporte de la materia sensible, su transformación es la transformación del espíritu de la conducta del artista; es ese algo indeterminado puesto ante nosotros para recibir una plasmación, para transformarse y transformarnos gracias a un código y a una técnica. Puede decirse que es el primer elemento, el elemento base del resto de los elementos constitutivos de la escultura pero que sólo encuentra su sentido en estrecha simbiosis con el resto”<sup>3</sup>*

### 2.3. LA REALIDAD CUESTIONADA

Para llegar a comprender “la realidad” matérica es esencial analizar el conocimiento, que se rige por los principios de la razón. “Con Descartes quedaron establecidas las fronteras entre el yo y la razón. Se estableció el paradigma de la conciencia. Con Kant, los límites del conocimiento del propio sujeto. No conocemos la cosa en sí, sino lo que es “para nosotros. (...)”

---

3. Osuna, Carmen. Tutora de este trabajo y quien me ha proporcionado muchos de sus escritos, como por ejemplo: “De las guitarras de Picasso y sus resonancias históricas”. “Introducción al análisis de la escultura”. Ed Padilla. Sevilla 1995, (p.22).

(...) Será en ese momento cuando aparezca por primera vez la Estética como disciplina filosófica autónoma y será con Kant, el filósofo que mejor ha transmitido la ideología en cuestión. En sus escritos se encuentra el fundamento de todo el formalismo artístico y la clave de la distinción de los discursos, expresados en sus tres críticas. De "la crítica del juicio" se desprende tanto la noción de "genio" como la de "sublime". Por un lado, el "genio" es algo innato del espíritu y mediante el cual la Naturaleza establece sus reglas, reglas que el sujeto aprende por subjetivismo, es naturaleza creadora. De esta definición se derivan todas las corrientes estéticas idealistas, por ejemplo la de Croce. La noción de "sublime" es la idea de infinito, de libertad que percibimos en nosotros y que supera la limitación de nuestra experiencia. Es la de lo absoluto que no podemos expresar, sólo pensar. Ese pensamiento provocará a su vez la categoría del silencio expresada desde finales de XIX hasta ahora por artistas como Mallarmé, Duchamp, Wittgenstein, Cage y un largo etcétera. Al mismo tiempo los discursos están recorridos por lo trascendental y lo empírico, diferenciando así los discursos puros y los empíricos relacionados con la vida cotidiana. Con Kant la facultad subjetiva de juzgar alcanza la universalidad a través del juicio del gusto"<sup>4</sup>

---

4. Osuna, Carmen. "Introducción al análisis de la escultura, desde su práctica concreta y la historia real". Ed Padilla. Sevilla 1995. (p.26)

"Por lo tanto no es el placer sino la universal validez de ese placer lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio de un objeto y lo que es representación de un juicio de gusto, a priori, como regla universal para el juicio, valedera para cada cual."<sup>5</sup>

---

5 "Kant, Immanuel. Crítica del juicio", Espasa Calpe (50 edición) Madrid, 1991. (p. 240)

“Era lógico que la escultura, contaminada por lo cotidiano, por el trabajo físico, no fuera el medio idóneo para alcanzar esa pureza. En cambio la pintura por sus cualidades ilusorias sería más idónea, pero los verdaderos protagonistas eran la música y la poesía. la primera basada en la matemática y la segunda que busca acercarse a esa inmaterialidad musical.

El siguiente paso se dará a finales del XIX principios del XX y debido a la ideología positivista y tecnicista que se impone. Si de la forma pura no se puede hablar, sólo es posible expresar lo empírico. Se identifica la forma con los elementos técnicos cuyo máximo representante será la torre Eiffel, así como muchas de las esculturas constructivistas que están relacionadas con el lenguaje de la ingeniería y por supuesto influenciadas a su vez por la revolución de Octubre, como por ejemplo KPS 13 de Georgii Augustovich Stenberg (F.2) o Construcción N1 557 de K. Medumiezky”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Osuna, Carmen. “Introducción al análisis de la escultura, desde su práctica concreta y la historia real”. Ed Padilla. Sevilla 1995. (p.26)



**F.2.** KPS 13 - Construcción de un aparato especial n.13. 1974

1/4

acero, pintura, vidrio y yeso sobre madera

241,2 x 155,5 x 72,8 cm

**F.3.** Maqueta del monumento a la tercera Internacional, 1919.

acero, pintura, vidrio y yeso sobre madera

5 metros de alto



de los primeros artistas en contribuir a la desmaterialización del objeto artístico.

En nuestro caso construcción y conexión son lo mismo, el textil y sus analogías connectoras juegan un papel fundamental. Si mantenemos la visión estructuralista de Deleuze y Guatari, podemos interpretar que todo lo que nos rodea es una construcción de tejido. De esa afirmación nace este trabajo: lo que se presenta, son dosis de realidad matérica textil que han sido construídas en función de unas decisiones externas e internas.

Este proyecto también plantea un punto irónico. A pesar de que se habla de materia de manera repetitiva, todas estas piezas matéricas son capaces de "ser" gracias a los cambios y procesos de desmaterialización a los que se ha sometido el objeto artístico, el pensamiento y el lenguaje del sujeto desde la segunda década del siglo XX (años 60). **La materia desmaterializada.**

Para entender a qué nos referimos cuando hablamos de **desmaterialización de la materia** es importante conocer algunos antecedentes: Joseph Kosuth (EE.UU, 1945) (**Fig 4**), fue uno

Kosuth escribe: *"Todo lo que yo hago son modelos. Las verdaderas obras de arte son las ideas. Más que "ideales", los modelos son aproximaciones visuales de un objeto de arte particular que tengo en mente"*.<sup>7</sup>



**Fig.4.** Joseph Kosuth. Una y tres sillas. 1965 , silla de madera plegable. 82 x 38 x 53 cm, fotografía de una silla de 91,5 x 65 cm, fotografía de un texto ampliado de definición de silla.

7. Kosuth, Joseph. En "6 AÑOS, la desmaterialización del objeto artístico" de Lucy Lippard. Escrito en 1966 y 1971 y publicado por primera vez en castellano por la Editorial AKAL en 2004. (p.109-111)



**Fig.5.** Duchamp, Marcel. "Boîte en valise". (1935 y 1941), contiene 68 reproducciones en miniatura de su obra pictórica y escultórica.

Para que esto sucediera fueron imprescindibles las acciones de múltiples artistas, como por ejemplo Marcel Duchamp **(F.5)**, que fue sólo el principio de un gran elenco de figuras que transformaron la idea del "arte" a lo largo de la primera mitad del siglo XX: desde Vasily Kandinsky a Brancusi y de Mondrian a Tatlin, por mencionar sólo algunos, y a los que se sumaron movimientos como el pop, el minimalismo, o el arte povera y que cerraron las bases para la instauración del arte conceptual inspirado en los filósofos del lenguaje: Wittgenstein, Frege, o Russell.

Al final, la filosofía del lenguaje es la que hace posible el cuestionamiento de la ideología dominante y el estudio de los fenómenos involucrados en la verdad: significado, conexión, construcción, y aprendizaje. Para filósofos como Wittgenstein, padre de la filosofía analítica, el lenguaje, más que una herramienta, es el método para llegar a conocer toda la verdad y el pensamiento es la representación directa de esas realidades o "verdades aparentes".

Ludwig Wittgenstein, en su "Tractatus lógico-Philosophicus", un escrito breve pero muy complejo en el que también aparecen pensamientos de Russell, identifica la relación entre lenguaje y realidad cuestionando así los límites de la ciencia. "El hecho atómico es una combinación de objetos (entidades, cosas)".<sup>8</sup>

Wittgenstein pensaba que de lo que no se puede hablar es mejor callar, lo que terminaba de establecer las bases del constructivismo y el minimalismo: si no podemos hablar de las ideas trascendentales (noúmenos en la filosofía Kantiana que se encuentran calladas en la razón del sujeto), lo único de lo que podemos hablar es de lo físico, del proceso, de la manipulación y ejecución técnica sobre la propia materia.

El lenguaje, a parte de ser una analogía del tejido matérico, es lo que nos permite "determinar" la realidad y a su vez cuestionarla, por lo tanto, siempre nos mantenemos en parámetros

8. Wittgenstein, Ludwig. Introducción de Bertrand Russell. "Tractatus lógico-Philosophicus, Investigaciones filosóficas sobre la certeza.". Primera Edición: Harcourt, Brace & Company, INC. Alemania, 1922. (p.13).

contradictorios. Por eso, en este trabajo hablamos de **tejido matérico que constituye una "determinada" realidad estética.**

## 2.4. EL OBJETO CUESTIONADO-REALIDAD ESTÉTICA CONFIGURADA.

Como conclusión a todas las anteriores interpretaciones de la "realidad" lo único que quizás puede afirmarse con certeza es que, definitivamente, nunca existe sólo una. Ésta, lejos de representar "lo real" o "la verdad de las cosas", se construye de **interpretaciones subjetivas**, así como las piezas presentadas, que están sujetas a cambios y decisiones que hacen derivar su transcurso. Eso las hace ser **ambiguas** a la vez que **versátiles**, como nuestra mirada, que nunca es la misma.

La estética es, sin duda, inseparable de las realidades (**objetos artísticos**), es lo que ayuda a que éstas tomen forma y se desarrollen de determinada manera. Es la relación entre el sujeto y el objeto artístico. Immanuel Kant inauguró la estética: en una de sus obras más importantes: *Crítica sobre el juicio* (1790) este pensador distingue dos conceptos: en primer lugar, el "**fenómeno**", que se encuentra directamente relacionado con cuestiones de sensibilidad y percepción, y por otro lado

distingue el “**noúmeno**”, que sería la cosa en sí, libre de cualquier experiencia.

Nuestras realidades se configuran a partir de los “fenómenos”, no de los “noúmenos”. Los fenómenos son cambiantes, a veces nos sorprenden, escapan a nuestras capacidades físicas y cognitivas, por eso son inclasificables. Hay millones de tipos de realidades y nosotros no podemos configurarlas al cien por cien.

Carmen Osuna, en el ensayo “De las Guitarras de Picasso y sus resonancias históricas” escribe: “*Hablar de escultura hoy -cuando hace tiempo que abandonó el pedestal y la idea monolítica de permanencia (...)es hablar, por supuesto, de ese extraordinario invento burgués que es la razón y su universo, la sensibilidad, lo cual generará dos tendencias paralelas. Una del lado de lo racional, lo constructivo, la universal geometría; y otra, del lado de la subjetividad, la intuición, los instintos, el inconsciente. (...) En definitiva, es hablar de una serie de aparentes verdades que no hacen más que encubrir la realidad contradictoria a la que ha de enfrentarse el “sujeto” aún en la actualidad”<sup>9</sup>.*

---

9. Osuna, Carmen. En el ensayo titulado “De las guitarras de Picasso y sus resonancias históricas”. “Introducción al análisis de la escultura”. Ed Padilla. Sevilla 1995, (p.2).

Las realidades matéricas (objetos) son tan cambiantes como las ideas o conceptos que las puedan llegar a definir. El hecho de que estén en constante cambio y movimiento implica unión/relación constante entre ellas, ya que son verdades aparentes

configuradas, siempre, en función de la percepción ideológica de cada persona.

La ideología dominante plantea que mi realidad se condiciona por mi personalidad, mi manera de ser, que se encuentra en constante cambio, así como mi entorno, en el que se encuentran millones de realidades más, que a su vez se condicionan por otras muchísimas realidades, que, inevitablemente, pueden influir en la mía, aunque se encuentren aparentemente lejos.

## 2.5. CONSECUENCIAS.

Si la primera mitad del siglo XX se caracterizó por el cambio de registro en el arte, la segunda mitad del siglo XX fue la completa liberación del objeto artístico, Gracias al lenguaje se pudo cuestionar la realidad y hacer distinción entre el arte como idea y el arte como acción. Lucy Lippard y John Chandler, , en un artículo llamado "La desmaterialización del arte" (1967-68) que Lippard posteriormente incluye en su libro "6 años, la desmaterialización del objeto artístico" se refieren a los objetos como "materia que ha sido transformada en energía y tiempo en movimiento".<sup>10</sup>

Sol Lewitt (1928, EE.UU), quien también contribuyó con ensayos en el libro de Lippard, habla de las ideas como "máquinas generadoras de arte".<sup>11</sup> (F.6)



**Fig.6.** Lewitt, Sol

"Standing Open Structure, Black"

1964

Madera

243.8 x 65.1 x 65.1 cm

10. Lippard, Lucy, John, Chandler. Ensayo titulado "la desmaterialización del arte" que Lippard posteriormente incluye en su libro "6 años, la desmaterialización del objeto artístico." Escrito en 1966 y 1971 y Publicado en castellano por la Editorial AKAL en 2004. (p.104).

11. LeWitt. Sol "Párrafos sobre arte conceptual" (1967). EE.UU.

En el ámbito de la creación en general, enfrentarse a la materia es un reto. La materia juega un papel fundamental a la hora de realizar cualquier tipo de proyecto: no sólo se relaciona con la manera de manipular el mismo, si no que es lo que principalmente otorga personalidad a la obra. Es necesario comprender que es el concepto lo que nos hace "repensar" la materialidad del objeto. Este Artista realizó múltiples piezas relacionadas con la dimensión y la relación objeto-espacio-percepción. En este proyecto, el uso y combinación de materiales representa la propia realidad, que se constituye gracias a multitud de sustancias, unas se presentan explícitamente y otras se encuentran más escondidas o, quizás, ocultas en "otro plano".

Uno de los mayores artistas amantes de la materia que me interesan es Antoni Tàpies (F. 7), *"El arte de Antoni Tàpies hace evidente el empuje que en cualquier momento de la historia pone en marcha el arte: el amor por la materia que, respetándola y queriéndola en lo que es, la lleva a encontrar su mejor esplendor formal posible, hasta hacerla mensaje y palabra total"*.<sup>12</sup>



**Fig. 7.** Antoni Tàpies, "Assemblage i graffiti"

1972

Ensamblaje y pintura sobre lienzo.

208 × 190 × 35 cm

<sup>12.</sup> Valverde, José M<sup>o</sup>. Consultado en <https://subastareal.es/blog/antoni-tapiés-materia> el 24 de Julio de 2020 a las 14:08.

A raíz de este estudio entre los conceptos de **tejido-materia-objeto**, pueden surgir sinergias o paralelismos que podrían invitarnos a reflexionar sobre otras cuestiones como son el tiempo y el espacio, así como las decisiones o condiciones que los alteran. Esto podría ser la siguiente rama investigativa de este trabajo.

El arte ha servido para reflejar "**realidades**" determinadas de la historia pero realmente son muy ambiguas. El **relato histórico** ha sido **construido** a partir de interpretaciones e ideologías dominantes, es un relato subjetivo. A partir del siglo XX la visión del hombre moderno hace cada vez más posible la autonomía del arte, y comienza a cuestionarse la razón propiamente burguesa de la que se habló hasta entonces.

Por eso lo que presento en este proyecto es, esencialmente, **muestras de realidad subjetiva-construida**. En este trabajo, la palabra **construcción** está conectada intrínsecamente con las decisiones internas que participan en la **creación**.

Esto es a lo que se refiere Michel Foucault (1926-1984) cuando cuestiona la realidad histórica y afirma que la solución es literalmente "escarbar en el pasado", sólo así podremos cuestionar

la realidad establecida y, en el que se basa nuestra propia experiencia. Sólo cuestionando la realidad podemos llegar a cambiar nuestra percepción.

Como nos enseña Foucault, nuestra intervención arqueológica es clave para intentar comprender nuestra existencia: "*La arqueología no trata de volver a encontrar la transición continua e insensible que une, en suave declive, los discursos con aquello que los precede, los rodea o los sigue. (...) Su problema es, por el contrario, definir los discursos en su especificidad; mostrar en que! el juego de las reglas que ponen en obra es irreductible a cualquier otro; seguirlos a lo largo de sus aristas exteriores y para subrayarlos mejor.*"<sup>13</sup>

En resumen, el recorrido conceptual de este trabajo parte de las analogías del **tejido con la materia**, siendo ésta la esencia de la **realidad**, que a su vez se encuentra condicionada por el **lenguaje** y la **percepción humana**: si ésta última es ambigua, la verdad que conocemos es una verdad construida y **cuestionable**.

---

13. "Foucault, Michel. En su libro "Arqueología del saber" "Descripción arqueológica" p. 234. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo veintiuno Editores. Primera edición 1970. Colombia.

Tenemos que reflexionar acerca de lo que nos rodea de la misma manera que Tàpies, uno de los mayores artistas matéricos observava una silla: Tàpies escribe: “Eche un vistazo a los objetos más simples. Tomemos, por ejemplo, una silla vieja. Parece nada. Pero pensemos en el universo comprendido en él: las manos sudorosas cortando la madera que solía ser un árbol robusto, lleno de energía, en medio de un frondoso bosque junto a unas altas montañas. El trabajo cariñoso que lo construyó, la alegre anticipación de quien lo compró, los cuerpos cansados a los que ha ayudado, los dolores y las alegrías que debe haber soportado, ya sea en elegantes salones o en un humilde comedor de tu barrio. ¡Todo, todo comparte vida y tiene su importancia! Incluso la silla más gastada lleva dentro la fuerza inicial de la savia que sale de la tierra, allá en el bosque, y seguirá siendo útil el día en que, rota en leña, arda en alguna chimenea “. <sup>14</sup>

---

14. Al describir un juego infantil en su ensayo, Tàpies sugiere mirar una silla 1945 - 1970 (*‘El juego de saber mirar’*), Antoni Tàpies, Ed. Cavall Fort, núm 82, Barcelona. (1967) Consultado en: <https://citas.in/autores/antoni-tapies/> en Julio de 2020.

Si afirmamos que la realidad es moldeada por nuestras percepciones y decisiones, hablamos de la realidad realizada, **la realidad construída**, que es, en definitiva, la base de este proyecto. **“Lo que somos” podría también ser, sin lugar a dudas, “lo que creemos”, “lo que parece”, “lo que pensamos” que somos.**

### 3. PROCESO, BOCETOS Y EXPERIMENTACIONES:

Este proyecto comienza principalmente de manera plástica. Es desde donde verdaderamente parte la teoría. Desde el principio, las piezas presentadas nacen de lo experimental para tomar un camino más concreto no sólo a nivel conceptual sino también material.

En el marco teórico, se hablaba de las connotaciones conectoras del textil, de cómo el tejido también se encontraba presente en el cuerpo y la materia configurando así la realidad de las cosas. Por lo tanto, es precisamente el concepto de unión y conexión lo que se encuentra presente en todas las piezas de este proyecto.

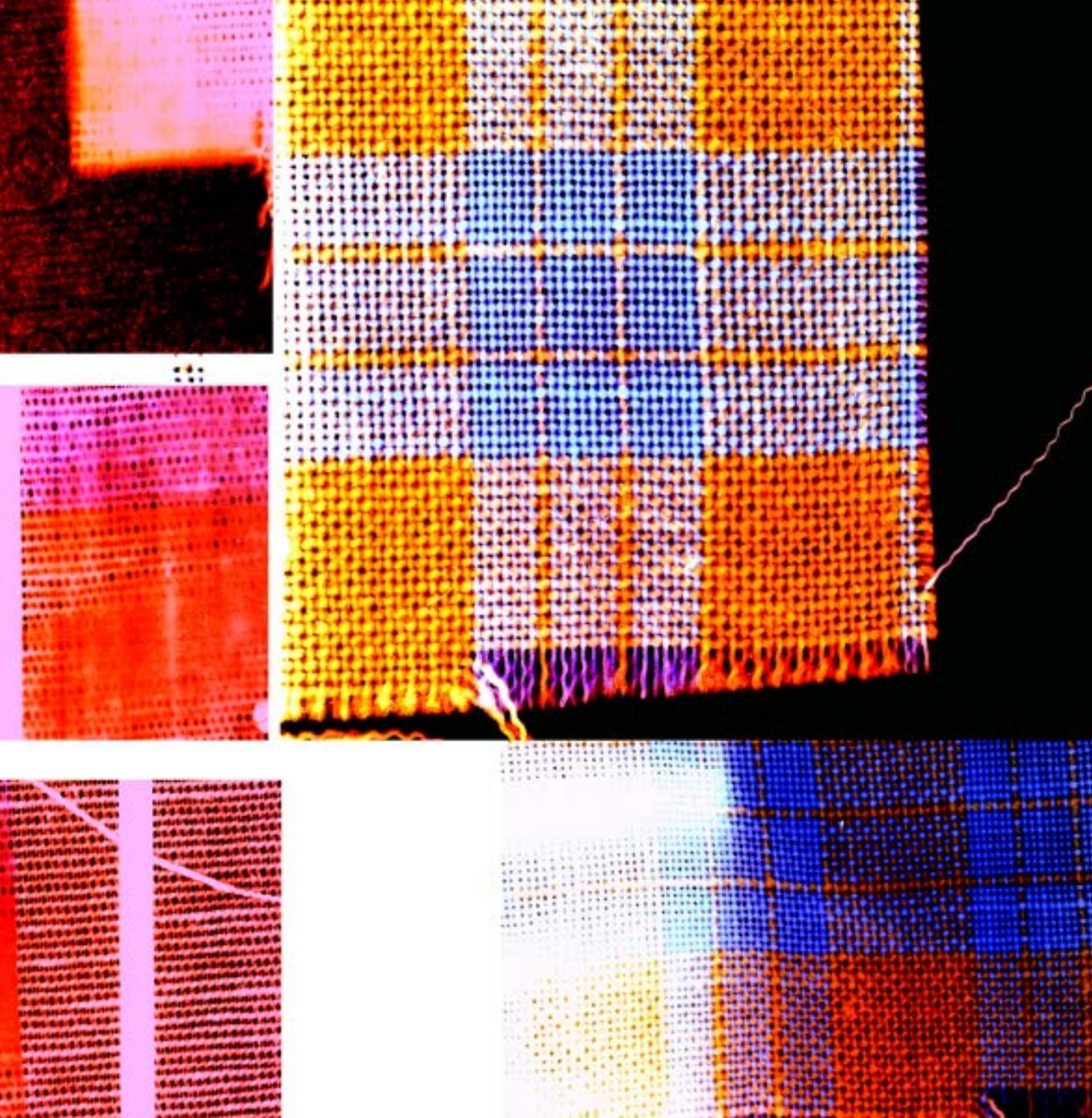
La experimentación con el material ha sido totalmente procesual. En primer lugar, estuve muy interesada en la creación de formas a través del telar, que se observaba como un lugar de encuentro en el que unos hilos se conectaban con otros dependiendo de su disposición, tamaño o color. **(F.8)**



**Fig. 8.** "Telar", primeras experimentaciones.

*Lana y clavos en una pared.*

20X60 cm.



Después de esas construcciones "site specific" comencé a escanear telas. (F.9). Para ello utilicé un escáner de negativos en el que se hacían aún mas evidentes la connotaciones conectoras del textil: eran **radiografías**.

Fue entonces cuando extrapolé la idea de tejido al **cuerpo humano** y comencé a desarrollar bocetos en torno al **quiste**, observándolo como un nudo dentro del tejido humano. (F.10)

A la vez, el cuerpo era visto como un constante creador de espacio dentro de su propio espacio.

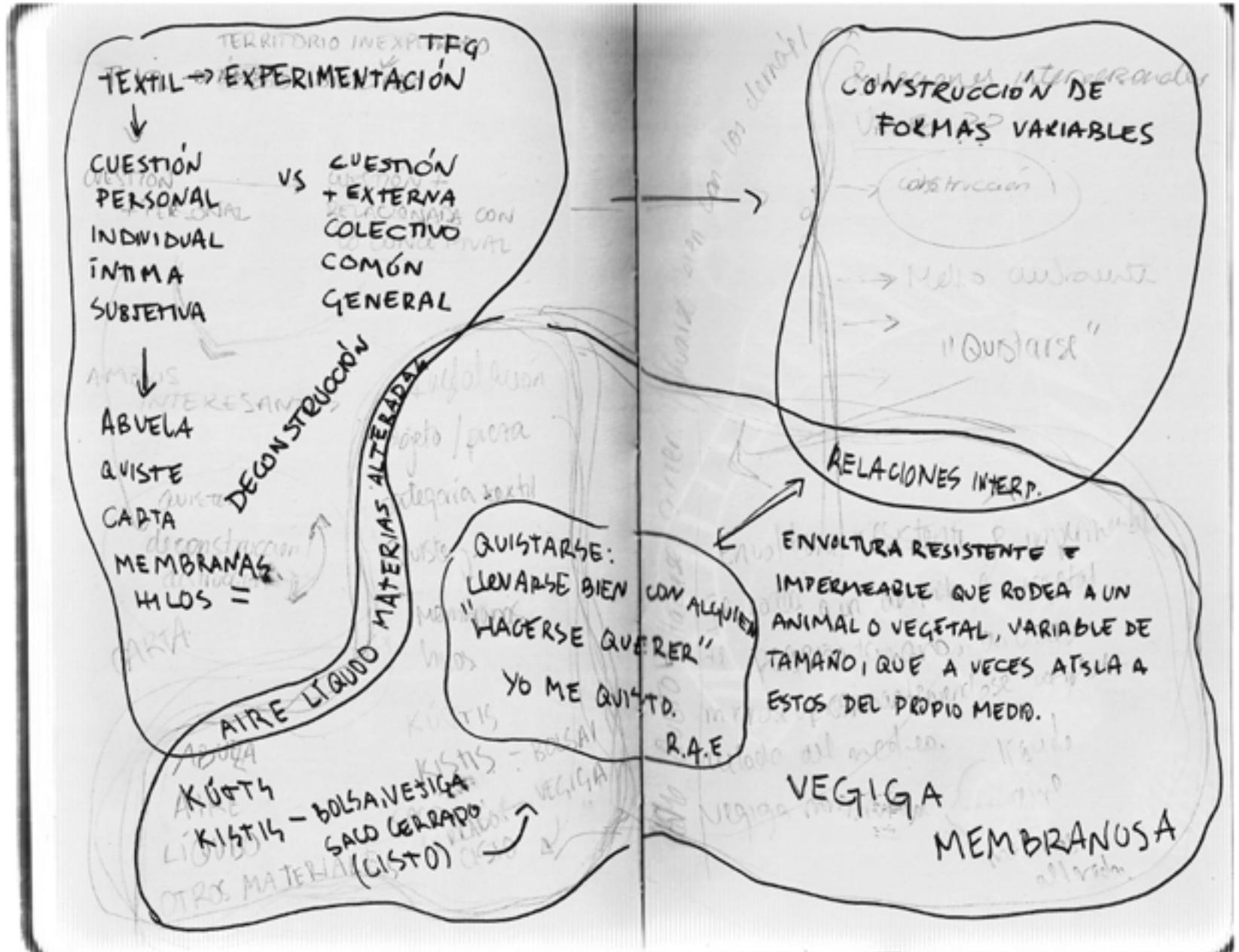
**Fig. 9.** "CONEXIONES"

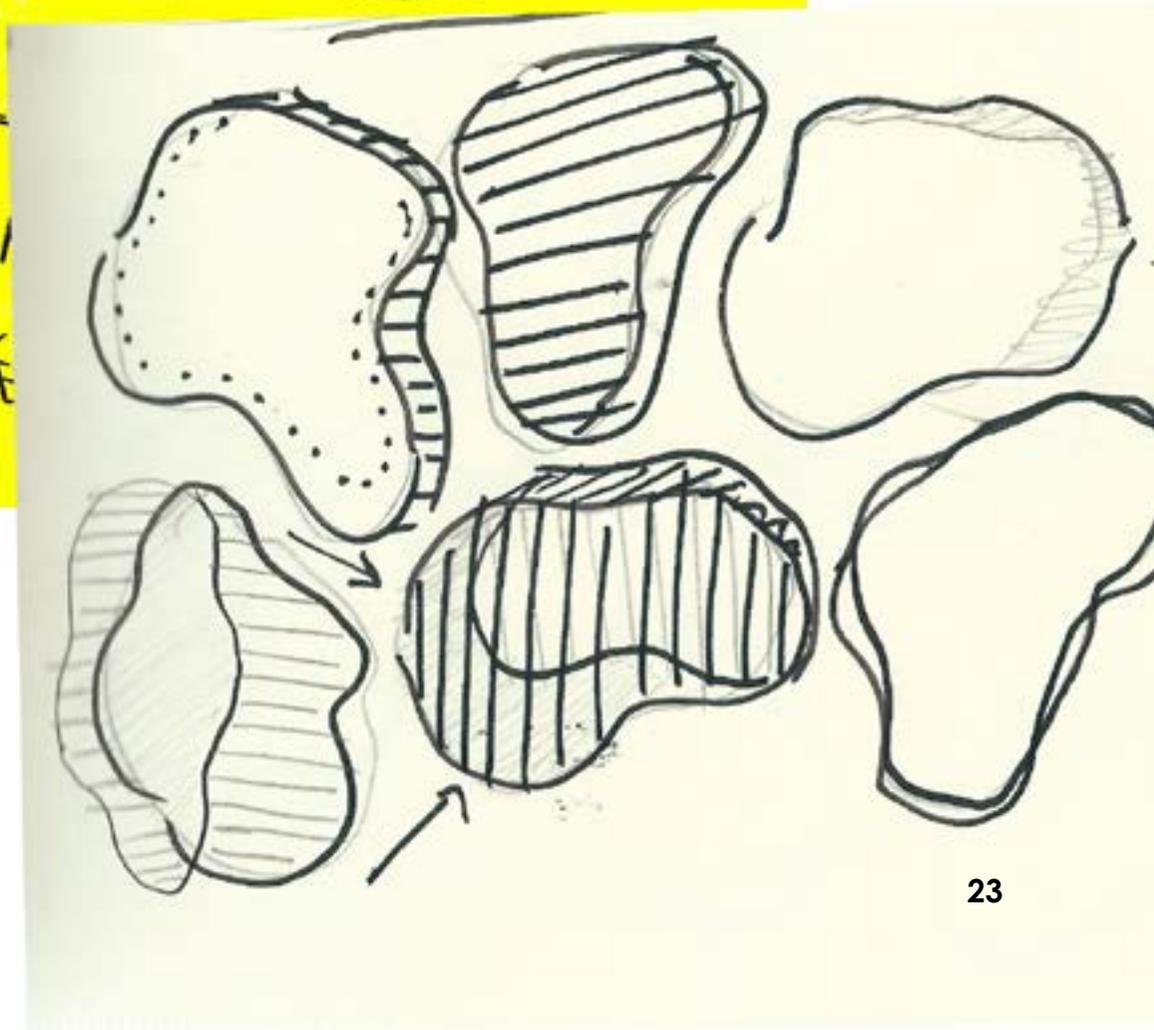
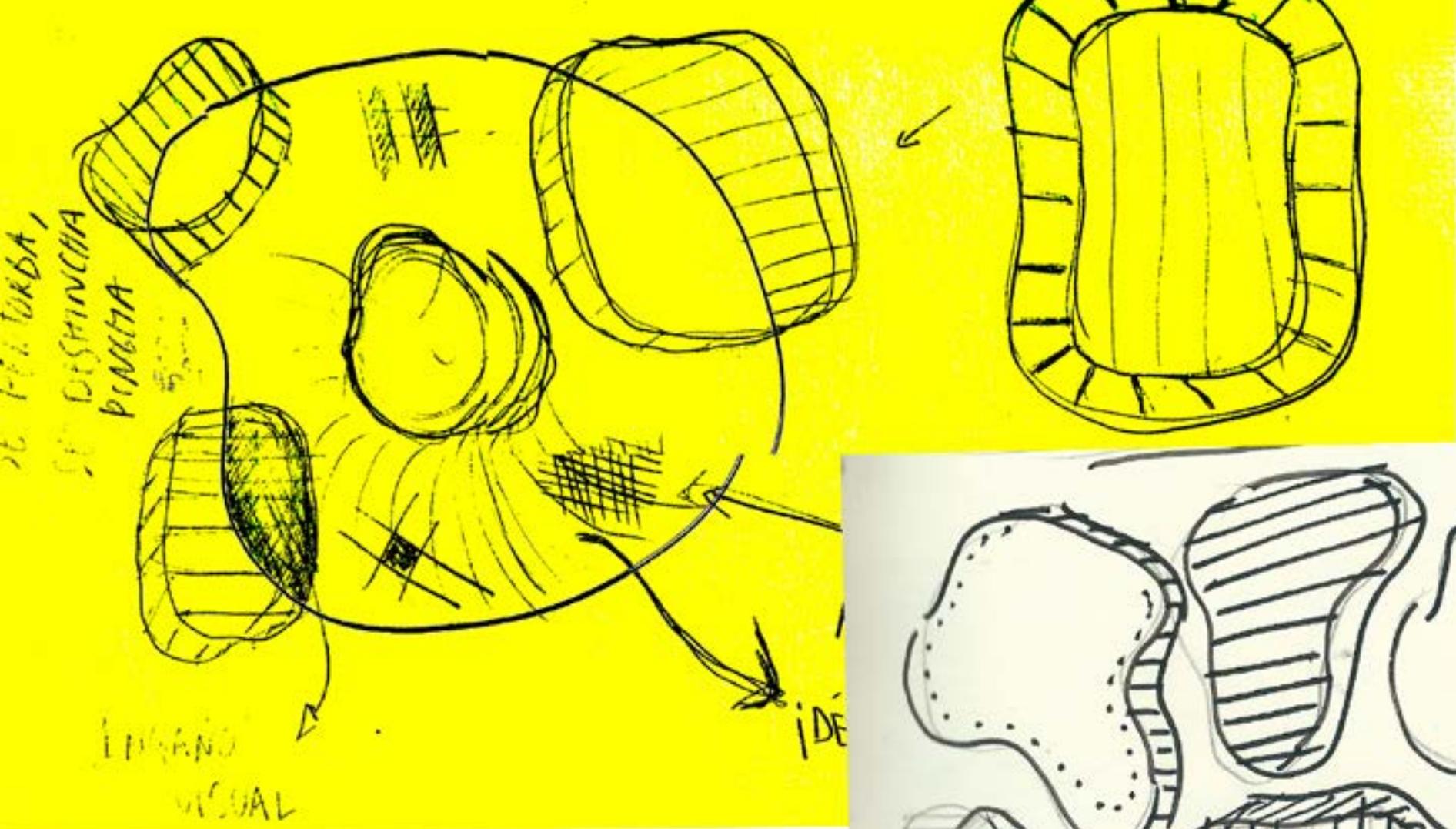
Primeras experimentaciones

Telas en escáner de negativos. Archivo digital.

2019

Fig. 10,11,12,13,14. Primeros bocetos de quistes y primeras relaciones del concepto.







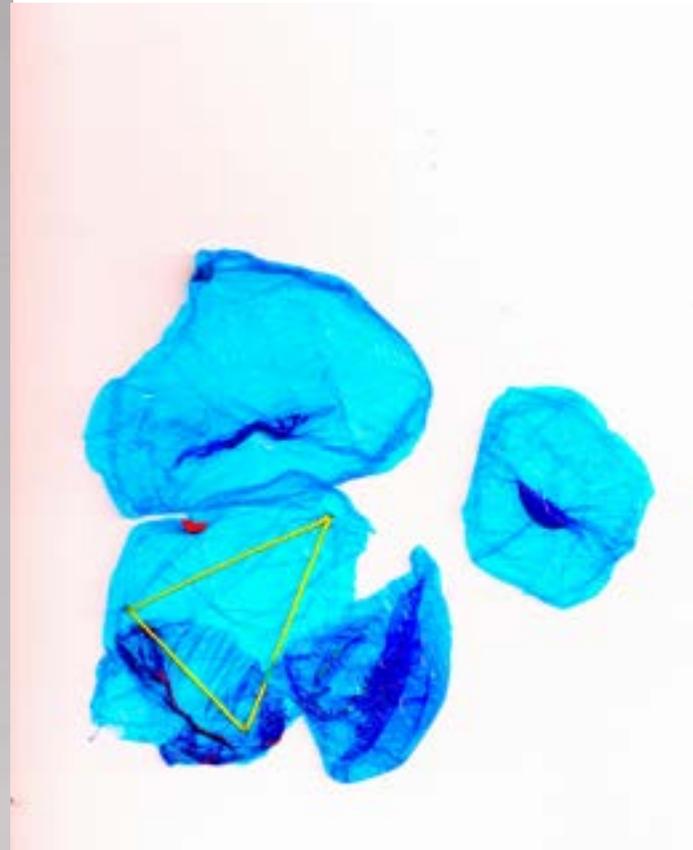
**Fig. 15, 16, 17,**  
Experimentaciones de  
quistes

*Burbujas de plástico  
realizadas con una  
pasta de silicona.*



A pesar de eso, la investigación acerca de los quistes se desarrollo bastante plásticamente; Con una pasta de silicona comencé a producir una especie de burbujas de plástico (**F.15**) que me permitían crear elementos visualmente muy potentes pero muy efímeros: cuando explotaban los escaneaba, veía el resultado y cosía en ellos formas geométricas (**F.16, 17**).

Lygia Clark investigó mucho sobre la cuestiones de espacio y cuerpo creando instalaciones en las que el propio sujeto se convertía en objeto de su propia sensación, como dice Cecilia Macón.



"Lygia Clark plantea experimentos colectivos en los que el objeto quedaba abolido y la persona, célula de una arquitectura biológica constituida por su propio cuerpo, se convertía en objeto de su propia sensación. Ese mismo año creó una instalación a la que denominó «La casa del cuerpo». (...) El cuerpo como «abrigo poético» debía ser penetrado por los participantes y entrar en distintos compartimentos a los que denominaba «penetración», «ovulación», «germinación» y «expulsión», espacios en los que se experimentaba diversas sensaciones como la pérdida del equilibrio o la deformación, y de esta forma los espectadores rescataban la vivencia intrauterina. Para esta instalación se sirvió de materiales transparentes, jugando con la iluminación y con espejos, globos, hilos y elásticos de diferentes texturas para revivir aspectos psicosenoriales."<sup>15</sup>



## LYGIA CLARK

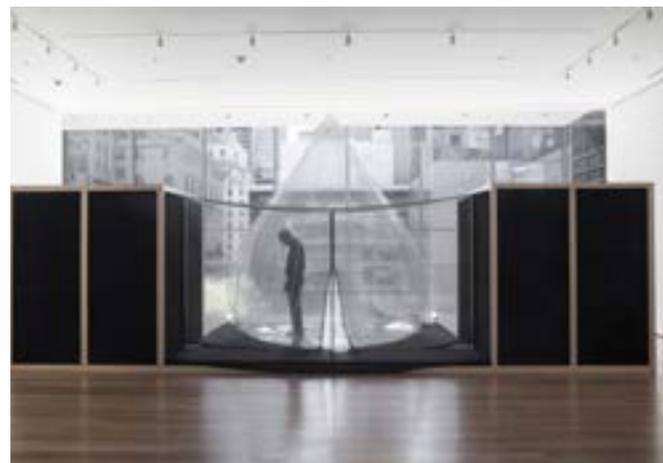
### F.18. "RED DE ELASTICO"

1973.

Elástico.

Dimensiones desconocidas.

15. Macón, Cecilia. Universidad de Buenos Aires. "Los destellos de la pérdida: víctimas resilientes" (2016), Argentina. Pág 113.



### F.19. "LA CASA DEL CUERPO"

Obra presentada en la Bienal de Venecia de 1968.

Instalación,

(52,8 x 58,4 x 45,8 cm)

Después de abandonar el tejido humano comencé a interesarme por la creación de objetos textiles que partían del telar pero que escapaban del formato habitual del mismo. Comencé realizando la pieza " *Sujeto para caer*" (**Fig. 20**): Encontré la estructura de madera en la basura, y la necesidad de escapar del formato en el que se realizaban los primeros telares fue lo que me llevó a jugar con la perspectiva.

Mientras el ámbito conceptual se desarrollaba a partir de esas cuestiones de conexión y unión, la plástica también se condicionaba por la búsqueda de elementos conectores, no sólo experimenté con hilos, sino también con telas y todo tipo de materiales que podrían acercarse al textil, como por ejemplo el plástico, como puede verse en los quistes y en alguna de las piezas experimentales que se muestran a continuación (**F.21,22**).

"Sujeto para caer" es la segunda fase de este proyecto y la primera pieza que comienza a configurar toda la personalidad del mismo.



**Fig. 20.**

Principios de "Sujeto para caer"

*Marco de madera y barniz.*



**F.21, 22.**

*"Conexiones experimentales"*

*Madera pintada, plástico, hilo y cuerda.*

2020





**F.23.**

*"Conexiones experimentales"*

*Madera pintada y piezas de unión.*

2020

Robert Morris también trata lo constructivo del espacio. "Vigas en L" es la prueba de que una realidad es un objeto que puede representarse de múltiples formas, que son las que cambiarán por completo la percepción del espacio y la manera de ser observadas o juzgadas.



**ROBERT MORRIS**

**F.24.** "VIGAS EN L"

1965

*Instalación. Cemento.*

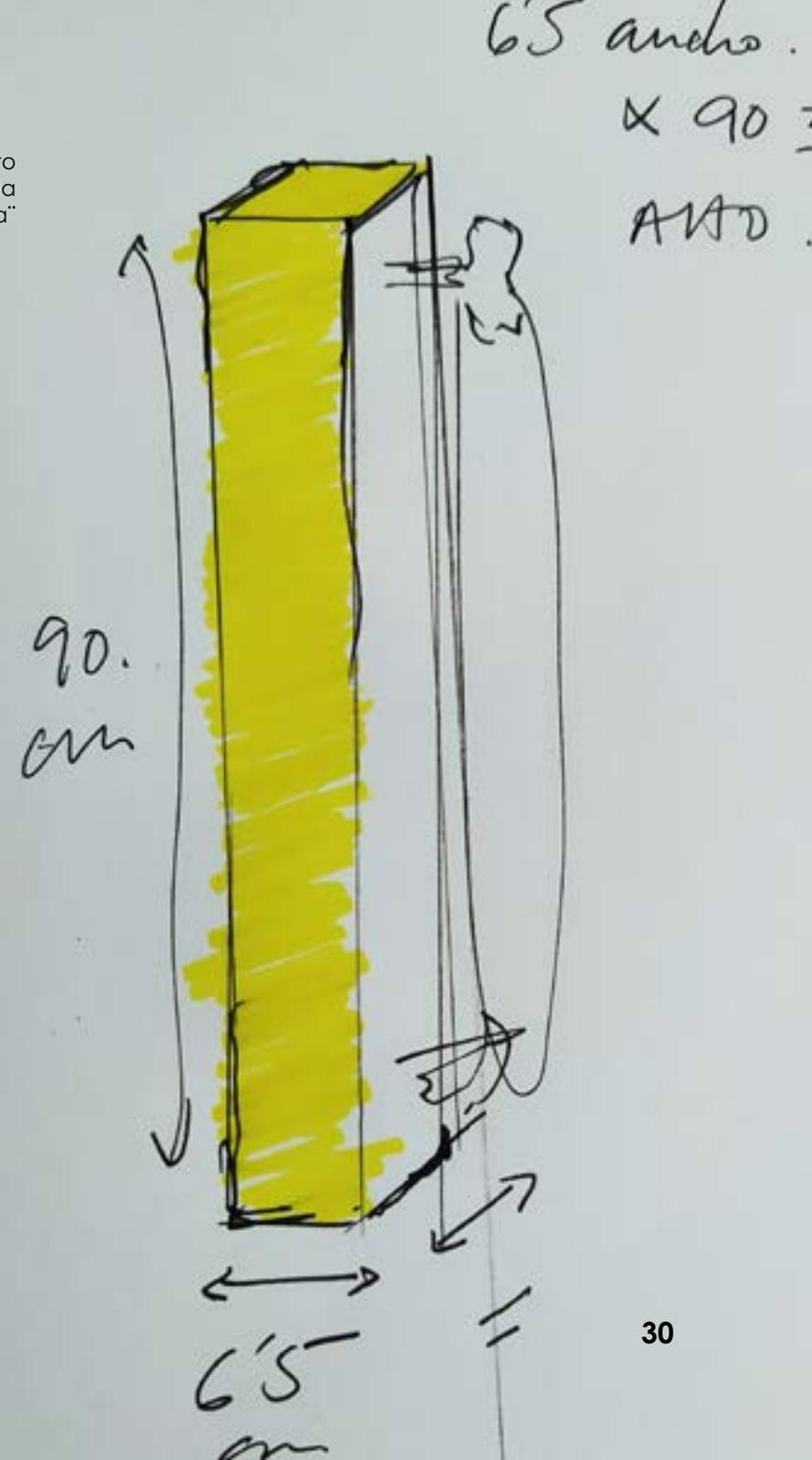
(8 x 8 x 2 pies)

Los conceptos de conexión y unión en el textil se fueron configurando y poco a poco se encontraban cada vez más presentes en las piezas que salían de mi cabeza. Cuando de verdad supe de lo que quería hablar, comencé a pensar en diferentes manifestaciones (objetos) en los que se viera patente dicha connotación conectora del textil que, por ejemplo, se encontraba al principio en los telares.

Dependiendo de la pieza, las conexiones se manifiestan de una manera u otra. Después de realizar la primera de ellas, aparece la segunda "Astilla", que parte de un boceto (Fig 25) en el que simplemente quería representar cómo lo endeble del textil (cuerda) puede formar parte de algo más corpóreo (mástil). Dos realidades distintas que pertenecen a lo mismo.

"Astilla" se desprende de la pared porque pretende ser observada de manera detallada y cercana, sin prejuicios. Igual que para Kant, su conocimiento no necesita de la experiencia, ya que la pureza es "a priori" a la observación, Como de lo "puro" no se puede hablar con certeza ha habido multitud de interpretaciones acerca de esta cuestión. Lo "puro" ha estado muy ligado a movimientos como el formalismo, constructivismo y minimalismo y fue desarrollado en muchas ocasiones gracias

Fig.25. Boceto previo de la pieza "Astilla"



a la cuestión matérica. El hecho de que nos preocupemos por esos conceptos tan trascendentales, en muchas ocasiones contribuye a que nos preguntemos el porqué de la existencia de esos objetos.

“A menudo la obra nos sorprende por distintos motivos”, porque no se haya conseguido en alguna medida el objetivo deseado, o bien al contrario, porque se adecúen satisfactoriamente la intención y los resultados. Pero existe un tercer encuentro con la obra, cuando ésta nos sorprende de forma inquietante, encontrando cualidades en ella que inesperadamente se nos muestran y con las que no habíamos contado: es la intervención del azar que se cruza en nuestro trayecto de voluntades, de intenciones, ese “error” que recogemos como acierto, ese impulso a veces inconsciente que se escapa a la reflexión y sobre todo, la experiencia de una práctica continuada que amplía nuestro conocimiento.<sup>15</sup>

En esta pieza dos poleas reflejan una tensión entre objetos que pueden ayudar a girar en varias direcciones. **(Fig. 26)**. Curiosamente, ese cabo se encuentra en posible movimiento mientras que en el lado opuesto se encuentra un cabo fijo. Otra vez en una realidad existen varias a la vez. El amarillo está intrínsecamente conectado a la naturaleza. Para Goethe, como refleja en su “Teoría de los colores” (1910) el amarillo tiene connotaciones de atracción, se encuentra en el polo positivo, significa luz, claridad, fuerza, cercanía y afinidad.

Es imposible contemplar la pureza verdadera porque es una completa abstracción, pero es gracias al material que se pretende poner en cuestión y en valor la característica trascendental de la obra: como he expresado anteriormente, el minimalismo, el constructivismo y los movimientos formalistas en definitiva fueron claves para el intento de comprensión de la pureza en el arte.

En estas piezas, la sencillez de los materiales es esencial para comprender esas conexiones matéricas que desarrollo en todo el proyecto.

---

**16.** Osuna Carmen, “Ideas y hechos, introducción al análisis de la escultura contemporánea. Ed. Padilla Libros. Sevilla, 1995. (p 11).

Fig.26 . Detalle de la pieza "Astilla"



Durante la plástica he experimentado con muchos materiales. La construcción de estos objetos tiene mucho que ver con la pureza de la que hablaba anteriormente. Estas piezas son construcciones matéricas pero que de alguna manera pueden hacer alusión a lo trascendental o puro.

La materialidad de las mismas se expresa a través de lo vivido, lo prosaico, lo que está hecho con las manos. Lejos de hacer representaciones ambiguas, yo presento **"lo que ves", "lo que hay", mi realidad construída"**, a través de la cual también muestro la manera en la que el objeto se ha realizado.

Para realizar todas las piezas que presento a continuación ha sido necesaria la manipulación bastantes herramientas: taladro, atornilladores, piezas de ferretería (tornillos, escuadras), pinturas, barniz, cabos y cuerdas han sido los principales materiales empleados y los que me han permitido la materialización de mis ideas. El textil es un material lleno de posibilidades y de dinamismo que gracias a la investigación de todo su concepto, adquiere mucha prestencia a la hora de manipularse.

Las siguientes piezas se fueron configurando en torno al lenguaje. En "Dominó" (F. 27, 28) se parte del juego como una actividad que se rige por varios códigos y posibilidades, es decir, sobre el azar, la principal característica de las realidades o "verdades aparentes". Las piezas de dominó se representan mediante escuadras y tornillos, pequeñas piezas que en otras situaciones conectarían extremidades de elementos funcionales pero cuyo objetivo aquí es el de enlazar conceptos.

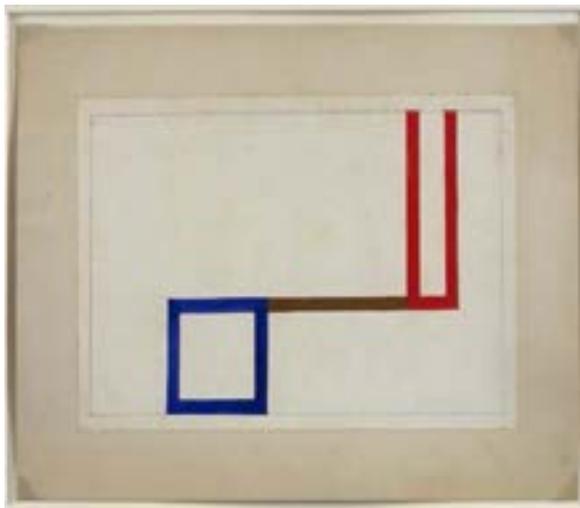


Fig 27,28 . Principios de "Dominó"



Este dibujo de Sophie Taeuber (**F. 29**) refleja una conexión entre varios elementos que *a priori* son distintos pero que uniéndose cambian por completo y tienen bastante que ver formalmente con esta pieza.

En los primeros años de carrera estuve muy interesada por el collage. Se trata de una dinámica muy enriquecedora que nos proporciona una posibilidad creativa infinita. Es algo así como la capacidad de crear realidades infinitas. Lo que hago en este trabajo parte del collage tradicional y se convierte en collage matérico, como por ejemplo hacían Robert Rauschenberg, Tápies o Picasso.



**TAEUBER,  
SOPHIE.**

**F.29.** "Projet pour l'Aubette", 1927.

Dibujo

La siguiente obra presentada es "Un metro y pasa por aquí" (**F.30,31**) En esta pieza, dos maderas independientes se unen por una cuerda que no siempre se encuentra en el mismo lugar. Los elementos conectores de ferretería generan versatilidad en la pieza, puesto que la misma está condicionada por las posiciones que van ocupando las diferentes maderas. Así se pretende hacer alusión a un cambio azaroso que supone la transformación de la propia pieza.



**F. 30, 31.** Principios de "Un metro y pasa por aquí"

2020

El principal referente plástico de esta pieza es Eva Hesse. Esta artista trabaja continuamente desde la transición entre los factores que dan lugar a la obra de arte : el espectador y el objeto. Con su obra "Hang up" (F.32) no sólo trata la distancia existente entre el público y la pieza artística sino que a su vez crea un universo en el que espectador y obra conviven simultáneamente.

El *azar en conserva* de Duchamp tiene mucho que ver con esta pieza y con la inclusión del espectador. La tendencia duchampiana era reactivar la mirada del público utilizando el humor, el azar y la sorpresa, lo que hacía que la obra tuviera potencia y el espectador se interesase por ella. El azar era clave en sus piezas, era lo que unía arte y vida. Los *ready makes* son objetos que dejan de ser lo que son por pura decisión azarosa, eso era lo que sorprendía al espectador, le causaba gracia y le hacía sentirse muy próximo a la obra.

"*Un metro y pasa por aquí*" tiene un concepto bastante diferente pero su formalidad es muy similar. El título es una orden para el espectador, lo que le hace ser partícipe de la obra. Esta pieza no habla de distancia, habla de conexión.



## **EVA HESSE.**

### **F.32. "HANG UP"**

1966

*Acrílico en tela sobre madera; acrílico sobre cordón y tubo de acero*

(72 × 84 × 78 cm)

F. 31 .Detalle de la pieza "Escalera"

2020



Para comprender "Escalera" (Fig 33) también hay que partir del lenguaje. La escalera es otra **realidad (objeto textil)** que sirve para conectar dos extremos. Por eso, con esta pieza, lejos de referirme a una escalera al uso, interpreto un instrumento (**realidad**) que permite la conexión de realidades.

Las maderas empleadas en esta pieza fueron recicladas de un bastidor y me sirvieron para realizar las experimentaciones previas (F. 34).

Realmente he estado trabajando muchas piezas a la vez, es la mejor dinámica de trabajo. En mi modo de realizar las cosas y a la hora de construir realidades necesito tener un exceso de materiales para así aprender a seleccionarlos y observar la belleza de cada uno en diferentes situaciones, por eso es que muchas de las piezas finales han sido el resultado de la experimentación previa con alguno de sus elementos.



F. 34. Principios de "Escalera"

2020

Por último voy a comentar algunos referentes plásticos que, a pesar de no encontrarse de manera explícita en este proyecto, me sirven como investigación e influencia para desarrollar todo lo que pasa por mi mente.

En primer lugar, Hélio Oiticica es otro de los referentes de este proyecto, sus primeras instalaciones parten de la abstracción constructiva y por lo tanto conectora. **(F. 35)**. Su trayectoria forma parte del neoconcretismo Brasileño y gracias al color y a sus objetos formales es capaz de crear instalaciones etéreas que parten de lo sensible y dejan ver la pureza de lo trascendental, a pesar de que este artista aborrecía "lo puro".



## HÉLIO OITICICA.

**F. 35.** "EL GRAN NÚCLEO"

1960

Instalación



**LYMAN KIPP**

**F.36.** "MUSCOOT"

1967

Acero

(72 x 60 x 36 cm)



**F.37** "SIN TÍTULO"

1984

*Tinta de impresora enrollada sobre papel*

(26 × 20 pulg./66 × 51 cm)

Las piezas de Lyman Kipp (**F.36, 37**) me parecen interesantes porque tiene la capacidad de mantener la sencillez tanto en los dibujos como en los objetos monumentales. En mi opinión tienen una potencia visual enorme. Su trabajo implica geometría y sencillez, puro formalismo, construcciones subjetivas y realidades matéricas.

Otros trabajos plásticos que no son tan influyentes en este proyecto pero en los que encuentro el comienzo de muchos posibles trabajos posteriores son los de Heidi Friesen y Fransje Gimbrère. Son dos artistas que gracias a su práctica contribuyen de manera extraordinaria a que el textil sea uno de los principales motores del arte contemporáneo actual.

En mi caso, lo que me lleva a trabajar con el textil es muy personal. Mi principal influencia es mi abuela. El tejido me parece un material repleto de significado. Es dinámico, se adapta a muchísimas formas y soluciones plásticas. Es un material cargado de millones de connotaciones políticas y sociales. Como también se puede observar, influye en el ámbito científico porque es, en definitiva, el principio no sólo de este trabajo sino de todas las cosas.



## HEIDI FRIESEN

F.38. "NEOFOLK INSTALLATION"

2016

*Lino húngaro.*



## FRANSJE GIMBRÈRE

F. 39, 40. "STANDING TEXTILES"

2016

*Hilos naturales de bambú, lino y algodón.*



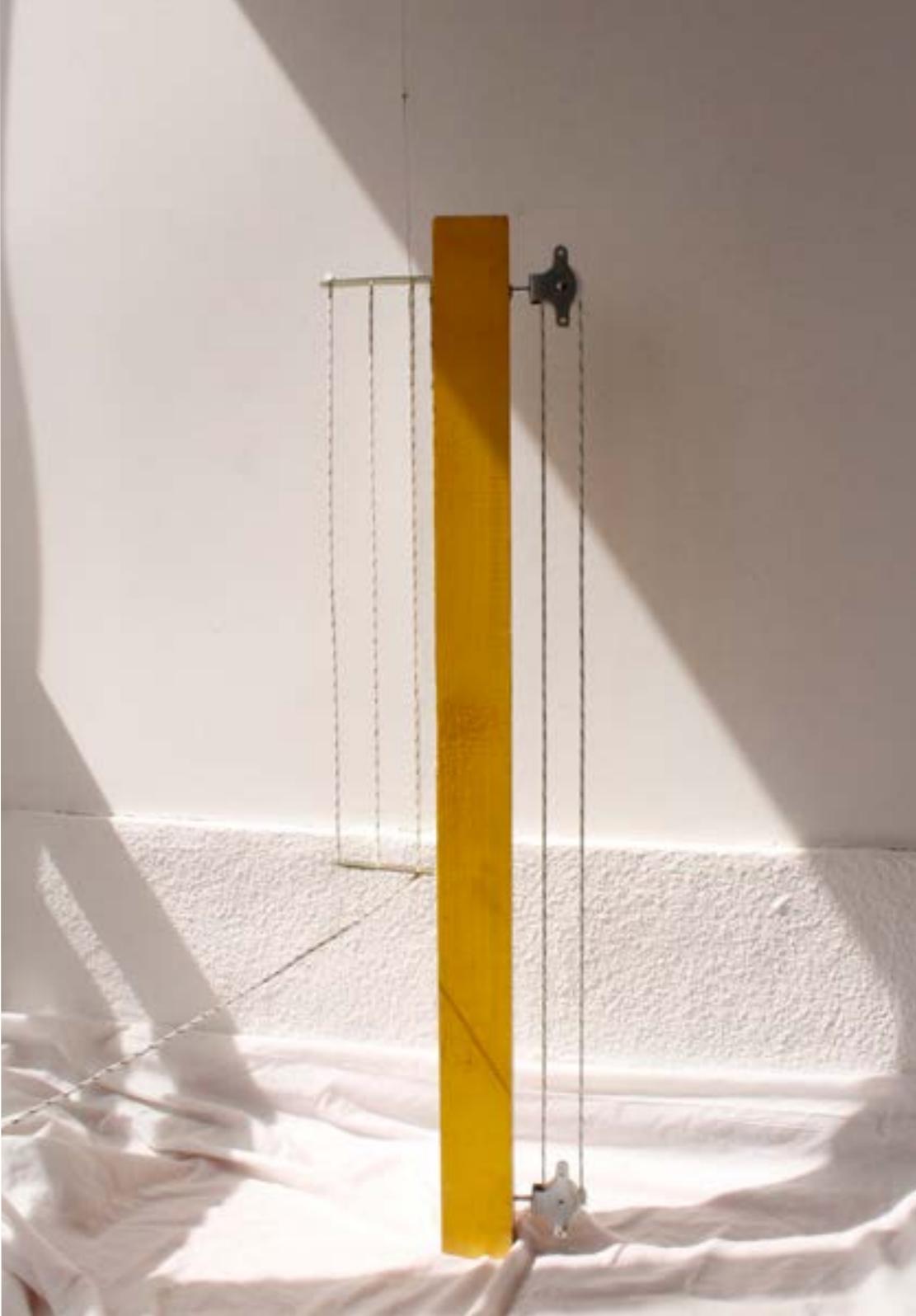


. **Serie:** "Configuraciones"

**Fig. 41,42.** "Sujeto para caer"

Primera pieza experimental. Madera reciclada, cuerda y tela de lino

40x51 cm. 2020



**Serie:** "Configuraciones"

**Fig. 43, 44.** "Astilla"

*Madera, cuerdas, polea, escuadras de ferretería*

90 x 24 x 6,5 cm. 2020



**Serie:** "Configuraciones"

**Fig 45, 46.** "Dominó"

90 x 10 x 4 cm. 2020



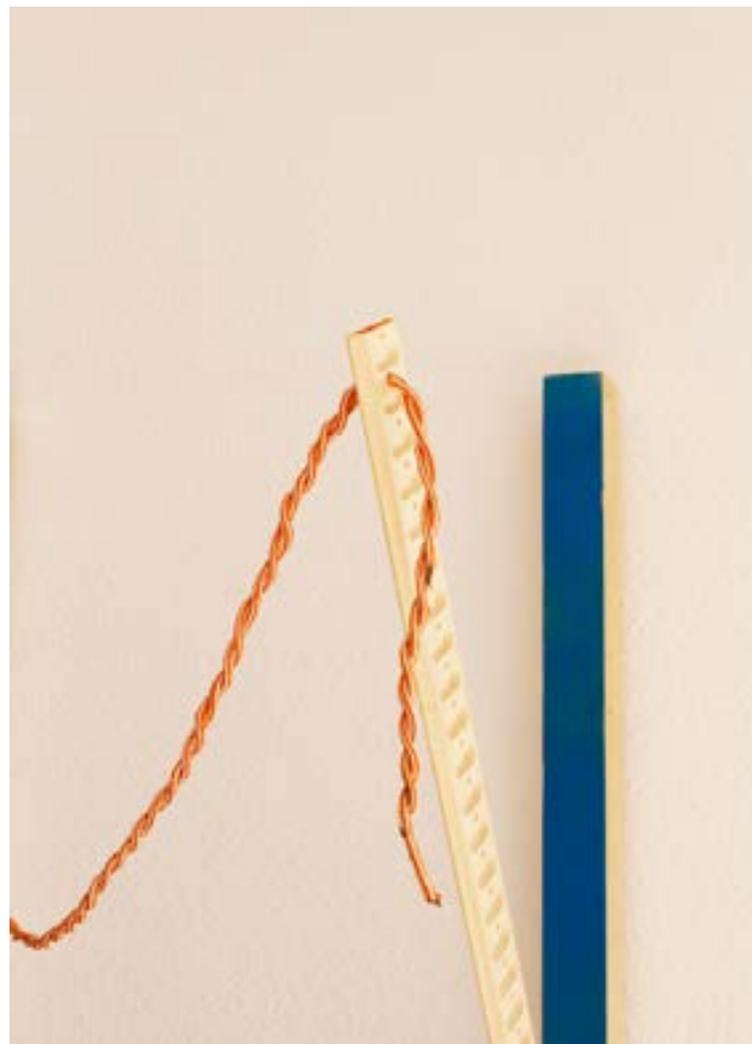
**Serie:** "Configuraciones"

**Fig 47, 48.** "Un metro y pasa por aquí"

90 x 55 cm . (El ancho varía por posición),  
2020

**Fig. 49, 50.**

*"Un metro y  
pasa por aquí"*





**Fig. 51** "Un metro y pasa por aquí"



**Fig. 52, 53.**

*"Escalera"*  
*Dimensiones*



## 5. BIBLIOGRAFIA Y CATÁLOGOS

### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

#### ARTAUD, ANTONIN

-*"La historia de un cuerpo sin órganos"* poema radiofónico escrito en 1947 a petición de Fernand Pouey, director de las emisoras francesas de la época y que fue censurado por su crudeza . Guión para el programa radiofónico: *"Para acabar de una vez con el juicio de Dios"*

#### GUATARI, FÉLIX. DELEUZE, GILLES

-*"El antedipo"* (Dos volúmenes: Mil mesetas (I)Capitalismo y esquizofrenia(II)) Ed. Paidós. Barcelona. 1985. Escrito previamente en 1972.

#### LIPPARD, LUCY

- *"6 años, la desmaterialización del objeto artístico."*. Ed. Akal. España (2004)

#### LUCY LIPPARD Y JOHN CHANDLER

-*"La desmaterialización del arte"* en *"6 años, la desmaterialización del objeto artístico"*.

-PDF: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi4lIDZ2fjrAhVD8eAKHXnBAIQQFjAEegQIBBA-B&url=https%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2F6%2F6f%2FLippard\\_Lucy\\_R\\_Chandler\\_John\\_1968\\_2011\\_La\\_desmaterializacion\\_del\\_arte\\_ES.pdf&usg=AOvVaw2XLE2FOd\\_CeVnRLDjlNA\\_O](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi4lIDZ2fjrAhVD8eAKHXnBAIQQFjAEegQIBBA-B&url=https%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2F6%2F6f%2FLippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_2011_La_desmaterializacion_del_arte_ES.pdf&usg=AOvVaw2XLE2FOd_CeVnRLDjlNA_O)

#### FOUCAULT. MICHEL.

- *"Arqueología del saber"* ,*"Descripción arqueológica"*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo veintiuno Editores. Primera edición 1970. Colombia. (p. 234).

#### -KANT, INMANUEL

-*"Crítica sobre el juicio"*

-**OSUNA, CARMEN.** *"De las guitarras de Picasso y sus resonancias históricas"*. *"Introducción al análisis de la escultura, desde su práctica concreta y la historia real"*. Ed Padilla. Sevilla 1995.

### **WITTGENSTEIN, LUDWIG**

-Introducción de Bertrand Russell. "Tractatus lógico-Philosophicus , Investigaciones filosóficas sobre la certeza.". Primera Edición: Harcourt, Brace & Company, INC. Alemania, 1922. (p.13).

### **LEWITT, SOL**

-" *Párrafos sobre arte conceptual*" (1967). De Artforum, vol.5, No. 10, New York, (EE.UU), Junio 1967.

### **SCUDER VIRUETE, JOAQUÍN**

-" *Del objeto en el lugar al lugar sin objeto. Sobre la desmaterialización en el arte contemporáneo*".

**PDF:** [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiDjP\\_X2PjrAhVa8uAKHcKpApQQFjAJegQlChA-B&url=http%3A%2F%2Focs.editorial.upv.es%2Findex.php%2FANIAV%2FANIAV2015%2Fpaper%2Fview%2F1174%2F596&usg=AOvVaw0\\_GOIE8n-NPYSlnkvqar3UC](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiDjP_X2PjrAhVa8uAKHcKpApQQFjAJegQlChA-B&url=http%3A%2F%2Focs.editorial.upv.es%2Findex.php%2FANIAV%2FANIAV2015%2Fpaper%2Fview%2F1174%2F596&usg=AOvVaw0_GOIE8n-NPYSlnkvqar3UC)

### **FERNANDEZ ARENAS, JOSÉ**

-" *Arte efímero y espacio estético*". Ed. Anthropos. Barcelona. (1988).

### **-DE CARVALHO, M. JORGE**

-" *Mallas que la autoconciencia teje*". Consultado en: Mallas que la autoconciencia teje: desde el actuar hasta el espacio y la materia. Ed. Endoxa: Series Filosóficas, Madrid. (2012).

### **-PEREC, GEORGES**

-" *Especies de Espacios*" (3a ed.). Barcelona, Ed. Montesinos , S.A. (2003).

## CATÁLOGOS

### TÁPIES, ANTONI

- **Fundación Tàpies:** <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/antoni-tapies-teatre/>

### HESSE, EVA

- [https://jenellegrosser.weebly.com/uploads/1/7/5/5/17551349/3\\_\\_grosser\\_gallery\\_catalogue\\_eva\\_hesse.pdf](https://jenellegrosser.weebly.com/uploads/1/7/5/5/17551349/3__grosser_gallery_catalogue_eva_hesse.pdf)

- [https://www.evahessedoc.com/ds/1/7/5/5/17551349/3\\_\\_grosser\\_gallery\\_catalogue\\_eva\\_hesse.pdf](https://www.evahessedoc.com/ds/1/7/5/5/17551349/3__grosser_gallery_catalogue_eva_hesse.pdf)

### LYMAN KIPP

- **Galería Works:** <http://www.worksagallery.com/lyman-kipp>

- <https://www.evahessedoc.com/>

### CALDER, ALEXANDER

- *"Black Mobile with Hole", 1954, set in motion*

- **Retrospectiva de Calder en el Centro Botín de Santander. 2019:** <https://www.centrobotin.org/exposicion/alexander-calder/>

## 5.1. WEBGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

### WEBGRAFÍA

#### TÁPIES, ANTONI

-**Fundación Telefónica:** <https://intangibles.fundaciontelefonica.com/experiencias/tapies/>

-<https://citas.in/autores/antoni-tapies/>

-[https://subastareal.es/blog/antoni-tapies-materia en Julio de 2020.](https://subastareal.es/blog/antoni-tapies-materia-en-Julio-de-2020)

**Guggenheim bilbao:** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/chillidatapies-materia-y-pensamiento-visual>

#### RAUSCHENBERG, ROBERT

-**Fundación Rauschenberg:** <https://www.rauschenbergfoundation.org/>

-Fuente de las imágenes. Moma Museum: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/645>

#### TAWYNEY, LEONORE

- <https://lenoretawney.org/>

#### CLARK, LYGIA

- **Universidad Complutense de Madrid:** <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110321A>

- **Museo Reina Sofía:** <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/clark-lygia>

. <https://www.alainurrutia.com>

#### FRIESEN, HEIDI

- <https://madebyheidi.carbonmade.com>

### **LYMAN KIPP**

-<http://www.lymankipp.com>

### **KOSUTH, JOSEPH**

-**Museo Reina Sofía.** <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

### **CALDER, ALEXANDER**

-[https://www.centrobotin.org/tour\\_virtual/calder/index.php?l=es?l=es](https://www.centrobotin.org/tour_virtual/calder/index.php?l=es?l=es)

### **TAEUBER, SOPHIE**

- **Museo de Arte Americano Witney:** <https://whitney.org/collection/works/1774>

-<https://www.wikiart.org/es/sophie-taeuber-arp/projet-pour-l-aubette-1927>

### **OITICICA, HÉLIO**

“El gran laberinto” *Retrospectiva en el MMK Museo de Arte Moderno Fráncfort del Meno, Alemania.* (2013)

“Metaesquema” (1957)

-**Revista digital Magazine:** <https://universes.art/es/magazine/articles/2013/helio-oitica/photos/02>

-<https://universes.art/es/magazine/articles/2013/helio-oitica/photos>.

-[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjYvMuJtvbrAhWB3YUKHcCECtsQFjAGegQIBhAB&url=https%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FForma%2Farticle%2Fdownload%2F202208%2F270522&usg=AOvVaw3mg\\_PNAUY4\\_ZHA9sf2U1SD](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjYvMuJtvbrAhWB3YUKHcCECtsQFjAGegQIBhAB&url=https%3A%2F%2Fwww.raco.cat%2Findex.php%2FForma%2Farticle%2Fdownload%2F202208%2F270522&usg=AOvVaw3mg_PNAUY4_ZHA9sf2U1SD)

-<https://www.wikiart.org/es/sophie-taeuber-arp/projet-pour-l-aubette-1927>.

### **VALVERDE, JOSE MARÍA**

-<https://subastareal.es/blog/antoni-tapies-materia-el-24-de-julio-de-2020-a-las-14:08>.

## **VIDEOGRAFIA**

### **LEWITT, SOL:**

- [https://www.youtube.com/watch?v=hn\\_1RSmiC70](https://www.youtube.com/watch?v=hn_1RSmiC70)

- <https://www.imdb.com/title/tt2141935/>

### **HESSE, EVA.**

- <https://resources.profuturo.education/recurso/hesse-untitled-rope-piece-1970/02e63c81-b444-407e-a9c2-7b93bbb45481>

### **CLARK, LYGIA.**

- <https://www.youtube.com/watch?v=lnW7alEQHVQ>

- <https://www.youtube.com/watch?v=mZHReWz3Cxo>

### **ROBERT RAUSCHENBERG.**

- <https://www.youtube.com/watch?v=yELmPbQNx9M>

### **ALAIN URRUTIA.**

- <https://www.youtube.com/watch?v=YaoxtowFmOk>

### **JOSEPH KOSUTH.**

-<https://www.youtube.com/watch?v=LpW3gFsF-OA>

### **ALEXANDER CALDER.**

- <https://www.youtube.com/watch?v=8x08h-Yxqfc>

-<https://www.youtube.com/watch?v=mVJQ2YFm4vl>

-<https://www.youtube.com/watch?v=Nj-V1rUM75k>