

# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

Consuelo Vallejo Delgado





I.S.B.N.: 84-600-9868-0  
Depósito Legal: GR-242-03

Imprime: Reprografía Digital Granada S.L  
Avda. Constitución 11  
18001 Granada (España)

# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

Consuelo Vallejo Delgado

Publicación realizada en el marco del  
Proyecto de Investigación de las  
Ayudas Postdoctorales del Plan Propio  
de la Universidad de Granada:

“LA MORFOGÉNESIS DEL ARTE  
CONTEMPORÁNEO.  
FENOMENOLOGÍA Y ESTÉTICA

Director: Pedro Osákar Oláiz

Grupo de Investigación: Nuevos  
Materiales para el Arte Contemporáneo



# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

Texto  
Consuelo Vallejo Delgado

Presentación  
Pedro Osákar Oláiz

Dossier  
Obras de alumnos y alumnas de  
Pintura I

Fotografía  
Montse Casas Gómez

Diseño y maquetación  
Consuelo Vallejo Delgado  
Montse Casas Gómez

Portada y contraportada:  
*"Ptychosperma macarthurii"* y  
*"Dypsis lucubensis"*  
Consuelo Vallejo Delgado

Edición  
Grupo de Investigación: Nuevos  
Materiales para el Arte  
Contemporáneo



# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

Alumnos y alumnas cuya obra  
aparece en Dossier:

José Asensio Belmonte

Montse Casas Gómez

Alba Dalmau Gómez

Noemí Flores Garro

Cecilia García Giralda Rodríguez

Violeta Iriberry Moreno

Inmaculada Ortega Morales

Carolina Pérez Valenzuela

Jorge Rodríguez Gómez

Julio Alberto Ortiz Postigo

Ursula Blancas Caballero





A Gea, a la materia donde surgen las  
morfologías que nos salvan del vacío.

A Hermes, inventor de combinaciones.



*“Yo sigo ocurriendo, ocurro como un río o un árbol, que tal vez sea el mejor biógrafo de la naturaleza, todo él lleno de cicatrices.”*

Roberto Matta



# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

# INDICE

Presentación  
Pedro Osákar Oláiz

Contexto

Morfologías

Memoria de una experiencia

Descripción de obras

Dossier





# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

# PRESENTACIÓN

Pedro Osákar Oláiz



Muy frecuentemente en el ejercicio de la enseñanza del arte nos encontramos inmersos en un dialogo que inevitablemente transmite la preocupación sobre la condición problemática de las artes en las sociedades contemporáneas. Es habitual que tras largas conversaciones con acaloradas discusiones y posicionamientos excesivamente personalistas con defensas de principios que transmiten visiones muy contradictorias y enfrentadas, terminemos con una cierta sensación de desasosiego muy extendida y similar entre todos los que desde un punto de vista profesional, y no solo la universidad, nos dedicamos a las artes. Somos conscientes que las actuales Facultades de Bellas Artes parten de unos conocimientos heredados de las antiguas academias, del legado de las vanguardias, incorporando las experiencias más recientes y la omnipresencia de las nuevas tecnologías. Las Facultades de Bellas Artes son centros universitarios en el que se integran estudios referentes a la creación: técnicas y métodos, procedimientos y sistemas, herramientas y aparatos, contenidos teóricos e históricos, más todo lo que sea necesario para conseguir esta finalidad que es la

generación de la obra artística. Es decir, se ocupan de la “materia” de la creación artística, la cual, por un lado, recoge una parte de la tradición y otra de innovación, nuevas formas de expresión y nuevas tecnologías.

Pero también y como tarea que trasciende y sobrevuela como una sombra mucho más larga y profunda, la preocupación latente por definir la responsabilidad y el papel que desempeñan las actuales Facultades de Bellas Artes en el complejo mundo del arte contemporáneo. Siendo mucho más precisos y asumiendo nuestro compromiso en términos de “cultura”, deberíamos ser capaces de enunciar en que puede contribuir la experiencia del arte al conocimiento. El arte, en su condición generadora de conocimiento, es frecuentemente una experiencia límite de vínculo y testimonio desde y para lo real, experiencia que hace saber, tanto en el sentido de una generación de saber, como de un valioso fenómeno de comunicación emocional, perceptiva y conceptual.

Es en definitiva una tarea que exige fuertes compromisos éticos y una dedicación intensa y esforzada tanto en el ámbito de la producción como en el de reflexión y transmisión en nuestras universidades. Por lo tanto, como muy bien señala el profesor Juan Luis Moraza a propósito del proyecto A+S, no sólo es necesario profundizar en los problemas propios del arte en su vínculo con las sociedades del capitalismo cultural, sino también en los que afectan a un ámbito más académico: la redefinición y adecuación de las líneas curriculares, temarios y sistemas específicos de optimización de los vínculos didácticos, las tramas disciplinares, las áreas de conocimiento, las disciplinas auxiliares, la adecuación de los criterios de I+D al área de creación, etc. Problemas que acentúan las paradojas y las contradicciones y consecuentemente generan una pérdida de legitimidad y una disolución en el seno de una cultura visual dirigida, frente a la que como ciudadanos y como artistas, perdemos la posición de agentes.

La tarea del artista en este difícil contexto genera un sin fin de preguntas en torno a la experiencia del arte y la construcción del imaginario, sobre la función del arte, su naturaleza pública y su incidencia social, su estatuto mercantil y sus plusvalías, su condición patrimonial y simbólica, sus vínculos con la sociedad del espectáculo y con la representación democrática, los vínculos entre el arte y los medios de formación de masas, y un largo recorrido de correlatos que configuran el imaginario social. Son muchos los frentes y las tareas pendientes.

Fruto de una experiencia real en el aula, este libro aporta una breve reflexión sobre la dificultad en el uso de la palabra.. Si recordamos en *Las Palabras y las Cosas* de Michel Foucault sustituye -o estima que se ha sustituido- la cuestión tradicional ¿qué es pensar? por la cuestión ¿qué es hablar?". A la pregunta de Nietzsche "¿quién habla?", Mallarmé había respondido:"la palabra". Es Foucault quien agrega, "Toda la curiosidad de nuestro pensamiento se centra ahora en la pregunta: ¿Qué es el lenguaje, cómo abordarlo para



hacerlo aparecer en sí mismo y en su plenitud?". La reflexión de Foucault nos recuerda además que si bien las palabras están en el origen de los objetos y que un discurso es irreductible a la lengua y a la palabra, es imposible identificar dichos objetos si nos contentamos con investigar el sentido que se da en una época determinada a tal o cual palabra.

Quienes nos dedicamos a la enseñanza del arte, sabemos de la dificultad y la necesidad de definirlo. No me refiero a la cada vez más difícil posibilidad de conciliar lo que se nos presenta como arte y lo que esperamos de él, que evidentemente resta legitimidad, si no a aquella que partiendo de la idea de la práctica del arte como medio de conocimiento, nos exige la tarea de encontrar las palabras justas que den testimonio de aquello que nos sucede hoy, insertados en un momento concreto de la historia. Las palabras que nos den acceso al mundo de las experiencias artísticas, las que construyen ideas, hechos, acontecimientos y objetos. Las que en definitiva hacen de la práctica del arte un conocimiento positivo.

Esta es una tarea necesariamente colectiva, tanto para remediar una educación artística pendiente, como para colaborar en la búsqueda de criterios artísticos que hagan frente a la palabra vacía que consagra las obras y al desamparo teórico de estas. Al día de hoy, una experiencia artística configurada al límite por las nuevas tecnologías, que se desarrolla con una gran vitalidad y para la que faltan categorías correspondientes.

Consciente de esta tarea, Consuelo Vallejo se centra en el concepto de “morfogénesis/morfología” y desde un punto de vista experimental merodea su complejidad y sus matices para tratar de aproximar una interpretación que le de entrada al vocabulario que los profesionales del arte necesitamos en nuestra tarea diaria.

Pedro Osakar Olaiz, marzo de 2003.

# MORFOLOGÍAS

Memoria de una  
experiencia creativa

# CONTEXTO



**EI CONTEXTO** en el que se incluye *Morfologías. Memoria de una experiencia creativa* es el estudio llevado a cabo en el Grupo de Investigación: “Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo”, del Departamento de Pintura de la Universidad de Granada, el cual lleva por título:

*“La Morfogénesis del Arte Contemporáneo. Fenomenología y Estética”.*

Esta investigación se realiza gracias a las Ayudas Postdoctorales del Plan Propio de la Universidad de Granada, y tiene como objetivo fundamental el desarrollo de criterios válidos para el estudio del lenguaje artístico actual y su aplicación pedagógica posterior. La discusión de dichos criterios conlleva la necesidad de establecer previamente nuevos límites para conceptos habituales en el ámbito artístico, pero que, sin embargo, carecen de difusión. Tal es el caso del concepto de “morfogénesis/morfología” que, aunque presente en diferentes ámbitos disciplinares, como la lingüística, la biología, o la

botánica, no tiene el suficiente protagonismo en las enseñanzas artísticas.

Estas páginas, escritas a modo de ensayo, emprenden la tarea de retomar el término desde un punto de vista experimental, introduciendo una serie de elementos claves, los cuales pueden servir de guía para un desarrollo posterior.

Por un lado, se hace un breve recorrido por su definición y los aspectos interdisciplinarios a los que alude, así como autores que, de un modo u otro, se han referido al término, incluyendo algunos de los que lo aproximan al proceso creativo.

Por otro, se muestra una práctica pedagógica sobre el concepto, memoria de una experiencia creativa, que consiste en la posible definición del término a través de trabajos realizados por alumnos y alumnas de primer curso de pintura.



Esta publicación se plantea con un carácter introductorio sobre el tema, pero presenta un marco de utilidad en el ámbito pedagógico de las Bellas Artes, principalmente en cuanto a la posibilidad de describir ese contexto para la formación artística donde la discusión de un concepto culmina en la plasmación creativa. Tal vez, de esta forma, es posible trascender las fronteras de la definición hacia la multiplicidad, como proclamara Italo Calvino para el próximo –ya actual- milenio<sup>1</sup>. Porque en el desdoblar los significados se descubren posibilidades de designación.

La aspiración de estas páginas concluye en la propia experimentación creativa, basada en la intuición de soluciones a partir de nuevos conceptos. Ofrecemos sólo su memoria o su “huella”, aquello que queda de la imaginación, conscientes de la dificultad de elaborar sistemas o teorías.

Extraer nuevos temas para el arte, como también el uso de nuevos materiales, conlleva inherente lo factible de descubrir nuevas formas,

y quizá también nuevos lenguajes artísticos, pero, ante todo, es un impulso para la comprensión del proceso creativo en las actividades pedagógicas, tanto en el aprendizaje como en la enseñanza.

La afirmación de que los procedimientos artísticos se multiplican a la vez que el uso de nuevos materiales, hace de la didáctica del arte un continuo marco de experimentación, donde los alumnos y alumnas no sólo usan determinadas técnicas sino que las establecen en el proceso creativo. Frente a la mera *aplicación*, cada experiencia se traduce en *creación*, pues en ella se resuelve el difícil nexo entre contenido y continente, dando lugar a una gramática del arte que no se agota en los procedimientos tradicionales sino que se amplía y diversifica.

*Morfologías. Memoria de una experiencia creativa*, es una aproximación realizada desde la óptica de la creación, espacio expositivo en forma de libro, donde las palabras, como las imágenes,

inauguran o sugieren temas y propuestas para el arte, como forma de conocimiento.



MORFOLOGÍAS

MORFOLOGÍAS



*“Y al final el gran artista, bajo este clima, es ante todo un gran viviente si se entiende que vivir es tanto sentir como reflexionar. La obra encarna, por tanto, un drama intelectual. La obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser más que la inteligencia que hace funcionar las apariencias y que cubre con imágenes lo que no tiene razón. Si el mundo fuese claro no existiría el arte.”*

(Albert Camus: *El mito de Sísifo*)<sup>2</sup>





Cuántas veces, este dejarse ir en la apariencia, promulgar los instantes en que se desliza el material por el espacio y el tiempo, como Aracné, inmersos en los recorridos impuestos del desorden, llegamos a la idea, al concepto, a la huella; desembocamos en *lo otro*. Aquel nexa con la imaginación que se alumbra como *mayéutica* socrática, nos despierta el letargo de los ojos, los conduce hacia dentro, desde la forma, más allá de ella, hacia el origen; y paradójicamente al reencuentro con el vacío.

Aunque es posible definir la creación desde múltiples posiciones, defender primacías estéticas que oscilan en el péndulo de lo universal a lo particular; la atracción por el divagar de las formas, la captación de una belleza ligada a las morfologías, es algo que impera casi como principio antropológico, necesidad existencial o impulso primigenio, como también lo es aquel “espíritu abstracto” de Cirlot<sup>3</sup>. Llamarle arte o no, depende de nosotros. Desterrarlo del territorio creatividad, también. Sin embargo, no podemos obviar que participa de la imaginación, de manera activa o pasiva. Observación o

generación de formas, podríamos concluir, es una actividad humana, bajo la cual subyace una suerte de estética pronunciada desde siempre.

La reconciliación del arte con la producción de la forma no desestima la creatividad. Antes bien, introduce un matiz donde la intuición se ensalza como proceso cognitivo. Un nuevo principio de mimesis opera, la observación se amplía haciéndose eco de nuevas escalas, de otros horizontes que incluyen lo invisible de las fuerzas generativas, las transformaciones de la materia, el devenir implícito a cualquier actuación sobre la realidad. El arte actúa, interviene en los procesos promoviendo el cambio; el azar acontece, y vuelve a acontecer.

**MORFOGÉNESIS<sup>4</sup>** procede del griego; *Morphé* es la “forma” y *génesis* “llegar a ser”.

Como la naturaleza, también el arte elige el devenir de sus formas, ligando al material a una existencia concretada en la obra. Sobre cada actuación se imponen determinados principios, adheridos a la génesis.

La relación entre la materia y la forma, sus posibilidades de realización, el discurso invisible que la rodea, es territorio compartido por la ciencia o el arte. La filosofía ofrece el despliegue de sus paradigmas. Desde la alquimia al positivismo, todas las respuestas del pensamiento; Pitágoras y la intuición del número, Schelling afirmando la identidad de la naturaleza, el *aletheia* de Heidegger, la *mathesis universalis* de Descartes o la *analogía* de Leibniz,...

**FRENTE A LA FORMA**, al hablar de morfología introducimos un sentido dinámico, que incluye las operaciones inherentes al proceso creativo como parte del resultado final.

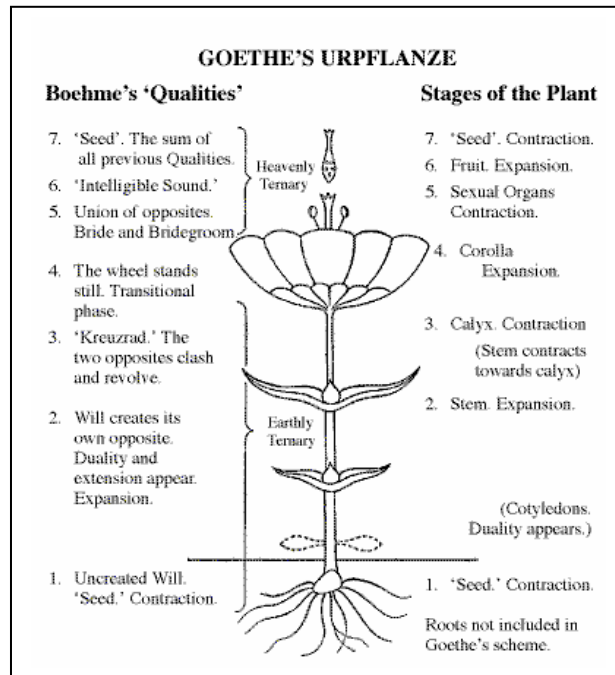
Goethe sostenía en su *Teoría de la naturaleza*:

*“Así pues, puesto que queremos introducir una Morfología, no debemos hablar de formas, y si usamos esta palabra será pensando sólo en una idea, en una noción o algo que se fija en la experiencia sólo durante un momento.”<sup>5</sup>*

El carácter procesual en la elaboración de conceptos se amplía hacia la definición de las formas. De ahí que “Morfogénesis” vendría a englobar conceptos *gestálticos* como forma, composición, estructura, etc., haciéndolos partícipes de una estética que comparte la idea de generación y de movimiento.

**URPFLANZE** es el término utilizado por Goethe para referirse al principio que rige la morfología de las plantas, principio único que, no obstante, da lugar a la variedad. A partir de la *Urpflanze* es posible reproducir dichos procesos dando lugar a nuevas formas, cuyo origen

se encuentra en el crecimiento natural, y en las transformaciones que produce en la forma.



En Goethe encontramos algo de Leibniz, de su analogía universal, pero también ecos kantianos, un intento de transvase desde la intuición al conocimiento, o reminiscencias platónicas. Los esquemas de funcionamiento propios de la naturaleza aparecen trasladados al intelecto como *Urphänomen*, en una suerte de interpretación alquímica de la existencia de difícil lectura.

Esta es la enseñanza de Goethe; la Morfología como un nuevo método cognitivo<sup>6</sup>, el cual trasciende el campo de la ciencia para instalarse en la creación, compartiendo con ella ese “Espíritu de la Tierra”, símbolo que inventa y que en su *Fausto*, sirve para reconciliar el lado oscuro, lo innombrable, el origen.

**LA GEOMETRÍA FRACTAL<sup>7</sup>** entiende la forma desde el punto de vista de su organización, la forma se produce por una serie de procesos algorítmicos y de iteración, lo que tiene que ver con el concepto de morfología.

La sucesión de patrones o esquemas, que ofrecen la unidad y la diversidad a partir del encuentro con el desorden, determinan formas que relacionan la mente con la materia, lo natural y lo artificial. El nuevo orden instaurado por la infografía descubre asombrosamente un nexo con el natural, vínculo subyacente a procesos generativos compartidos.

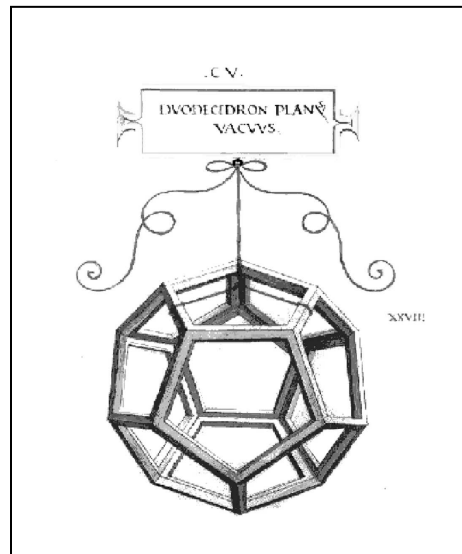
La atracción que es capaz de ejercer sobre el observador, este mundo de formas unido a su propia génesis, tiene su paralelo en el arte del pasado. Desde el arabesco a Leonardo da Vinci, se demuestra el interés hacia estas configuraciones, cuya finalidad

parece concluir en un goce estético basado en la armonía, el ritmo, el placer pitagórico del número o la relación entre microcosmos y macrocosmos.

**LUDO GEOMÉTRICO.** Frente a la concepción estática, el interés por el movimiento en Leonardo da Vinci conduce la observación hasta los derroteros de la dinámica natural. No son sólo las nubes o el agua, también las formas geométricas -que acaso no son sólo construcciones empíricas- ofrecen la transformación continua, multiplicándose, bipartiéndose hasta posibilidades infinitas. El ludo geométrico simula el acontecer de la naturaleza en el transcurrir del diseño, según fuerzas que se propagan. La abstracción de las formas conlleva un principio inherente, aquel que domina la imaginación, a la búsqueda de las respuestas. En el *Códice Leicestes*, Leonardo nos brinda la letanía de las preguntas:



*“De cómo la ondulación de la vasija golpeada se desliza muchas veces por la circunferencia hacia el medio de la vasija y de este centro retoma a su circunferencia. De cómo la vasija de agua, golpeada desde abajo, hace saltar el agua fuera de la vasija. De cómo el agua golpeada sigue el movimiento reflejo de su percusor.”<sup>8</sup>*



**CALEIDOSCOPIO.** Las raíces griegas que conforman la palabra significan –bello, imagen, observar-.

De Giordano Bruno (1548) al arte psicopatológico o el yantra budista, la doctrina de la transformación de la materia de lo infinito a lo finito, las ideas en torno a la repetición, identidad o multiplicación, coinciden en la magia que enlaza al ser humano con la naturaleza. Acertadas o no, las diferentes interpretaciones no sólo relatan la historia de una atracción por las formas como revelaciones de estados materiales o mentales, sino que anticipan coincidencias morfológicas, que a su vez fascinan, reiterándose en la idea de *continuum*. El macrocosmos y el microcosmos se reúnen como mundos especulares.

Una experiencia estética se deriva de la contemplación de esos universos repetidos. Desde la cristalografía a la astronomía, las geometrías en que parece encapricharse lo natural llegan al ser humano como secuencias de la perfección, tal vez revisten su

nostalgia. Las imágenes sirven para rescatar la materia, se enfrentan a su abismo, consiguiendo, en una suerte de empatía, hacerse parte de él. Toda esta mística ha perseguido a la creación, como al pensamiento, revelando la belleza, no sólo como sugiere la *pansofía* en la relación sol-oro-corazón/luna-plata-cerebro, sino como equivalente de ésta; es *heurística*, invención. La *poiesis* queda enfrentada al conocimiento, lo asalta y despoja de su dialéctica inmanente-trascendente, para que vuelva a surgir de la nada, una y otra vez.

**EL ESPEJO, RES COGITANS Y RES EXTENSA**, lo que da imagen de algo, sirve para reconocer ese algo.

A partir del siglo dieciséis Descartes y Bacon definen la relación entre el que observa, *res cogitans*, y la cosa natural observada, *res extensa*. Sin embargo, el Mito de la Caverna platónico permanece inalterable cuando hablamos de observación, La física actual lo

redescubre, sucumbiendo a la incertidumbre de la percepción. El conocimiento se hace de sombras. Volvemos a “la ciencia del espejo”<sup>9</sup>, por la que han paseado físicos como Bohm o Prigogine, donde la unidad está en la multiplicidad, el todo en lo uno. Bohm recurre a la analogía del holograma para explicar el universo, en la que cada parte contiene en sí la totalidad de la imagen.



**LOS CAMPOS MÓRFICOS** determinan la formación de las estructuras, así como el comportamiento de los seres vivos.

El científico Sheldrake (1989) denomina así al proceder de la naturaleza según ciertos “hábitos”. La traslación de las leyes que rigen procesos como el crecimiento pueden producirse más allá del espacio y el tiempo, lo que denomina *resonancia mórfica*. El concepto, de difícil demostración, se adhiere a los interrogantes sobre la transformación y el cambio, y vendría a explicar la existencia de ciertos paralelismos.

La afirmación de un mundo donde todo queda influenciado por todo, según una transmisión de origen desconocido, resulta inquietante. Sin embargo, fascina la sola posibilidad implícita a la *teoría de los campos mórficos* de que la naturaleza o el pensamiento, y por ende el arte, funcionen según las reglas en perpetua mutación de lo que ya ha acontecido en cualquier otro lugar. Peat<sup>10</sup> analiza esta propuesta a partir de la idea de *Sincronicidad* de Jung. Su pensamiento describe

un “puente entre mente y materia”, donde creación y existencia se unen indisolublemente.

***I CHING. EL LIBRO DE LAS MUTACIONES***, de traducción imposible, es un ejemplo cercano a la idea de morfología. En el libro, quizás el más antiguo de la humanidad, no hay palabras, sólo signos con significados infinitos a modo de perfecto sistema algebraico. Leibniz descubrió que en él ya se encontraba el sistema binario que había descubierto.

En *El libro de las mutaciones* las interpretaciones varían según una combinatoria que lo convierte en juego, azar, fluctuación. Los sesenta y cuatro hexagramas o signos pueden significar cosas diferentes, pero se revelan como representaciones del mundo en movimiento, o como diría Jung en el prólogo del texto de R. Wilhelm, como versiones fieles de un estado psíquico. En cualquier caso, el *I Ching* ha interesado por su capacidad de añadir algo al pensamiento

tradicional de la ciencia occidental, la idea de transformación, de cambio, como generadora del continuo universal. Más allá de las prácticas adivinatorias para las que se utiliza, el libro intuye de manera sorprendente una cierta analogía con conceptos filosóficos y matemáticos, los cuales forman parte de la propia interpretación, se instaure desde ella, sometiendo al azar.

En el texto de R. Wilhelm, se lee la interpretación del signo de Lo Creativo:



*“El signo se compone de seis trazos no partidos. Los trazos no partidos corresponden a la protoenergía o energía primaria, luminosa, fuerte, espiritual, activa. El signo es total y uniformemente fuerte en la naturaleza. Puesto que no le afecta ninguna debilidad, es, en sí mismo, de acuerdo con su cualidad intrínseca, la fuerza, la energía. Su imagen es el cielo. La fuerza, la energía, se representa como entidad no condicionada por determinadas circunstancias espaciales. Se la concibe por lo tanto como movimiento. Debe considerarse como fundamento de este movimiento el tiempo. Así, pues, el signo involucra también el poder del tiempo y el poder de la perseveración en el tiempo, de la duración.”<sup>1</sup>*

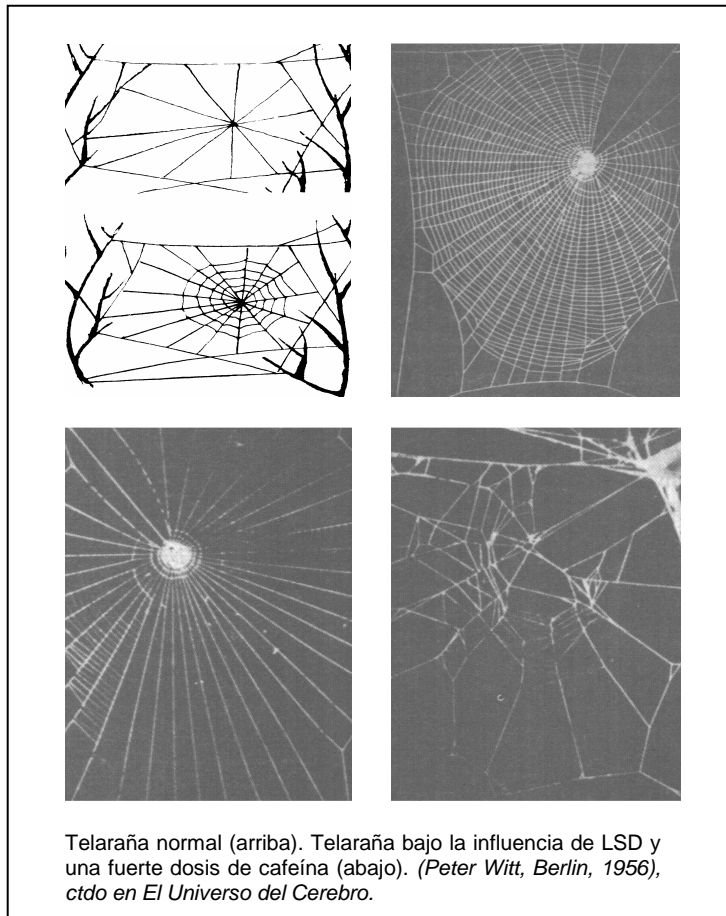


**LAS PUERTAS DE LA PERCEPCIÓN<sup>12</sup>**, lugar donde se accede a vislumbrar la salida o entrada. Recorrido que explora los espacios, impuesto por estructuras añadidas a todo acto de existencia, de comunicación.

La dialéctica entre orden-desorden, la inclusión de la entropía como principio natural, también supone la afirmación de la discontinuidad. El “ordo” implica una sucesión en los fenómenos, sin embargo su trasgresión establece la diversidad, el cambio, la ley que rige el renovarse continuo, es *poiesis*, creación. Llegamos así al límite con la “evolución creadora” bergsoniana<sup>13</sup>.

La conexión entre interioridad y exterioridad posibilita evaluar los procesos según contrarios como armonía o desorden. Así lo describe J. J. Beljon<sup>14</sup> en sus investigaciones sobre diseño, acertando a afirmar la importancia de nuevos principios, algunos de ellos cercanos a cualidades mágicas o semánticas para establecer una gramática del arte.

Conceptos como *recorrido*, *trayecto*, *camino*, se aproximan a los de estructura. El determinismo organicista la vincula a las formas fijas de lo natural, a pesar de la constatación de alteración o anomalía, diatriba presente en cada estrato, hasta en el orden del pensamiento, y como extensión en el del arte.





## NOTAS.

---

<sup>1</sup> CALVINO, Italo: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Oscar Mondadori, Milano, 1998.

<sup>2</sup> CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

<sup>3</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo: *El espíritu abstracto*. Editorial Labor S. A., Barcelona, 1993.

<sup>4</sup> Algunas notas sobre este concepto, así como el de “paralelismo morfológico”, puede verse VALLEJO DELGADO, Consuelo: *Arte y Ciencia. Analogía y anacronismo desde el pensamiento actual*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2001

<sup>5</sup> GOETHE, J. W.: *Teoría de la naturaleza*. Madrid, Tecnos, 1997, p. 7.

---

<sup>6</sup> Así se denomina en BONELL, Carmen: *La divina proporción. Las formas geométricas*. Edición de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 1999.

<sup>7</sup> Véase BOOM, van den, Holger; y ROMERO TEJEDOR, Felicidad. *Arte Fractal. Estética del localismo*. ADI. Dep. de Informática en Diseño de la Universidad de Bellas Artes de Braunschweig. Barcelona. Además de éste, sobre la geometría fractal, es ya un clásico MANDELBROT, Benoît B.: *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona, Tusquets, 1987.

<sup>8</sup> Ctdo en DA VINCI, Leonardo. *Dibujos. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*. Textos de Marco Meneguzzo. Debate, Madrid, 1994, p. 8.

<sup>9</sup> Véase BRIGGS, John P.; PEAT David F.: *A través del maravilloso espejo del universo*. Gedisa, Barcelona, 1989.

---

<sup>10</sup> PEAT, F.D.: *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*, Barcelona, Kairós, 1987.

<sup>11</sup> *I Ching. El libro de las mutaciones*. Traducción de la versión alemana de Richard Wilhelm. Edhasa, Barcelona, 1977.

<sup>12</sup> Hacemos referencia a HUXLEY, Aldous: *Las puertas de la percepción*. Edhasa, Barcelona, 1992. En esta obra se recogen dos ensayos sobre la ingestión de drogas alucinógenas, señalándose en la contraportada de la edición que “No se trata de la revelación de un cielo o de un infierno de visiones, sino del descubrimiento de una relación de tradición arcaica y que la droga haría visible: la semejanza o la identidad de la mente del hombre y la realidad sustancial del cosmos”.

---

<sup>13</sup> BERGSON, Henri: *La evolución creadora*. Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1973.

<sup>14</sup> BELJON, J. J.: *Gramática del arte*. Celeste Ediciones, Madrid, 1993.

(Ilustración telaraña: HOOPER Judith; TERESI Dick: *El universo del cerebro*. Versal, Barcelona, 1987.)



---

**RHEOMODO**, del griego *rheos*, que significa “flujo”, es el método que propone Bohm para el conocimiento, basado en una exploración espontánea.

Dicha exploración tiene un carácter totalmente procesual, sobre todo si lo que tratamos de descubrir es la posibilidad de una nueva forma. Para este tipo de ensayos es necesario que la transmisión de unas determinadas pautas no determine el resultado, sino que posibilite el hallazgo de soluciones.

La experiencia creativa, de la que presentamos algunos ejemplos, se convierte en un divagar por las fronteras imprecisas del “yo”, a lo que se añade la dificultad omnipresente del “decir”. Trascender uno y otro lado, acometer el espacio que los separa ofreciendo el intervalo de la obra creativa, es un primer paso necesario. Es por ello que este pequeño ensayo ha sido realizado a principio de curso con alumnos y

---

alumnas que cursan primero de pintura, y que aún no han tenido unas enseñanzas procedimentales.

Comprender el significado de “Morfología” implica enfrentarse a su génesis diversificando las posibles vías que lleven a ella. Se trata de pruebas que inician un acercamiento a diferentes propuestas, encontrando un mayor o menor grado de adecuación.

Repetición, variación, reiteración matemática, duplicación, yuxtaposición, fluir, dispersión, marcar, distorsión, son algunos de los procesos de “morfogénesis” utilizados en la experiencia creativa. Convergentes con procedimientos habituales, han sido hallados a través de la experiencia, aprobándose su validez en el contexto creativo. Es por ello que la importancia del método consiste en una variación con respecto a la transmisión de los contenidos, lo que ofrece una mayor garantía, no sólo de comprensión de los mismos, sino de adecuación a una experiencia creativa particular.

---

En cuanto a los materiales, se plantea la posibilidad de que cualquier materia puede ser usada con fines creativos. Hablar de nuevos materiales para el arte conlleva ampliar los límites hacia la observación. Es un nuevo principio de mimesis, donde lo que introducimos no es una cierta figuración plasmada del exterior, sino un conjunto de relaciones, en las que interviene tanto el material como su configuración.

Las cualidades intrínsecas de los objetos o materias seleccionadas para cada caso ofrecen, en muchas ocasiones, un paralelismo con los procesos que llevarán al resultado. Por ejemplo, el uso del pan como materia artística nos remite al acto de amasarlo, las rodajas de limón al crecimiento natural, y los fractales al propio proceso de reiteración que los origina. Hay un vínculo entre la génesis del material o sistema empleado y el uso del mismo como materia plástica, según una suerte de “reutilización” que desemboca en la obra.

---

La aprehensión del concepto de “morfología / morfogénesis” se realiza de forma paralela a la selección de materiales y la generación de la forma

---

**LA DESCRIPCIÓN DE LÁMINAS** incluye los materiales utilizados, así como el procedimiento básico seguido, y unos breves comentarios en relación con aspectos morfológicos derivados del uso de los mismos.

No se pretende realizar un estudio de cada trabajo, sino complementar con el texto la lectura de las imágenes, dado que la reproducción de las mismas dificulta en ocasiones captar completamente determinadas calidades, efectos de transparencia, distorsión, etc., además de características como el relieve o la tridimensionalidad.

En cuanto al tamaño, no se reseña, aunque difiere de unas a otras. En general, no sobrepasan en ninguna de sus dimensiones de 100 cm. Debido al carácter de ensayo, no se ha requerido un tamaño específico para cada trabajo, adquiriendo más importancia la

---

adecuación del formato, y la agilidad en el desarrollo de la experiencia.

- 
- LÁMINA 1: José Asensio Belmonte.  
LÁMINA 2: Montse Casas Gómez.  
LÁMINA 3: Alba Dalmau Gómez.  
LÁMINA 4: Noemi Flores Garro.  
LÁMINA 5: Cecilia García Giralda Rodriguez.  
LÁMINA 6, 7: Violeta Iriberry Moreno.  
LÁMINA 8, 9: Inmaculada Ortega Morales.  
LÁMINA 10: Carolina Pérez Valenzuela.  
LÁMINA 11: Jorge Rodríguez Gómez..  
LÁMINA 12: Julio Alberto Ortiz Postigo.  
LÁMINA 13: Ursula Blancas Caballero.

---

-LÁMINA 1- Limón, cola blanca, láminas de acetato. / Rodajas de limón semicubiertas con cola blanca. Soporte: dos láminas de acetato.

Forma encerrada de los gajos cortados transversalmente. Empaquetamiento natural. Repetición-variación de elementos. Unidad-multiplicidad. Geometría rotacional.

-LÁMINA 2- Infografía. / Diseño realizado con programa de ordenador siguiendo una geometría fractal simple.

Uso mecánico de procesos matemáticos de reiteración. Forma caleidoscópica. Ampliación-reducción de elementos. Color saturado.



---

-LÁMINA 3-Técnica mixta. / Recursos pictóricos sobre papel. Formas ovaladas con diferentes recursos de frotage.

Duplicación de la forma. Contorno. Igualdad-diferencia. Contraste-armonía. Comparación, yuxtaposición.

-LÁMINA 4- Poliuretano, masilla, rama de palmera, acrílico y acuarela.

Resina expandida sobre cartón. Ramas incrustadas. Leves retoques con acuarela y acrílico. Efecto de relieve. Textura natural. Huella del material.

-LÁMINA 5- Flores, plástico, trozos de carbón natural. Rosas encerradas en un maniquí de plástico transparente con forma de torso femenino, sobre fondo de trozos de carbón.

---

Textura-contraste. Carbón / Rosas. Exterior / Interior. Color negro / Color cálido. Ángulos / Curvas.

-LÁMINA 6- Fotografía digital. / Fotografía del efecto dinámico de dispersión de líquidos coloreados.

Creación azarosa de formas en génesis. Fluir. Selección y composición de la imagen a través de la fotografía. Vector tiempo.

-LÁMINA 7- Macrofotografía. / Macrofotografía de una hoja de árbol con signos de enfermedad.

---

Marca. Señal. El punteado de color tierra sobre el verde de la hoja se establece de forma lenta y natural.

-LÁMINA 8 – Pan, ramas, cartón pluma. / Figuración de un árbol usando como tronco una rama de árbol y como copa miga de pan amasado.

Sustitución. El enmohecimiento del pan inicia un proceso de transformación matérica y cromática. Carácter efímero.

-LÁMINA 9 - Vidrio, fotomontage. / Cristal roto sobre imagen a color.

Distorsión de la forma provocada por la fragmentación del vidrio. Desvelar / ocultar. Continuidad / discontinuidad figurativa.

---

-LÁMINA 10- Tinta, sal sódica, sobre cartón. / Oxidación de la tinta.

Estructura informal. Adición versus supresión. Procedimiento “a la manera negra”. Dispersión. Efecto de fuerte luminosidad. Azar.

-LÁMINA 11- Gouache sobre cartón. / Ilustración en formato circular, dentado.

Colores cálidos. Radiación. Repetición. Simetría, Caleidoscopio. Forma arquetípica, simbolismo.

-LÁMINA 12- Gouache sobre cartón./ -Formato alargado.

Figuración/abstracción. Línea frente a formas arbitrarias. Fluir de la materia versus trazo que configura el tema.

---

-LÁMINA 13- Gouache, tinta. Falso grabado.

Contraste de forma y color. Formas que nos remiten a campos biológicos.

---

José Asensio Belmonte  
Montse Casas Gómez  
Alba Dalmau Gómez  
Noemí Flores Garro  
Cecilia García Giralda Rodríguez  
Violeta Iriberry Moreno  
Inmaculada Ortega Morales  
Carolina Pérez Valenzuela  
Jorge Rodríguez Gómez  
Julio Alberto Ortiz Postigo  
Ursula Blancas Caballero



