

Modelo de “red” como forma de representar y articular el conocimiento artístico desde una perspectiva plástica

Jon Mikel Euba (Vizcaya, 1967) se caracteriza por ser un artista que reflexiona ampliamente sobre el *proceso* en todo lo que trabaja. Hace un par de años, acudió a la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, para ofrecer una charla con motivo de la publicación de su libro *Vulnerario* (2021). Ese evento consistió en una sesión de reflexión colectiva acerca de las complejidades, límites y preocupaciones que comprenden al hecho artístico. Fueron muchas las ideas estimulantes que se recogieron durante las dos horas que duró. En todos estos años posteriores de labor investigadora, se ha vuelto a la memoria de ellas en numerosas ocasiones como si de un *mantra* se tratase.

El concepto *estructura*, desde las múltiples acepciones que abarca el término, es clave para el modo en el que se entiende la investigación que se va a presentar. En casi cualquier proceso de búsqueda y exploración, una de las primeras decisiones que se toma, es aquella que tiene que ver con la estrategia -o estructura- que se va a seguir. En el caso que ocupa al presente estudio, y tras haber focalizado las principales preocupaciones plásticas de las que partir, se resolvió que el modelo de trabajo más acertado tenía que ver con la metáfora de la *red* como sistema; la *red* como recurso para dar forma a un conocimiento específico. Sin embargo, como acertaría a expresar Jon Mikel Euba en la charla que se citaba en el párrafo anterior, ninguna forma asegura por sí misma el sentido. Este siempre está en otro lugar y depende fundamentalmente de los siguientes factores: la complejidad de la incógnita y la motivación, y la manera en la que se conjugan las variables que intervienen. ¿Qué ocurre cuando la estructura no se reduce a ser una mera construcción para ordenar y definir un contenido, sino que por sí misma es el centro genuino de toda acción y proceso?

Mapear ideas, estructuras y relaciones

En una investigación basada en prácticas artísticas como lo es esta, la finalidad no radica en organizar la información con la que se trabaja, sino en hallar la forma más sugerente de visualizarla. Pero antes de profundizar en esta acción concreta, es necesario el ejercicio de ampliar la mirada hacia una perspectiva más general, que explora la evolución transcurrida en la manera de estructurar el conocimiento (del tipo que sea) a lo largo del tiempo.

En un primer momento se hablaba de la imagen de la *pirámide*, como una estructura vertical, de arriba abajo, que comienza con un poder -generalmente Dios- en lo más alto. Posteriormente, esta idea evolucionó hacia el *árbol del conocimiento*, que mediante su característica estructura ramificada sirvió para cartografiar la gran variedad de sistemas de saberes existentes. El árbol se convirtió rápidamente en una poderosa metáfora visual porque encarnaba en muchos sentidos ese deseo humano por el orden, el equilibrio, la unidad y la simetría. Sin embargo, en el momento actual, los desafíos que afectan al contexto social, resultan mucho más complejos e intrincados como para poder entenderse empleando un diagrama de este tipo. Por un conjunto de complejas razones, que asimismo se encuentran enredadas y conectadas entre sí, la idea de la *red* comienza a resonar con cierta relevancia. Podría decirse, que aparece como una suerte de alternativa que sustituye a sus antecesoras en la mayor parte de los campos, y puede encontrarse en multitud de ejemplos, como podría ser el caso de los estudios que intentan comprender el funcionamiento del cerebro humano.

Siguiendo este ejemplo sobre las nuevas formas de entender el cerebro -no sólo humano, sino incluso animal- y el modo en el que este se relaciona con lo demás, es preciso matizar que la tendencia actual se afianza en la *descentralización*. La mente y la inteligencia ya no se entiende como una *unidad confinada en una parte*, sino como algo que se extiende y expresa a través de un cuerpo que se comunica por las conexiones existentes entre sus diferentes zonas, y también con otras realidades matéricas. “La inteligencia se vuelve un hecho relacional y se manifiesta en una red material que supera los límites del individuo.” (Tripaldi, 2023, p.80). En su libro *Mentes paralelas: descubrir la inteligencia de los materiales*, Laura Tripaldi menciona el caso particular de los pulpos y las sepias. Su sistema nervioso está deslocalizado al punto de suponer que son capaces de pensar no solo con el cerebro sino también con sus tentáculos. En otras palabras, emplea un modelo presente en el mundo animal y natural, para aproximarse al objetivo práctico de empezar a pensar en otro tipo de términos, como podría ser el de *interfaz*.

Según su definición, la *interfaz* no es sino esa conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes. A nivel metafórico, su significado no parece muy distante del modo en el que se construye el presente discurso: contaminado por la continua presencia de la conectividad y la relación entre elementos; y por el objetivo de dar fundamento a la experiencia intuitiva de que un organismo o sistema está en constante interacción con otros. De forma muy genérica y resumida, esta descripción coincide con la base a partir de la que nacen las teorías fundamentadas en la *complejidad*; especialmente, aquellas que se centran en intentar explicar el contexto actual atendiendo a dicho enfoque. El caso concreto de la aparición de internet y todas las consecuencias que derivan de este, ha influido enormemente en este cambio a la hora de entender la realidad. Se demuestra que esta, ciertamente es mucho más compleja e interdependiente de lo que se creía, al igual que ocurre con la estructura de una *red*: una configuración

organizada en base a un proceso descentralizado, en el que no existe un líder ni una localización cerrada, al igual que ocurre con el *cerebro* citado en líneas anteriores.

Aún sin poder elaborar una definición unívoca sobre este sistema complejo, todas las referencias o alusiones en relación, concuerdan en que se caracteriza por dos aspectos: la multiplicidad de los elementos que lo constituyen, y la presencia de las interacciones físicas que se dan entre ellos. “La propiedad emergente más significativa de un sistema complejo es por lo general *su propia existencia como sistema*, es decir, su capacidad de mantener intacta su estructura relacional interna, sin la cual caería en un estado desorganizado.” (Tripaldi, 2023, p.103) Esta particularidad citada tan oportunamente por Laura Tripaldi, junto a la evidencia de la inmensa diversidad de formas que puede adoptar, convierten a la red en una creciente taxonomía visual. Marca la sintaxis de un lenguaje nuevo, bajo la atractiva idea de *mapear las complejidades interminables de un tema*.

Por lo tanto, pensar guiándose a través de esta forma más compleja, también podría considerarse una estrategia para atender a las incertidumbres que atañen al presente momento. Se trata de focalizar el interés en las *relaciones* y en las *conexiones*, en lugar de las partes aisladas; evitando caer en el tópico habitual de priorizar de forma independiente a los elementos más pequeños. Se brinda mayor interés a la *relación* y al *entramado* que a la unidad individual que no tiene en cuenta en el entorno en el que se encuentra. Por ello, no es casual que cuando Nicolas Bourriaud hace un análisis sobre las formas contemporáneas actuales, hable de la citada *red*, del *mapa*, del *tablero*, el *diagrama* o la *constelación*. Todas las anteriores presentan un nexo común que consiste en su *estructura reticular*: un conjunto de puntos unidos entre sí por nexos, visibles o no. Esta estructura reticular se entiende como una conexión flexible y activa; como una dinámica de flujos y recorridos que se interrelacionan entre sí, o como un mapeado o diagrama que se conforma mediante nodos descentralizados.

La interacción establecida como individuos con la materia circundante no es, nuevamente, un relato lineal, sino un laberinto de conceptos y procedimientos. Como se expresa en líneas anteriores a través del modelo de los pulpos y las sepias, la inteligencia *del tipo que sea* y *hacia donde sea*, emerge de las relaciones; y tanto la propia, en concepto de sujetos, como la de los materiales que -nos- rodean y que se utilizan, están conectadas y se influncian de forma recíproca como en una *red*. Precisamente y solo a través de esta comprensión de la estructura interna de los materiales circundantes, podrá darse cuenta de lo que supone la experiencia de un universo dinámico y multiforme. En base a ello, “el concepto de *red* puede emplearse como una categoría transversal para interpretar nuestra relación con los materiales del futuro.” (Tripaldi, 2013, p.195)

En relación al enfoque que plantea esta investigación, que responde a la preocupación de entender el espacio físico como un material, ¿cuál es la estrategia que debe seguirse para pensar en él, no como un objeto pasivo sino como una parte activa? Siguiendo al hilo de las cuestiones que han sido desarrolladas hasta el momento, se va a repensar el concepto de *lugar* desde una subjetividad de naturaleza relacional y deslocalizada. Se trata de un modo de pensar y entender la espacialidad, que está conectado al cambio de paradigma ocurrido a mediados del siglo XX; época que, desde el ámbito artístico, corresponde al fin de las vanguardias, y en lo que tiene más que ver con lo contextual, el mundo empieza a ser concebido en términos de flujos y movimientos. La clásica pregunta filosófica de *¿quienes somos?* es sustituida por *¿dónde estamos?* Asimismo, se pasará de una concepción de un tipo de identidad única y fija propia de la modernidad, a un modo de entenderla que tiene más que ver con conceptos como *nómada* o *móvil*. Estas nuevas inquietudes, que podrían agruparse bajo la siguiente serie terminológica: *movilidad* - *velocidad* - *flexibilidad*, tornan hacia un modelo de construcción que adopta multitud de formas, desde la estructura en la que se basan las redes ferroviarias, encargadas de optimizar el recorrido más eficiente entre los puntos neurálgicos de la ciudad o nodos, hasta una obra artística que incorpore el lugar en el que se encuentra expuesta.

Antes de analizar en profundidad la obra plástica, es preciso pararse a apreciar el proceso mediante el que es llevada a cabo. Un desarrollo que se encuentra continuamente interpelado por la teoría expuesta hasta ahora; desde sus implicaciones más genéricas, a las partes específicas. Refrescando nuevamente la aproximación que se ha hecho hacia entender al cerebro -en este caso, humano- a partir de un modelo relacional, ¿no es sino una extensión física de la mente el proceso de crear y trabajar con la materia? A continuación, se va a intentar hablar desde un lenguaje artístico del sistema que ya ha sido descrito para otros ámbitos; asociándolo, además, a las preocupaciones plásticas que tienen que ver con el *lugar*.

Este *modo de hacer y entender* se basa en construir a partir de lo que podría considerarse *un determinado caos*; desde un lugar donde una cosa aparentemente no tiene que ver con la otra, pero a través del que va progresivamente elaborándose un tejido, y una estructura que se expande a partir de fragmentos. Dentro de esta descripción, y con el objetivo de seguir profundizando y ampliando la misma, resultan de interés términos como *conexión*, *flujo*, *intensidad* o *multiplicidad*. Enlazar el proceso práctico con una terminología apropiada, responde a un recurso plástico muy afín al modelo de organización y visualización que plantea la *red*, y que encuentra su reflejo más próximo en la práctica de otros artistas como Richard Serra, que en su propio devenir creativo emplea una lista de verbos muy precisa: *rodar*, *arrugar*, *plegar*.

Si se diese el caso, la lista de verbos que se emplearía en esta investigación, estaría más orientada hacia conceptos de *lugar* y *desplazamiento*. Sin ir más lejos, la conexión directa que se encuentra en las diferentes partes que componen la propuesta *espacio-obra-red* nace de la idea del *mapa subjetivo*. Este último, corresponde a una representación imaginativa y personal que representa el territorio que se habita a partir de los hitos y recorridos propios de un individuo en cuestión. Expresado de otra forma, es un signo del modo en que la persona que trazó el plano vive ese espacio. En la práctica, se resume en profundizar en el conocimiento de todo aquello que a uno le sorprende y llama la atención en lo relacionado con este ámbito tan concreto; prestando interés activo a todas las conexiones que surgen de la

progresiva profundización en el tema. En definitiva, se realiza una investigación a partir del estudio artístico de casos múltiples, tomando y contrastando datos bajo el concepto de constelación.

Esta técnica se desarrolla a todos los niveles de creación, desde la producción de obra hasta la redacción sobre ella, y no está exento de contradicciones. El objetivo es ir lidiando con ellas según van apareciendo -esto es, constantemente-. Resulta clave el pensamiento de Donna Haraway y aquello que ella misma define como “hacer figuras de cuerdas:” pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos. Desde todos los ámbitos de acción que ocupan a esta investigación, se continúa tal estrategia: *seguir el camino de los hilos para poder rastrearlos y encontrar sus marañas y patrones cruciales, seguir con el problema en tiempos y lugares reales y particulares*. De forma muy oportuna a la cuestión que se está señalando, se recupera una cita de Foster en la que afirma que, al fin y al cabo, “la arquitectura está hecha de conexiones, de tejidos entre espacios.” (2013, p.282)

Teoría de redes aplicada al campo artístico

El estudio de la red como recurso per se. La red como herramienta para la investigación artística

Este apartado se inicia recapacitando sobre el papel de la arquitectura como manifestación artística; y lo oportuno que resulta a la hora de introducir la metáfora de la red como algo que no es exclusivo del ámbito científco. La gran fuerza estética que posee esta estructura, ha llevado a interpretarla en una novedosa herramienta y un creciente recurso también para el campo creativo y plástico. Pese a que no existe una teoría unificada y sólida sobre una posible corriente que recoja el total de los trabajos plásticos que se realizan según ella, resuena el eco de algunos títulos entre los que podría tener cabida el *Networkism*. Una variable en la que comparten ciertas similitudes la práctica de nombres de gran proyección internacional contemporánea como es el caso de Sharon Molloy, Emma McNally, Thomas Saraceno o Chiharu Shiota. La obra creativa que desarrollan en relación a esta línea -que, por lo pronto, se considera aún difusa-, podría definirse a grandes rasgos como **llenar el espacio empleando la densa red de protagonista; bien mediante el uso de cuerdas elásticas, o otros materiales como podría ser la lana o el hilo**.

Este estudio no se limita a analizar el uso de la *red* como recurso *per se*. Por el contrario, se persigue el objetivo de incorporarla como una herramienta a través de la que acercarse a nuevas posibilidades prácticas y estéticas en el lenguaje de la *instalación*. Un tipo de manifestación artística que cuestiona, precisamente, los límites entre géneros y categorías, al tiempo que ofrece nuevas posibilidades de comprender la relación que puede darse entre el sujeto y el objeto. En el formato instalativo, no existe una superioridad de uno con respecto al otro, sino un acontecer *entre* ambos. Las diferentes partes se muestran conectadas por medio de múltiples puntos de convergencia, que las relacionan desde diferentes niveles. Asimismo, se genera una experiencia inmersiva en la manera en que la obra de arte se articula entre el sujeto y el espacio, propiciando ambientes relacionales que buscan ser experimentados y recibidos desde el mismo tipo de dinámica.

Este rasgo basado en la interconectividad fue determinante para enfrentar diferentes cuestiones -tanto teóricas como prácticas- en momentos clave de la historia del arte correspondiente a las últimas décadas. Un ejemplo de ello, es la conocida *A Mile of String (Una milla de cuerda)* del conceptual Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968). Que la figura de este artista haya sido recuperada como padrino de la postmodernidad en los posteriores años 60, no supone una casualidad histórica. La obra citada se realiza bajo el contexto de la exposición retrospectiva surrealista, que organiza André Breton en el Nueva York de 1942, con el título de *First Papers of Surrealism*. La obra en cuestión, era una instalación que consistía en enredar una milla de cuerda a través del lugar en el que se llevaría a cabo la exposición, incorporando a su forma pasillos, techo, suelo y demás componentes arquitectónicos presentes. La lectura crítica que tuvo en ese momento, hacía alusión a lo irónico de dificultar la vista y experiencia de los visitantes que intentasen acceder a la sala para apreciar las obras expuestas en ella. Sin embargo, la simbología de una acción de este tipo es mucho más amplia y compleja. Supone una primera aproximación hacia los cambios que estaban ocurriendo en la manera de entender la concepción espacial, para la cual el lugar empezaba a ser concebido como una *red* de relaciones. A través del artefacto que construye, Duchamp consigue unir y conectar los elementos físicos que allí se encontraban dispuestos, más allá de la coherencia que pudiese ofrecer el marco conceptual e histórico común que los recogiese y amparase.

Se trata de un método que se aproxima hacia pensar en términos de *multiplicidad* y no de *oposición*, reconsiderando la diferencia como *singularidad* y no como lo *opuesto* a lo otro. Duchamp parte de este tipo de *interrelación conectiva* para crear la obra referenciada, y desarrollar a partir de la misma los conceptos que le resultan de interés para su práctica. Sin embargo, en el caso de los artistas más actuales que construyen su producción basándose en estas ideas, producto de la evolución que ha ido experimentando la teoría a lo largo del tiempo, vuelcan todo su esfuerzo e ingenio en estudiar y profundizar más acerca del tema. Se recuperan los ejemplos enumerados al inicio de este apartado, para destacar uno de ellos: Thomas Saraceno (San Miguel de Tucumán, 1973).

Saraceno se caracteriza por ser un artista comprometido, entre otras muchas causas, con la crisis medioambiental. Fascinado por la ciencia, la tecnología, la arquitectura, y por supuesto, el arte, sus obras son utopías que proponen transformaciones del modo de *habitar* -hablan del habitar, y a través de ellas, habita diferentes espacios-. Trabaja en colaboración con múltiples especialistas, tanto científicos como técnicos de todo tipo. En su producción, destacan claramente dos obsesiones: las arañas y la ingravidez. Encuentra inspiración en el estudio de las telas de araña, en

la geometría de las pompas de jabón, en la astrofísica o en las utopías que aspiran a un futuro mejor para el planeta. Está convencido de que el arte puede servir para reflexionar sobre los problemas actuales, pero también puede contribuir a encontrar formas de vida sostenibles y respetuosas con el entorno. Esta cooperación, responsabilidad social y participación, además de verse en su patente activismo ecológico y político, también se extiende al modo en el que concibe su propia práctica: cada exposición suya expande la noción de la red con la que trabaja, remitiendo a las anteriores y generando una continuidad que se extiende al estudio que realiza sobre la estructura y el tema. Por otra parte, tiene en cuenta la presencia y relevancia que este concepto ha adquirido en las últimas décadas. Como prueba de ello, su obra va y viene de la tecnología al arte, de lo individual a lo colectivo, de las relaciones sociales a los medios, de la conectividad a las actividades “en línea,” de lo local a lo global -la constante relación y conexión de la obra plástica con otros conceptos y realidades ajenos al arte, pero que no dejan de hacer alusión a la “red”-. La red también forma parte de su obra como un recurso con el que traspasar los límites físicos del propio medio; como se mencionaba antes, en una suerte de fusión entre arte, arquitectura y ciencia.

A colación del caso particular de este artista, y en un intento por mostrar el amplio abanico de recursos que puede ofrecer la *red*, también es entendida como un recurso con el que trascender los límites establecidos por el plano. Orientando el tema hacia la práctica plástica propia, se va a incidir en aquellos aspectos que se refieren a la bidimensionalidad presente en el marco. Para ello, se hablará de un proyecto instalativo realizado para la Zona C de Santiago de Compostela. La Zona C o Punto de Información Cultural se encuentra en el edificio de la antigua Casa del Ayuntamiento en la Plaza de Cervantes (Preguntoiro, nº 1). Se define como un espacio multidisciplinar que acoge intervenciones artísticas y actividades diversas. Inaugurada en marzo de 2007, se consolidó como una apuesta de la Concejalía de Acción Cultural para promover la creación de vanguardia. En 2015, se puso en marcha la primera convocatoria de apoyo a la creación en artes visuales en las modalidades de Proyectos de intervención artística, Proyectos de comisariado y Comunicación gráfica. El proceso de selección a cargo de un comité de expertos, conformó la programación de un espacio que pretendía ser un contenedor vivo para una ciudad que aspira a ser foco creador y capital cultural permanente. La *Zona C*, como lugar de intercambio de ideas, acoge anualmente encuentros que ahondan en nuevos modelos de mediación cultural. El presente año 2025, se selecciona el proyecto personal citado, que recibe el título de “Sobre debuxar, fiar e habitar.”

Se realizan un total de 7 intervenciones para este lugar. No obstante, en esta ocasión se va a hablar del caso concreto de una serie de dibujos y grabados de pequeño formato, que se repartían enmarcados por una de las salas. La moldura en sí, mantenía un formato tradicional y poco innovador en lo que a forma se refiere, sin dar originalmente pie a sobrepasar el formato establecido. Si bien tras el montaje, en el que se decidió activamente jugar con la composición y la ruptura de la horizontalidad, la idea de sobrepasar el borde comenzó a resultar atractiva con el fin de equilibrar los diferentes pesos visuales creados. Al comienzo, se pretendía añadir una cantidad limitada de hilos que desapareciesen por la parte trasera de cada uno de los cuadros, buscando su continuidad y reconstrucción a través de la mirada del espectador. Como cabría de esperar, el resultado final no se limitó a esta premisa, sino que incorporó ventanas -y contraventanas- y, en general, la totalidad de elementos presentes en la superficie del lugar que pudiesen servir como punto de anclaje. El fino hilo dispuesto, aunque delicado y sutil, conseguía alterar en su totalidad la concepción del escenario, trascendiendo del modo visual a la propia funcionalidad de algunos de los elementos; como el caso de las contraventanas, bloqueadas e inutilizadas por medio la *red* rápidamente creada.

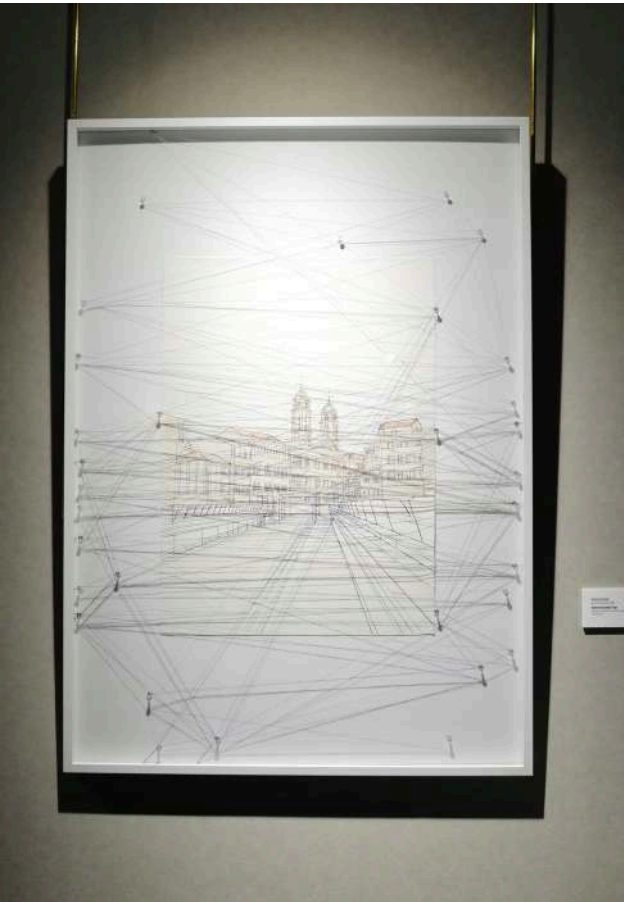
Siguiendo con el tema de trascender los límites impuestos por el marco, se hace referencia a otras obras personales en las que también se reflexiona sobre el tema, pero con una ejecución totalmente opuesta con respecto al ejemplo anterior. Son definidas como *Cuadros Encapsulados*, y se tratan de una serie de dibujos intervenidos y expandidos en *red* de hilo dentro del propio cuadro; empleando un cartón pluma de base como sistema de anclaje propio. Se realizan diferentes versiones del concepto, en un intento por ampliar y desarrollar las posibles opciones a las que puede prestarse la técnica. Se hablaría pues, de composiciones esquemáticas y geométricas, otras más figurativas, e incluso alguna prueba que incorpora el color. Existen variaciones en cuanto a formato y tamaño, también en relación al soporte -papel japonés o papel de grano grueso para técnicas húmedas- empleado para el dibujo, y a la técnica - bolígrafo estilográfico o acuarela- manejada. Todo ello con el fin de ampliar el horizonte en lo que se refiere al trabajo con la red, y a las opciones que puede ofrecer en su traslación hacia otros escenarios discursivos como el generado por el marco. Es preciso matizar el hecho de que las composiciones dibujadas que se construyen para este tipo de obras, lo hacen en función de la presentación final que se quiera alcanzar con ellas.

Hablar de la práctica artística desde los límites establecidos por el marco y la bidimensionalidad que habitualmente caracteriza a este, es sinónimo de interesarse por lo que el artista y arquitecto Juan Navarro Baldewg (Santander, 1939) definió como *espacio complementario: aquello que existe entre las cosas, y entre ellas y nosotros, lo que las circunscribe, rodea, sostiene y funda*. Desde este punto de vista tan poético y sugerente, trata la obra de arte como “una sección físicamente definida por un haz de fibras que se extienden más allá de ella, (...) un corte en una cuerda formada por los hilos que vinculan lo suelto.” (Pérez Jimenez, 2021, p.43) Se expresa en términos de vínculo y de **fibra**. Un nuevo concepto, que aproxima la metáfora de la *red* al ámbito material de lo *textil*, y que introduce de manera muy sutil el siguiente aspecto que va a ser manejado en relación a ella.

Cuadros Encapsulados, 2025.
Documentación de archivo, fuente propia.



Intervención proyecto *Sobre, debuxar, fiar e habitar*, Zona C, Santiago de Compostela, 2025. Documentación de archivo, fuente propia.



El hilo como proceso y forma de pensamiento material

El hilo como proceso y forma de pensamiento material

Podría considerarse que la doble tensión que existe entre materialidad y desmaterialización recorre todo el arte del siglo XX. Una reflexión que puede verse escenificada en el creciente uso plástico que se ha hecho de materiales blandos y flexibles relacionados con el ámbito del tejido. Sin ir más lejos, la intervención espacial llevada a cabo por Marcel Duchamp mencionada en líneas anteriores, se construye a partir de una cuerda, siendo esta la herramienta principal. El material *cuerda* es, por definición, un conjunto de hilos entrelazados que forman un sólo cuerpo largo y flexible que sirve para atar o suspender pesos, entre otras variadas funciones. A lo largo del apartado que sigue, va a situarse el foco en el preciso papel que adquiere el *entramado de hilo*, como elemento material tangible para dar forma física al modelo de red que se ha mostrado hasta el momento.

Tras los ejemplos ofrecidos por Duchamp o Thomas Saraceno, pueden rastrearse otros casos como el de Eva Hesse (Alemania, 1936- Nueva York, 1970), en el que además, convergen muchas de las inquietudes plásticas que dominan esta investigación. Por un lado, su práctica es sinónimo de desplazamiento, hacia entender la obra de arte como un proceso en lugar de hacerlo como un objeto. Por otra parte, tal y como se adelantaba, el uso de textiles y otros materiales blandos articula y traspasa los límites inicialmente establecidos por el marco, el lienzo o la peana, que ya han sido cuestionados durante el desarrollo del apartado previo. Resumidamente, todos los referentes plásticos citados hasta el punto presente, eligen voluntariamente el hilo como recurso material a través del que moldear esta nueva configuración conceptual y teórica. Partiendo de que su base -la base de la red- consiste en ser un tejido interconectivo, parece evidente asociarla a lo textil como recurso formal con el que explicar la complejidad del mundo en el que uno vive. En otras palabras, a través de un telar de hilos que se entrecruzan entre sí, se aspira a “acceder a una multiplicidad que solo puede ser entendida desde su propia complejidad.” (Coleman, 2022, p. 29)

A este nivel, resulta vital e imprescindible destacar la complejidad estructural que envuelve a las redes físicas elaboradas por medio del *hilar*. Suponen en sí mismas la metáfora absoluta de la *relación* y la *conectividad*; donde una cantidad numerosa de nodos o de puntos de unión sustentan una base de elementos fibrosos ensamblados entre sí, que dan lugar a una composición amplia, flexible e inteligente con respecto al entorno circundante, por presentar la capacidad -basada en su propia anatomía- de incluirlo moldeándose a él. En suma, una forma que adquiere fuerza a través del conjunto, y no en base a la importancia dada sobre cada una de las partes. Esta breve reflexión elaborada a partir de algo que pudiera parecer tan insignificante como el tejido del que está compuesta una tela, es extrapolable a cualquier otra situación de mayor magnitud. Supone la premisa principal a la que se aspira con esta búsqueda, orientada siempre hacia un leguaje plástico y visual. Como muestra de ello, y tratándose de un referente de absoluta relevancia e interés en lo que tiene que ver con este tipo de cuestiones, se manifiesta el trabajo de Chiharu Shiota (Osaka, 1972).

Pese a que la totalidad de la práctica creativa de Chiharu Shiota es de gran interés, tanto en lo formal como en lo conceptual, se quiere priorizar una propuesta temporal que expuso el pasado año (del 22 de marzo de 2023, al 23 de junio de 2024), en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona. Una labor comisariada por la historiadora Inma Prieto, que pudo ser visitada y experimentada personalmente; tratándose quizás esta de una de las razones por las que adquiere tal relevancia en el desarrollo temporal y vital de la tesis. En cuanto a la muestra, podrían destacarse infinidad de componentes de los que se encuentran presentes en las diferentes intervenciones que la construyen, pero es preciso concederle especial atención al hilo -en su caso particular, de color rojo-. Se trata de un elemento aparentemente simple pero cargado de un gran poder simbólico, que funciona como una herramienta a través de la que tejer las narrativas visuales de la artista. En el proceso de generar intrincadas redes a partir de él, rememora la complejidad de las relaciones humanas y la interconexión de las vidas individuales. Cada hilo, o cada nodo, narra la historia de un encuentro, de una experiencia, o de una emoción, que se entrelaza con otras para formar el *denso tapiz de una memoria compartida*; un concepto que podría remitir al mencionado anteriormente *mapa subjetivo*, en cuanto a la relación que comparten por ligar recuerdos a determinados espacios-lugares según la conexión dada entre elementos. Por medio de gestos simples y repetitivos, como tejer y desenredar hilos, sumerge al espectador en una dinámica de introspección y transformación, donde el tiempo se evapora y el espacio se convierte en un lienzo en blanco. Un soporte apto, al mismo tiempo, para que la artista prosiga con su eterna búsqueda de significado en un mundo cambiante, mientras crea instantes de conocimiento; ambos síntomas muy claros del momento y el tiempo actual; caracterizado por ser rápido, fluido y líquido. Por lo tanto, a través del *recuerdo*, imprescindible para saber quién es uno y de dónde viene, y el uso de objetos en apariencia normales y cotidianos, se cuestiona sobre las grandes inquietudes de la condición humana a través del arte.

Se suele decir que todo permanece en la memoria y en el recuerdo. Si se entiende el hecho de visitar una exposición como la Chiharu Shiota en Barcelona, como un posible tránsito cuyo impacto se ha tenido en cuenta posteriormente en la práctica propia, sucedan situaciones como la ocurrida en la Conde Duque de Madrid en noviembre de ese mismo año (2024). En la sala Sur de este Centro Cultural -de reconocido valor para el panorama cultural madrileño-, tuvo lugar la muestra pública de los proyectos resultantes de la beca de carácter público titulada *Ayudas a la Creación*, convocada anualmente por VEGAP -Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticas-. Entre los reconocidos y galardonados de la edición correspondiente al ejercicio del año 2023, figura la presente investigación, habiendo supuesto un importante impulso para el desarrollo de la misma. Retomando la referencia anterior, puede afirmarse con total seguridad, que el contacto mantenido con la producción plástica de la artista japonesa, fue determinante para la formalización práctica de la propia. Por ello, va a realizarse un amplio análisis de esta instalación concreta, pero a través del filtro de la referencia; es decir, estableciendo ciertos paralelismos con aspectos de interés comunes con la propuesta de la artista

de Osaka.

La intervención consta de dos dibujos de gran formato que trasladan la imagen de las ventanas de la propia vivienda a la sala de exposiciones, llevando a cabo un proceso de resignificación de este último lugar. Asimismo, la arquitectura del sitio expositivo es incorporada, modelada y traducida al lenguaje plástico a través del recurso de la *red*, escenificado por un entramado de hilos negros de color negro que expanden la línea trazada sobre el papel -el dibujo rept a y abandona el plano y el límite del soporte-. Al igual que ocurre en el caso de Shiota, la finalidad que persigue la intervención radica en *construir un espacio dentro de otro*, bajo la premisa de iniciar un diálogo. “Creación de espacios dentro de los espacios, aperturas de lugares en diálogo con las arquitecturas que encuentra en cada territorio con un único objetivo: evocar emociones profundas y reflexiones sobre la vida, el tiempo, la memoria y la identidad.” (Fundació Tapiès, 2024, p.4)

Dibujar la casa en la que se habita, y habitar la sala de exposiciones por medio de la intervención, cuestiona ese fino límite que existe entre lo que se considera público y privado en el ámbito de la creación. Es importante recordar que los lugares en general, no se encuentran aislados del mundo exterior o exentos de un contexto que los defina. Una sala de exposiciones presenta una arquitectura muy concreta que se inserta dentro de un sistema. A su vez, un taller -pudiendo coincidir espacialmente con el propio espacio de la vivienda- o estudio de artista, se ubica en un entorno geográfico que de un modo u otro, acaba siendo reflejado en aquello que se genera en su interior. De igual forma, como ocurre en el caso que se plantea, el espacio de creación puede coincidir con el de exhibición, resultando ambas partes indivisibles. Todas estas relaciones tienen en común una inquietud expresada hacia el entorno habitado. Precisamente, a través del tipo de obra que se plantea, se reconocen y conectan las múltiples vertientes implicadas en cada uno de los casos, por medio de la estructura de la red y su traducción material al hilo ensamblado.

Una cuestión que está profundamente relacionada con la anterior, es la sensación de *intimidad* que resulta de la experiencia efectuada con el espacio. *¿Qué es la intimidad?* ¿Puede construirse una conexión íntima con un lugar, de la misma forma que ocurre entre individuos? Dentro del arte, esta vivencia viene determinada por lo sucedido mientras el espectador interactúa con una obra. Por ello, es de gran relevancia el hecho de encontrarse solo en la sala, o acompañado de más personas que se sumen al hecho contemplativo. ¿Existen diferencias en este hecho? Puede afirmarse que la experiencia del espectador no sólo está condicionada por la propia obra y lo que esta pueda generarle, sino por el resto de condicionantes presentes en la sala durante el momento de observación. En lo que atañe a la intervención de Conde Duque, cumple señalar el carácter colectivo de la muestra, lo que se traduce en la convivencia de la obra propia con respecto al resto de proyectos. En este tipo de situaciones, aparece un nuevo factor, que en la mayor parte de ocasiones no es tenido en cuenta: el *ruido*. Muy oportunamente, en este caso existían varias piezas que reflexionaban sobre ello; la mayor parte, en un formato audiovisual. Paradójicamente, los sonidos que emitían o los audios que presentaban, invadían el resto de propuestas por tratarse de un espacio que no permitía la división hacia el trabajo de los diferentes artistas. Lidia Torres Torres, gestora y comunicadora cultural presente en instituciones como la Fundación Venancio Blanco, visitaba la exposición y posteriormente reflexionaba sobre ello en una publicación de Instagram:

A veces, cuando el espacio no permite la división y se trata con el trabajo de diferentes artistas, es más conveniente bajar el volumen o hacer uso de otras vías. En este caso, el ruido que escucháis dificulta tanto el diálogo como la experiencia con el resto de las obras. Como ejemplo, decir que “Después de un eco” de Timsam Harding trabaja sobre la vibración y el sonido que está produce, a la vez que transforma su obra. Y, desafortunadamente, no se puede apreciar. Es decir, su obra está siendo silenciada por otra en la (no) convivencia de un espacio. (Torres, 2025, https://www.instagram.com/p/DGVdk10qS3G/?img_index=1)

Esta descripción tan honesta, invita a reflexionar nuevamente sobre la convivencia y el ensamblaje de elementos ajenos entre sí. En este caso, correspondiéndose a obras plásticas de diferentes artistas y contextos. El diálogo entre las diferentes partes, la perspectiva relacional y la experiencia de conjunto, son aspectos necesarios para favorecer el entramado colectivo que es construido mediante este tipo de propuestas. De lo contrario, pueden suceder experiencias de este tipo, que no siempre resulten favorables. Una vez más, una actitud próxima hacia tender hilos entre cada una de las partes en lugar de ser entendidas como realidades ajenas, puede ser lo más coherente.

Por otra parte, se encuentra un nuevo paralelismo entre obra resultante y referente en el interés que se muestra por las paredes; ya sea entendiéndolas como fronteras, limitaciones o testimonios de tiempos pasados. Lo cierto es que la ubicación en forma de esquina que es elegida para realizar la intervención de VEGAP, no resultaba sencilla a priori. Esto se debía a la existencia de un pequeño hueco, presente en el lugar donde deberían unirse los dos paneles blancos que la componían. Por el contrario, existía un desnivel que dejaba ver el muro que se encontraba debajo: rugoso, colmado de interferencias visuales y de una fuerte presencia cromática que resaltaba frente al blanco. El papel del *hilo*, como *red* flexible que conecta, moldea y se adapta inteligentemente al contexto, toma el control de la situación centrándose en esa parte. Carga su peso visual hacia esa zona, intentando adueñarse de ella e incorporarla a su trama. En el resultado final, simula la sensación de intentar coser los vértices separados a través de la estructura que dibuja.

En paralelo a las cuestiones anteriores, reside el carácter temporal y efímero de este tipo de manifestaciones plásticas. Precisamente, por la anatomía espacial y flexible que presentan, se deshacen y tiran una vez son expuestas. A lo largo del tiempo, existen y permanecen tan sólo en la memoria de los espectadores y en la documentación realizada.

Hasta el momento, ha sido desarrollado el recuento de posibles paralelismos localizados entre la obra propia y el referente anterior. Por resumirlos de forma más sintética, se ha reflexionado sobre lo siguiente: construir una obra moldeando e incorporando el espacio expositivo en ella; los límites físicos existentes entre los tipos de lugares

implicados en el acto creativo; los aspectos que afectan a la forma en la que el público experimenta la pieza; el interés plástico por el muro y la superficie bidimensional que en sí misma recoge el deseo de ser traspasada; y finalmente, la fisiología temporal y efímera de la muestra. Todo lo anterior, resultan rasgos distintivos de la práctica creativa, que no interesan desde un punto de vista genérico, sino a partir de las implicaciones que puedan tener para afianzar el concepto de *red* y la herramienta del *hilo* como recursos constructivos y creativos. Asimismo, este planteamiento no hace sino reforzar la idea expresada de mantener el proceso como parte de la forma final de la obra.

En base a ello, podrían aventurarse algunas consideraciones. Por un lado, constatar que se está asistiendo a una sustitución, que toma la forma de una red de hilos flexibles, donde cada uno se corresponde a un *dato* que el artista genera dentro de un contexto determinado. Entendido de esta manera, el *dato* en cuestión, se correspondería con los aspectos y rasgos plásticos descritos, y resultaría en la siguiente fórmula:

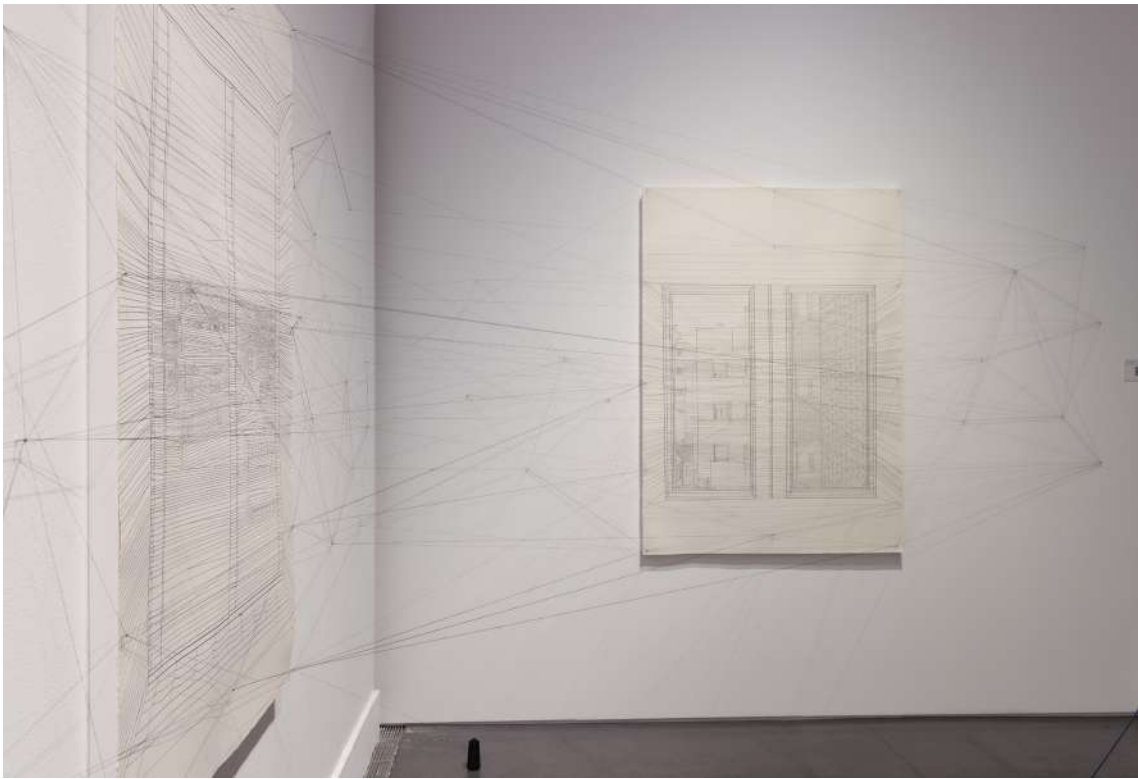
Hilo = Dato

A su vez, esta nueva observación relacional de la instalación y de la obra de arte en general, derivaría en un modo de entender los dibujos que se crean, como una suerte de mallas blandas que se pliegan y expanden por medio del espacio físico. Atendiendo a este enfoque, se guiarían por la idea de *atravesar* como proceso; tal y como ha sucedido con la propia construcción del texto que ocupa a esta parte: se han ido atravesando de forma general pero muy precisa las grandes preocupaciones existentes entre artistas en lo que se refiere al espacio expositivo, examinando el panorama a través de la mirada flexible propia de la *red*. En este tipo de circunstancias, el creador se encuentra en una especie de lugar intermedio -un lugar de cruce, un lugar trans-.

Podría hablarse de una reinención del rol asignado al *artista-creador-investigador*. Desde que el mundo se describe como una red para la mayor parte de círculos y ambientes, el arte también puede unirse a este pensamiento y atender sus intereses a partir de él -tal y como se ha intentado demostrar y constatar-. Como acertaría a expresar Foster, se trata de *mantener la mente ágil*. De igual manera que las nuevas formas plásticas son *blandas, flexibles y modelables* en relación al contexto, la mente del creador que las construye, también debe entenderse según esta metáfora.

Quedar atrapado en tus propios dictados y polémicas no te permite hacer nuevos movimientos. El interés por otros campos te mantiene flexible. Smithson era un genio a la hora de introducir en su arte diferentes investigaciones. Tienes que mantenerte al día en muchas cosas; tienes que ser inquisitivo. (Foster, 2013, p.261)

Se trata, en definitiva, de transitar por las diferentes permutaciones de un problema, cuidándose de no agotar el lenguaje de formas propias que se crea, y con el foco dirigido hacia realizar exploraciones más completas de la cuestión elegida. Lanzarse a la experimentación sin miedo, cuidando el modo y sin olvidarse de que el objetivo último reside en ampliar el horizonte de formas, huyendo de las secuencias cerradas. “Si uno dice que es *artista* puede hacer un montón de cosas; no tiene que amarrarse a una sola tradición.” Richard Serra (Foster, 2013, p.255)



Figuras de Cuerdas: Madrid, Sala Sur Conde Duque, Madrid, 2024.
Documentación de archivo, fuente propia.

Sobre la capacidad de transformación perceptiva del modelo de red

Pese a la argumentación expuesta hasta el momento, y a cómo encaja de forma afirmativa y productiva en la manera de entender la práctica artística, es preciso nombrar una variable temática que se muestra profundamente crítica con el *sistema relacional*. Consiste en una línea de opinión que se desarrolla de forma paralela a la anterior, y que considera al modelo de red una tendencia y moda característica del momento actual, que está derivando entre otros muchos aspectos, en perder la capacidad de interpretar un objeto de forma aislada.

Esta alternativa crítica aparece reflejada en el programa propuesto por la OOO -siglas de Analogía Orientada a Objetos-. A muy grandes rasgos, pone énfasis en los objetos, considerándolos independientes de las relaciones que establecen, y rompiendo categóricamente con lo que considera *una actual tendencia relacional en la filosofía, el arte y casi cualquier otro campo*; que además, es explorada y desarrollada en la presente investigación. Esta teoría entiende como relacional aquello por lo que una obra de arte -o cualquier objeto- se define intrínsecamente por algún modo de relación con su entorno. “La OOO se opone a la tradición que toma las relaciones como externas a los términos que involucran: una manzana, exceptuando algunos casos excepcionales, continúa siendo la misma manzana sin importar lo que ocurra en su contexto.” (Harman, 2020, p.22)

La aparición de esta corriente no es un hecho casual. Las ideas que presenta y en las que se basa, recogen la tradición de un pensamiento anterior denominado *Formalismo*; un movimiento que acontece en los ámbitos del arte y la crítica literaria. Resumidamente y partiendo en exclusiva de los aspectos relacionados con el enfoque que interesa a este estudio, el *formalismo* “resta importancia a los aspectos biográficos, culturales, sociales o políticos de las obras de arte, considerando la obra como un todo estético independiente.” (Harman, 2020, p.22) Como puede intuirse, se trata de una corriente que presenta muchos detractores a día de hoy. La razón principal de ello, se debe a que en su momento, fue censurada y abandonada antes ni siquiera de ser asimilada y superada. Por precisar más si cabe, el *Formalismo Estético* es aquel que reclama la autonomía de los objetos respecto de toda relación, enfatizando la *forma -como su propio nombre indica-* a expensas del *contenido*. Asimismo, el *Formalismo Estético* en el campo más concreto de las artes plásticas, entiende la obra de arte como una unidad ampliamente autónoma de su contexto biográfico, económico, cultural o sociopolítico.

En un intento de seguir ampliando el mapa y facilitar la comprensión de este pensamiento, resulta de gran pertinencia e interés contraponer la opinión de dos grandes filósofos sobre el tema; pertenecientes a su vez, a momentos históricos muy diferentes -esto es muy irónico porque precisamente son sus propios contextos los que les conducen al pensamiento que defienden-. Por un lado, el formalista Kant (Königsberg, 1724-1804) defiende que la realidad se fundamenta a partir de dos elementos que considera aislados entre sí: los pensamientos humanos y todo lo demás. Por otro, Bruno Latour (Borgoña,1947- París, 2022) que habla más en términos de cosas *contaminadas de mundo*, una realidad que según Kant debe ser evitada a toda costa.

En lo que respecta a la relación del individuo con los elementos, la derivación del *Formalismo Taxonómico* en este caso, apunta hacia considerar al ser humano autónomo y separable de las diversas relaciones genuinas que establece con los objetos. En calidad de artista y creador, este pasará a entenderse al igual que alguien trascendente que decide por decreto lo que cuenta como obra de arte; pareciera que el objeto en sí mismo no tuviese nada que decir o aportar. En definitiva, “la relación ética entre los humanos y tales objetos es en sí misma un nuevo objeto autónomo, cuya realidad no puede ser completamente captada por un observador externo, ni descompuesta en sus elementos.” (Harman, 2020, p.28)

Pero, ¿qué ocurre si esta separación con respecto del contexto también es trasladada al propio *proceso*? Recordando, precisamente, que el valor práctico de este estudio, recae más en este último que en la producción de resultados. Paradójicamente a ello, empezar a entender el proceso como un objeto, acabaría por darle más valor al primero, dejando de interpretar los artefactos desde las perspectivas conocidas como *Filosofías del devenir*, cuyos nombres protagonistas son Bergson y Deleuze. Los autores anteriores tratan a los objetos como si fuesen simples cortes arbitrarios, en lo que de otra manera sería un *flujo continuo de eventos*. De la misma forma y tal como se exponía al inicio de este texto, cuando el espacio es tratado al nivel de un objeto, toma acción y relevancia el conjunto de factores, tanto internos como externos, que lo constituyen y modelan. Sin embargo, la finalidad última perseguida tras todo el esfuerzo teórico y constructivo, reside en conseguir que el espectador que observa, experimenta e interpreta, se involucre con la pieza; pudiendo incluso, desde su punto de vista, considerarse que la descontextualización de la obra de arte es sinónimo de hallarse incompleta,

El pensamiento actual gira entorno a esta idea debido, irónicamente, a la experiencia que se extrae del contexto social inmediato. Se encuentra sumergido en un periodo histórico dominado por el exceso de información, que puede apreciarse a todos los niveles, incluso en los sucesos más banales y cotidianos. Este panorama implica que las relaciones entre elementos diversos queden sobredeterminadas de un modo que suprimen su autonomía. La pregunta clave que debería estar realmente planteándose es mucho más amplia y general: ¿el contexto social y político afecta a la manera en la que se ve y entiende una obra de arte?

Ofrecer una gran respuesta a este interrogante, partiendo de un contexto de temporalidad líquida y fluida, definido por la pluralidad de voces y el fin de grandes discursos, puede presentar cierto nivel de utopía. Tampoco se considera oportuno ni necesario, encontrar la vía a través de la que categorizar y enmarcar todas las inquietudes o preocupaciones

que aparezcan. Más bien, el objetivo reside en lanzar opiniones parciales, pudiendo ser más o menos acertadas, que sean experimentadas y desarrolladas desde la propia experimentación de campo en relación al tema. Lo que sí es cierto, es que la posición que se mantiene desde esta investigación, se aproxima a la afirmación -muy acertada- que el artista francés Christian Boltanski expresó en una entrevista a finales de la década de los 90, “uno está ligado a su tiempo y a la forma de hablar de su tiempo.” (Ramos, 2007, p.52) Asimismo, matizó la opinión de que uno va a hablar de su problema durante toda la vida. Esta forma de entender y gestionar la realidad, el pensamiento y el conocimiento, resulta especialmente relevante cuando se trabaja desde las prácticas artísticas. Tanto en el ámbito de la creación como de la investigación, la mayor parte de los artistas se dedican a insistir y profundizar en conceptos que han ido generando progresivamente a lo largo de los años, persiguiendo constantemente las mismas inquietudes, aún formuladas de múltiples maneras, que en último término encuentran su transposición en el arte.

En relación a lo anterior, el objetivo perseguido con la elaboración y construcción de esta tesis, al igual que en una película, es que no haya objetos autónomos, tan sólo elementos sobredimensionados en sus relaciones exactas con todo lo demás. Sobre este aspecto relacional de la **obra** de arte: “no entra en un desenfrenado contacto con todos los aspectos de su contexto, sino que acepta algunos y excluye rigurosamente lo demás.” (Harman, 2020, p.62) A partir de ello, el interrogante se traslada hacia otro ámbito ¿cómo esta idea se da o manifiesta en la obra plástica que resulta de este estudio? ¿Qué aspectos incluye y cuáles excluye?