



FIBROSA MEDIEVAL. 2026. Óleo sobre madera, presas de escalada, pintura en spray y aluminio. 21 x 124,5 x 8 cm.

José Ramón Amondarain

Más que vivir

10 de septiembre al 17 de octubre de 2026

FERNANDO PRADILLA GALERÍA

Claudio Coello, 20 • Madrid 28001, España
+34 915754804
gfp@galeriafernandopradilla.es
www.galeriafernandopradilla.com

Apertura
Madrid
Gallery
Weekend
10.09
13.09.26+

ARTE MADRID
ASOCIACIÓN DE
GALERÍAS DE ARTE

Es asombrosa la facultad que tenemos los seres humanos para imaginar, en una simple piedra, la forma de una punta de flecha. La capacidad de construir una imagen en la mente y trasladarla con la mano al mundo externo, unida al lenguaje, ha sido nuestra gran ventaja comparativa. *El Homo sapiens* —el humano que nos trajo hasta aquí— nace de una actividad prensil: es el sujeto que sujeta. Herederos de los primates, agarramos, separamos, sostenemos, controlamos, construimos, calculamos, medimos, comparamos y organizamos. Somos una especie con un sistema nervioso de enorme potencial que eligió, como vía de desarrollo, la dirección técnica: la manipulación y construcción de formas.

Esta profunda interconexión entre las manos y el cerebro se evidencia en el homúnculo de Penfield, donde las distintas partes del cuerpo aparecen representadas según la cantidad de recursos neuronales que requieren. En esta representación, la cara y, especialmente, las manos destacan de manera desproporcionada. El cerebro no solo mantiene un registro preciso de la posición de nuestras manos, sino que también posee una extraordinaria conciencia de la postura corporal completa, en cada momento y contexto.

A mediados de los años sesenta, Bruce Nauman documenta en video una serie de acciones en las que explora diferentes y sucesivas posiciones corporales. En su obra, las «posturas» se convierten en una herramienta para desarticular la realidad a través del sentido de la propiocepción, que nos permite conocer la posición, el movimiento y la acción de nuestro cuerpo en el espacio sin necesidad de recurrir a la vista. En *Wall Floor Positions*, el artista configura una serie de disposiciones corporales que articulan su cuerpo en relación directa con las superficies arquitectónicas del estudio —paredes y suelo—, adoptando posiciones deliberadamente incómodas o forzadas que revelan el carácter operativo y procesual de la acción.

De modo análogo, en los rocódromos la práctica de la escalada supone el ensayo sistemático de patrones corporales específicos. Las posiciones estáticas o locks obligan al escalador a ejecutar un movimiento y a mantenerlo durante unos segundos antes de continuar. Este detenimiento genera una suerte de *bullet time*: un instante suspendido en el que el cuerpo concentra pasado, presente y futuro del gesto, de manera similar a lo que hizo Degas cuando logra mostrar, en un solo movimiento, lo que acaba de ocurrir, lo que está ocurriendo y lo que ocurrirá inmediatamente después.

Esta percepción expandida del instante encuentra un eco en la postura más ampliamente aceptada por la ciencia respecto al llamado desdoblamiento del tiempo, según la cual, el tiempo físico no fluye en sí mismo, pero el cerebro genera la sensación de flujo como un mecanismo funcional.

El cuerpo y el cerebro procesan información y anticipan resultados antes de que intervenga el pensamiento consciente. Así, gracias a los mecanismos propios del cerebro predictivo —que combinan memoria, simulación de futuros posibles, emoción y aprendizaje— se explican fenómenos como las premoniciones, intuiciones, inspiraciones, presentimientos, iluminaciones o súbitos momentos de lucidez.



SEÑUELO
2026
Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm.

Estas revelaciones activan en el artista el deseo de elaboración: cálculos y presupuestos que, inevitablemente, serán traicionados pero que son necesarios para atender la dinámica del deseo. Según la «técnica del escalador», un método que facilita la planificación cuando no se sabe por dónde empezar, propone una forma de organizar la información anticipatoria. Esta técnica permite definir un objetivo final y las etapas intermedias necesarias para alcanzarlo. Al igual que los guías de montaña, que primero visualizan la cima y luego trazan el camino en sentido descendente, este método parte del objetivo final e identifica, paso a paso y en orden inverso, los estados previos hasta llegar al punto de partida.

Sin embargo, en el ámbito del arte este modelo teleológico entra en crisis. El objetivo a alcanzar se transforma en una suerte de *MacGuffin*. Un operador que mantiene abierto el proceso y produce una sensación constante de insuficiencia e inconclusión. Se trata de una condición productiva que habilita devenires, desplazamientos y reconfiguraciones del sentido. Un conjunto de signos se pone así en búsqueda de un deseo que, aunque sea por un instante, logre filtrarse en los pliegues del espacio, en sus recónditos y carnosos intersticios.

El deseo ya no permanece en la superficie, como en el barroco, sino que se manifiesta en el espesor y el movimiento de las imágenes. De hecho, nos dejamos explorar por una infinidad de espacios dimensionales y por un mundo de relaciones múltiples. Vivimos a través de un pensamiento descentralizado y tentacular, con un número inagotable de conexiones, y asistimos a descubrimientos asombrosos, como el revelado de ciertos misterios de la naturaleza por parte de la comunidad científica.

Un ejemplo de ello es el *Physarum polycephalum*, cuyo nombre significa literalmente “moho de muchas cabezas”, apodado blob en referencia a la película *The Blob*. Se trata de un organismo eucariota unicelular que no posee boca, estómago ni ojos, pero es capaz de detectar y digerir alimento. Tampoco tiene brazos ni patas, sin embargo, puede desplazarse y duplicar su tamaño en veinticuatro horas.

Los científicos han concluido que, a pesar de carecer de un sistema nervioso central o de un cerebro, el blob puede aprender a partir de la experiencia, transmitir conocimiento y modificar su comportamiento en consecuencia. Es capaz de organizarse, responder a su entorno y encontrar soluciones que no responden a lógicas humanas.

Un estudio japonés realizado en 2010 mostró cómo el *Physarum polycephalum* fue capaz de trazar una red comparable a la red ferroviaria del Gran Tokio. Para el experimento se utilizó una placa translúcida que reproducía los accidentes geográficos de Tokio y sus alrededores mediante variaciones de intensidad lumínica, sobre la cual se dispusieron fuentes de alimento —avena— en las posiciones correspondientes a los principales núcleos urbanos. El resultado fue que este organismo diseñó una red de túbulos notablemente similar a la red ferroviaria de la ciudad, la cual había sido desarrollada a lo largo de varios años de planificación humana. Este experimento revela que la vida no prospera a través del aislamiento, sino mediante la conexión.

El *blob* avanza como la vida misma explorando a ciegas
equivocándose retirándose volviendo a intentar

Aprende no por ambición sino por contacto

La memoria no está en un centro está en el trayecto

El *blob* nos susurra que quizá la inteligencia no consiste en controlar
sino en adaptarse
que la sabiduría no es avanzar rápido sino encontrar un camino suficiente

Mientras el poder exige vidas productivas el blob practica una vida suficiente

El *blob* es una figura del devenir anónimo una vida impersonal
preindividual

La vida no necesita ser gobernada para ser inteligente

No necesita conciencia para ser inteligente

Al pensar en el *Physarum polycephalum*, mi mente vuelve una y otra vez a los *drippings* de Jackson Pollock. Hay algo en ese fluir —en ese dejar hacer del cuerpo del artista— que convierte al propio cuerpo en un instrumento generador de patrones. En ausencia de centro y jerarquía, el dripping despliega un campo visual sin punto focal: un entramado continuo que se expande de manera homogénea sobre la superficie. En 1994, el científico Richard Taylor realizó un estudio en el que demostró que Pollock había creado redes fractales en sus pinturas aproximadamente veinticinco años antes de que Benoît Mandelbrot publicara *La geometría fractal de la naturaleza* en 1977. Taylor observó, además,

que la dimensión fractal de las obras de Pollock aumentó progresivamente a lo largo de una década, a medida que el artista perfeccionaba su técnica del dripping. Tanto el *blob* como el *dripping* de Pollock actúan como rizomas, como sistemas abiertos, generando trayectorias, multiplicidades y distintas relaciones de intensidad que se entienden como procesos en acto.

Podríamos pensar la pintura como un material inteligente, desprovisto de conciencia, pero capaz de tener una experiencia del mundo sin necesidad de autorreflexión. La pintura no piensa como un sujeto, pero insiste, recuerda y responde. Un material activo, dotado de historia, agencia y capacidad de pensamiento propio que permite imaginar que las formas no se originan únicamente en el presente, sino que emergen de campos de memoria que atraviesan tiempo y espacio. De este modo la pintura sobreviviría gracias a un tipo de inteligencia propia del material, de sus capacidades y los pintores podrían ser una especie de herramienta que a menudo se encuentra en una rueda de hámster debido a una atención sostenida, propia de una conciencia inmersa en la inercia.

La pintura opera como un dispositivo de desestabilización de las certezas previas, no tanto por lo que produce como por aquello que en ella persiste. Su potencia no reside en el resultado final, sino en el resto que sobrevive a la intención, allí donde el material pictórico no se somete a una lógica individual, sino que responde a una voluntad transpersonal. Esta voluntad no se expresa a través de la pintora o el pintor, sino que se actualiza en ella, entendido como un lugar de inscripción y de actuación. En este sentido, la pintora o el pintor no se define por el acto de pintar en sí mismo, sino por el marco de pensamiento que sostiene su práctica. Reconocer que el pensamiento no es autónomo ni originario, sino una posibilidad entre otras, implica asumir una responsabilidad y todo deseo de vínculo —con la materia, la tradición o el otro— comporta necesariamente responsabilidad.

Las obras del proyecto *Más que vivir*, se despliegan como una coreografía en la que el espectador pueda transitar entre distintas distancias focales. Como observamos en Tiziano, nuestra visión suele apoyarse en la retina periférica captando la imprecisión, porque no podemos representar el mundo en su totalidad. La visión periférica no busca la nitidez, sino una percepción amplia y difusa, donde lo visible se sostiene en la indeterminación. Al acercarnos a la obra, casi rozando la superficie, la mirada se concentra y activa la fovea, esa pequeña zona de la retina donde alcanza su máxima definición. Esta focalización crea fragmentos de atención, pequeños focos que nos permiten explorar el primer plano, y al mismo tiempo nos transporta a la dimensión de las vistas aéreas o a un levantamiento topográfico, ofreciendo sin duda alguna, una alta definición de la propia realidad.

José Ramón Amondarain. 2026



TOSCANA
2026. Pieza única
Bronce y peana de metacrilato y pintura
135 x 40 x 40 / 20 x 20 x 20 cm.



+ info