

# TFM

---

## ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN EL PROCESO CREATIVO UNA PERSPECTIVA PICTÓRICA

Presentado por Pablo Mateo Folgado  
Tutor: Rafael Sánchez-Carralero Carabias

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Máster de Producción Artística  
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES





A Rafa por su inestimable labor.

A Sandra, por ser parte de él.

A mi familia.

# ÍNDICE

## RESUMEN/ABSTRACT

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>2. MARCO CONCEPTUAL</b> .....	<b>10</b>
2.1 Consideraciones generales .....	<b>10</b>
2.2 Modos de mirar .....	<b>14</b>
2.3 Diversidad y ambigüedad .....	<b>19</b>
2.4 La negación de la obra .....	<b>22</b>
2.5 Poética de los materiales .....	<b>28</b>
2.6 La Intuición como parte del proceso creativo .....	<b>33</b>
2.7 Funciones comunicativas del soporte .....	<b>39</b>
2.8 La obra en el espacio .....	<b>46</b>
<b>3. OBRA</b> .....	<b>55</b>
3.1 Obra previa .....	<b>55</b>
3.2 Proyecto .....	<b>62</b>
3.2.1 Inside out .....	<b>62</b>
3.2.2 Contact .....	<b>76</b>
3.2.3 Fail processing the image .....	<b>82</b>
3.2.4 The lies of the image .....	<b>89</b>
3.2.5 Neither .....	<b>94</b>
3.2.6 Nothing .....	<b>102</b>
3.2.7 Recycled Paint .....	<b>108</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	<b>131</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>133</b>

## RESUMEN

El proyecto trata de reflexionar, a través de la pintura, sobre la experiencia personal y subjetiva en torno a la vida cotidiana y su percepción. La cultura visual y los medios de comunicación como paradigmas que invaden todos los campos de la experiencia y las relaciones sociales cobra una importancia primordial en la manera de afrontar la creación artística. A partir de la producción de obra pictórica y gráfica se ha tratado de vincular el entorno visual e informacional con la necesidad íntima de reconstruir el sentido de contemplación y la experiencia estética, configurando diferentes maneras de acercarse al hecho pictórico como vía personal de cuestionamiento y percepción del mundo.

**Palabras clave:** Pintura, imagen, proceso creativo, experimentación, soportes, materiales, políptico

## ABSTRACT

The project tries to think over, through painting, about the personal and subjective experience around daily life and its perception. Visual culture and the media as paradigms that invade all fields of experience and social relations take on a primary importance in the way of facing artistic creation. From the production of pictorial and graphic work, an attempt has been made to link the visual and informational environment with the intimate need to reconstruct the sense of contemplation and the aesthetic experience, configuring different ways of approaching the pictorial act as a personal way of questioning and perceiving the world.

**Key words:** Painting, image, creative process, experimentation, support, materials, polyptych

# 1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta, *Encuentros y desencuentros en el proceso creativo. Una perspectiva pictórica*, conforma una investigación teórico-práctica perteneciente a la tipología 4 del Máster en Producción Artística de la UPV, cuya finalidad es materializar un proyecto artístico inédito, que funcione como reflexión plástica y subjetiva del contenido teórico analizado y de las experiencias personales acontecidas. Con ello se pretende aportar los datos necesarios para entender la evolución y el contenido de la parte práctica.

El proyecto está estrechamente vinculado con las experiencias, con la percepción y manera de afrontarlas. Nace de la necesidad de ahondar en cuestiones que nos ayuden a configurar nuestra expresión plástica, tanto relacionadas con sentimientos y vivencias personales -entendiendo la creación artística como un método de autoconocimiento introspectivo- como con el aprendizaje y comprensión de conceptos y prácticas que giran en torno a la idea de pintura y su vinculación con la vida cotidiana, los medios de comunicación y las nuevas formas de producir información visual.

La práctica artística que se ha llevado a cabo es una manera de pensar la relación del autor con el mundo que le rodea y con sus propios miedos, logros, anhelos y frustraciones, utilizando la relación con la pintura y el arte como una suerte de terapia y método de conocerse y construirse a uno mismo.

Se ha tratado de expresar por medio de la pintura sentimientos encontrados provocados por el auge de la tecnología, los medios de comunicación, redes sociales, y la saturación y velocidad que estos alcanzan.

Se reflexiona sobre el modo en que la tecnología transforma las relaciones y la comunicación entre las personas. Cómo la velocidad, la sobresaturación y el hiperdesarrollo visual puede

generar anomia, ansiedad o depresión. Para este punto, se han tratado pensadores como el sociólogo Zygmunt Bauman y el filósofo Byung Chul Han, entre otros. El artista, como hacedor de productos visuales inmerso en esta dinámica, no es ajeno a la sobresaturación de imágenes existente, y puede preguntarse en qué medida afanarse en producir más imágenes puede tener alguna implicación positiva. Para ello se ha acudido a autores como John Dewey o Eliot Eisner, especialmente con respecto a sus respectivas publicaciones *Arte como experiencia* y *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. También se ha realizado un acercamiento a la estética pragmatista o a las ideas de Bartolomé Ferrando expresadas en su libro *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*. En el procesamiento de toda esta información ha sido fundamental la influencia de John Berger, especialmente de *Modos de ver*, y el papel que él ha tenido en la forma de pensar la cultura visual, el arte y la capacidad de hablar con imágenes, y transformar los significados de las mismas desde una perspectiva crítica y desmitificadora.

En el modo de desarrollar el proyecto ha habido una interrelación entre la práctica y el estudio de referentes teóricos y artísticos. No obstante, en la mayoría de los casos ha sido el impulso creativo que conlleva la propia práctica pictórica la que ha establecido las líneas principales de la investigación. Durante el proceso de elaboración del proyecto ha habido momentos de fluidez en el trabajo, pero también otros de desasosiego, en los cuales resultaba difícil encontrar caminos para progresar.

En este sentido, ha sido un puntal importante el libro de Viktor Frankl *El hombre en busca de sentido*, así como las novelas de Herman Hesse, que me ayudaron a poner en orden y dar sentido a todos estos sentimientos, pensamientos y dinámicas, a veces contradictorios, que me impedían avanzar hacia delante a nivel personal y académico.

El objetivo fundamental de este proyecto es reflexionar e interpretar nuestro entorno y experiencias a través de la creación pictórica, por medio del estudio de aspectos conceptuales y referentes artísticos que se relacionan con la obra realizada.

De este objetivo principal se desprenden los secundarios, que se detallan a continuación:

- Conocer y estudiar por medio de la teoría y la práctica diversos autores que nos sirvan para consolidar, reflexionar, mejorar y contextualizar nuestro trabajo.

- Llevar a cabo un proceso creativo en el que se pueda aunar y relacionar conceptos como razón e intuición, azar y conocimiento.

- Indagar en la propia identidad a través de la práctica de la pintura, especialmente mediante las posibilidades expresivas del retrato y el autorretrato.

- Cuestionarse la capacidad y utilidad de la pintura para el mundo actual y buscar en las prácticas artísticas contemporáneas nuevas maneras de hacer en las que el espectador se relacione con la obra.

- Reflexionar sobre el modo en que nos enfrentamos a la obra pictórica en contraste con la manera en que nos relacionamos con la información y las imágenes, en el hipertexto que conllevan los nuevos medios tecnológicos.

- Reconocer la experiencia estética como un proceso de carácter diverso y ambiguo, capaz de generar nuevas interpretaciones y significados por parte del espectador, vinculados a sus propias experiencias y percepciones vitales.

La estructura de la memoria escrita se ha establecido en base a dos grandes bloques, la contextualización teórica y la descripción y

presentación de la obra pictórica. En la primera parte se han establecido ocho capítulos en los que se tratan conceptos que han sido fundamentales para el desarrollo de la obra artística, así como las claves de su proceso creativo. En el segundo apartado se muestra el trabajo pictórico realizado y se describe su evolución y sus características particulares estéticas y procedimentales, presentando posteriormente las imágenes de las obras. Finalmente se exponen las conclusiones del trabajo y la bibliografía citada.

## 2. MARCO CONCEPTUAL

### 2.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Los intereses formales que subyacen en este proyecto abarcan un abanico amplio de influencias que trataremos de ir desgranando. Esta investigación mantiene cierta heterogeneidad y eclecticismo, tanto en los mecanismos de creación y utilización de materiales y soportes como en los resultados estéticos o formales que se generan. Esto no significa necesariamente que las obras no tengan un nexo común. Se entiende más bien como una forma de crear donde se vive la práctica de la pintura como un aprendizaje constante con la necesidad de contar y expresar hechos y experiencias de muy diversa índole que han conducido a desarrollar cada obra de diferentes maneras.



1. DUBUFFET, J. *Soul of the underground*, 1959



2. Fotografía realizada durante taller de pintura con niños, 2014

Por ello, los materiales y soportes utilizados y la forma de presentar la obra cobran gran importancia en el proyecto, dotando a los trabajos de diferentes poéticas. Se hace uso de las cualidades físicas, plásticas y objetuales de los distintos materiales, dejándose guiar por ellos para ir construyendo las piezas. En este sentido, la actitud con la que artistas como Dubuffet (fig. 1) se enfrenta a la práctica pictórica, así como sus reflexiones sobre ello han sido referentes fundamentales para la configuración del proyecto. Dubuffet está convencido de que el arte no debe estar sujeto a ningún tipo de regla que pueda alterar la expresión personal. Así, sus principios le llevaron a instaurar el *Art brut* y a formarse una colección de más de 5.000 obras de manifestaciones artísticas de niños, callejeros y enfermos mentales. La relación de los niños con el proceso plástico es algo que siempre ha sido para mí causa de fascinación. Hace años realicé un taller con niños de 2 a 4 años en el que uno de los principios era conferirles de total libertad para abordar sus trabajos. En este taller (fig. 2) se realizaron diversas tablas de pequeño formato y una tela de grandes dimensiones creada en grupo con resultados extraordinarios. Lo que más me sorprendió y

con lo que más aprendí de esta experiencia, fue viéndolos hacer, contemplarlos completamente inmersos en lo que estaban realizando, con todos sus sentidos y capacidades entregados a ello, y con el mayor entusiasmo y determinación. Concentración, alegría, lucha, libertad... son sentimientos que se percibían en el ambiente cuando se les veía trabajar. Aunque el artista debe indudablemente trabajar con la razón, no debe tampoco perder esa espontaneidad y libertad, que es la que también buscaba Dubuffet y que tanto nos atrae de su trabajo.

*En una palabra, siempre es cuestión de dar a la persona que mira el cuadro una desconcertante impresión de que su ejecución ha sido guiada por una lógica sobrenatural, una lógica [...] que, por curioso que parezca, obliga a las soluciones más inesperadas y, a pesar de los obstáculos que crea, acaba por dar lugar a la figuración deseada.<sup>1</sup>*

Este sentido de incertidumbre como elemento vital para la creación que plantea Dubuffet, también es expresado desde otra perspectiva por el artista contemporáneo Christopher Wool (fig. 3):



3. WOOL, C. 54 Bienal de Venecia, 2011

*Para mí, la pintura es a menudo un conflicto entre lo planeado y lo imprevisto. Los mejores cuadros son aquellos que no habrías podido imaginar antes de empezar. Por supuesto, de este modo se crean también los peores.<sup>2</sup>*

Algunos de los resultados que más importancia cobran se producen a veces casi de una manera casual, cuando el azar, la intuición y el juego toman el mando sobre lo racional y premeditado. Es en estos momentos cuando, en el caos que inunda el taller, toman importancia cosas que a priori parecían no tenerla y se convierten en elementos determinantes para la consecución de las obras. Como

<sup>1</sup> Dubuffet, J, citado en LUCIE-SMITH, E. *Artes visuales en el siglo XX*, p. 86

<sup>2</sup> Wool, C. citado en ALEMANI, C. *Art Now Vol.3*, p.522



4. SCHWITTERS, K. *Blau*, 1923-26

escribe David Barro, “muchos talleres son lugares de suciedad, donde el caos deviene orden y ese otro orden declina en obra”.<sup>3</sup>

Retomando en cierto modo el espíritu del *Objet trouvé* o del concepto *Merz* de Schwitters (fig. 4), en el proyecto existe una predilección por los materiales y soportes pobres, reciclados, encontrados en la calle, recogidos de la basura o bien sacados a partir de restos de diversa índole que van acumulándose en el propio taller. En ocasiones son utilizados como medio pictórico o como soporte para la pintura y otras son intervenidos para conferirles un nuevo sentido artístico.

Este planteamiento artístico lo podemos ver especialmente en la serie *Recycled Paint* (fig. 6) y, aunque con resultados muy diferentes a nivel formal, tiene un claro referente en los *Toys* (fig. 5) que Esteban Vicente creaba con los restos de materiales que encontraba en su estudio, y que parecía concebir más como un divertimento que producción en sí mismos.



5. VICENTE, E. *Toys*. h. 1969-95

De acuerdo al sentido creativo caracterizado por la heterogeneidad tanto de los procesos como de los resultados artísticos, en las obras que he ido generando durante esta etapa conviven conceptos como figuración, abstracción, expresionismo, pintura del natural, pintura reciclada, esculto-pintura... Se espera que este carácter heterogéneo no devenga en incoherencia, sino que se entienda como una relación necesaria, como un conjunto diverso que conforma parte un todo. Podría decirse en este sentido que la mente en ocasiones trabaja intuitivamente creando polípticos que se conciben como un mapa conceptual, un esquema mental de procesos de pensamiento, con el fin de tratar de abarcar todas sus multiplicidades. Este impulso creativo quizás venga dado por una forma de entender la identidad desde una perspectiva múltiple, variada, y también, consecuentemente, contradictoria. En cierto modo, así lo expresaba Hermann Hesse en *El lobo estepario*:

<sup>3</sup> BARRO, D. 2014: *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, p.8



6. RECYCLED PAINT IV.  
Obra del proyecto.

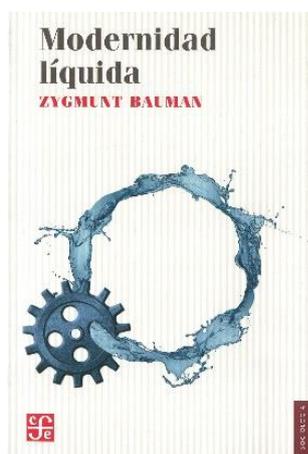
*Usted ya conoce el concepto erróneo y causante de tanta infelicidad según el cual el hombre es una unidad permanente. También sabe que el hombre está compuesto por una cantidad de almas, por muchos 'yo'. Dividir la unidad aparente de la persona en todas estas figuras es considerado una locura, la ciencia inventó para ello el nombre de esquizofrenia. Claro que la ciencia tiene razón con respecto a que no se puede dominar ninguna multiplicidad sin una conducción, sin un cierto orden y agrupamiento. Pero no tiene razón al creer que es posible un orden único, obligatorio y perpetuo de los muchos sub-yo.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> HESSE, H. *El lobo estepario*, p. 163

## 2.2. MODOS DE MIRAR

La manera de trabajar de este proyecto podría ser consecuencia de la relación que el artista tiene con su contexto social, con la forma en la que hoy se consume la información y nos comunicamos a través de los medios tecnológicos. El *síndrome de la impaciencia*<sup>5</sup> -que para Bauman caracteriza a las personas en el contexto de la *modernidad líquida*- unido al propio entorno personal y afectivo, sobrevuela el modo de sentir, pensar y trabajar durante el proceso creativo. Debido a ello las obras del proyecto tienen un trasfondo reflexivo sobre estos asuntos en relación con la imagen y la pintura.



7. BAUMAN, Z.  
*Modernidad líquida*,  
2000

Para Bauman, este estado *líquido* de las estructuras y sujetos, el desmantelamiento de normas, jerarquías y valores a los que ajustarse, ha dejado a los individuos contemporáneos náufragos en un mar de exceso de medios de comunicación e información disponible, que cambia a una velocidad a la que no podemos adaptarnos, que nos paraliza. Este autor afirma que “el destino de la labor de construcción individual está endémico e irremediablemente indefinido”,<sup>6</sup> debido, en parte, a la destrucción del binomio espacio-tiempo. Tal vez, a título personal, el haber sido reacio a utilizar las redes sociales, smartphone, las aplicaciones de comunicación instantánea y otros de los nuevos medios de comunicación cuando estos empezaron a aparecer, haya hecho que se sufriera un especial desconcierto cuando se entró en el juego de las mismas.<sup>7</sup>

Para el filósofo y ensayista Byung-Chul Han, la sobresaturación, el ritmo vertiginoso de vida del que somos víctimas y verdugos al mismo tiempo, nos aleja y dificulta el poder practicar la cualidad que nos diferencia como humanos de otras especies: la contemplación. Su tesis explica cómo la multitarea perceptiva es un comportamiento

<sup>5</sup> BAUMAN, Z. *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, p.21 y ss.

<sup>6</sup> BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*, p.13

<sup>7</sup> Ver Redacción Salud. Suicidio adolescente: Todos los caminos conducen a los Smartphones. En *El espectador*. Disponible en: <https://www.elspectador.com/noticias/salud/suicidio-adolescente-todos-los-caminos-conducen-los-smartphones-articulo-790743>

propio de la naturaleza animal y que nosotros como tales podemos ejercer, pero que lo que nos diferencia de ellos es la capacidad para contemplar algo, concentrarnos en ello, disfrutar, sufrir o suscitar en nosotros cualquier otro tipo de emoción, sacar conclusiones o hacernos preguntas al respecto de lo que percibimos. Según Han, esta es la cualidad que nos diferencia del resto de animales y postula que el exceso que ha traído consigo el auge de la tecnología nos impide desarrollarla con normalidad.<sup>8</sup> Esta saturación viene dada en parte por el gran desarrollo de la cultura visual, que trae consigo la invasión de las imágenes en todos los campos de conocimiento y en la vida cotidiana. “Nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de lo que leemos”<sup>9</sup> afirmaba Lynne V. Cheney.

Con estas claves, queremos destacar que el exceso en el uso de la información y de las imágenes pueden ser precisamente un motivo por el que un arte que incite a una contemplación más detenida puede seguir resultando necesario hoy en día. Éste tiene la capacidad de suscitar en el espectador que lo disfruta una serie muy diversa de procesos mentales que pueden resultar beneficiosos para el crecimiento personal. En este sentido, también el pintor y escritor Sobczyk sostiene que el exceso de información, estímulos, datos e imágenes que consumimos debilitan nuestra capacidad para adentrarnos en ellos.

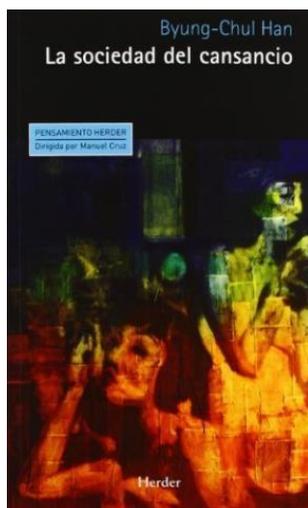
*Hay quien piensa que ya es demasiado tarde, en el sentido de que la mentalidad del hombre abrumada por un entorno técnico y psicológico semejante no está ya suficientemente disponible para escuchar el susurro de una voz basada en las frecuencias púdicas de la contemplación.<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> HAN, B-C. *La sociedad el cansancio*, p. 33-34

<sup>9</sup> Cheney, L.V. *Humanities in America: A Report for the President, the Congress, and the American People*. Citado en: MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, p. 9

<sup>10</sup> SOBczyk, M. *De la fatiga de lo visible*. p. 12-13



8. HAN, B-C. *La sociedad del cansancio*, 2010

Hemos perdido en parte la facultad de abstraernos, parar, contemplar, disfrutar y prestar atención a un solo fenómeno y concentrarse en él, frente al conjunto de estímulos al que nos vemos sometidos cotidianamente donde todo “está entregado, desnudo, sin secreto, a la devoración inmediata”<sup>11</sup>. Entonces, cabe preguntarse cómo ciertos medios artísticos muchas veces tan lentos de pensar, producir y contemplar -entre ellos el de la pintura- pueden tener cabida entre las muchas nuevas y más eficientes maneras de producir información visual que la tecnología moderna ofrece. Como pintores no podemos sino preguntarnos acerca de ello e intentar encontrar una respuesta que satisfaga, al menos, a nosotros mismos.

La práctica artística contextualizada en este proyecto teórico se fundamenta en la idea de pensar la pintura desde la propia pintura, buscando sus propios límites y posibles vías de trabajo para seguir avanzando.

*El fondo del problema no consiste en saber si el ejercicio de la pintura puede satisfacer todavía una identidad en busca de expresión y estilo, sino más bien en saber en qué medida puede situar su pensamiento en el dinamismo cíclico que perfora todos los ángulos de nuestra realidad.*<sup>12</sup>



9. EISNER, E. *El arte y la creación de la mente*, 2004

Ante esta realidad creemos que la práctica y la contemplación de la pintura puede ser, como también otras disciplinas artísticas, una compensación, una forma de reparación ante la velocidad y saturación visual del mundo que nos rodea, contribuyendo a generar espacios donde poder evadirse de la precipitación que caracteriza nuestro tiempo. Como dice Eliot Eisner, en las artes no buscamos el simple hecho de reconocer las cosas, sino la capacidad de percibir las. Y con ello “se nos da licencia para lentificar la percepción, para examinar atentamente, para saborear las cualidades que en

<sup>11</sup> BAUDRILLARD, J. *Las estrategias fatales*, p. 58

<sup>12</sup> *Ibid.* p.12

condiciones normales intentamos abordar con tanta eficacia que apenas notamos que están ahí”.<sup>13</sup>

Por otro lado, Byung-Chul habla sobre la falta de tolerancia que tenemos al *aburrimiento profundo* que adquiere importancia para cualquier proceso creativo y que “corresponde al punto álgido de relajación espiritual”<sup>14</sup>. Relaciona sus palabras con las de Nietzsche, que hace una llamada a educarnos en la capacidad de oponer un *No* al estímulo. Para Han, se trata de “la necesidad de revitalización de la vida contemplativa, porque la hiperactiva agudización de la actividad transforma esta última en una hiperpasividad”<sup>15</sup>.

Marcel Duchamp hace un elogio a la idea de aburrimiento, pero opone esta idea a la de cuadro de caballete. Nos preguntamos en qué medida, con el auge de los nuevos medios audiovisuales y de realidad virtual, estas palabras no pueden ser reinterpretadas:

*Los happenings me agradan mucho porque son algo que se opone rotundamente al cuadro de caballete... Los happenings han introducido en el arte un elemento que nadie había puesto antes: el aburrimiento. Hacer algo para que la gente se aburra al mirarlo, ¡nunca se me había ocurrido! Y es una lástima, porque es una idea estupenda. En el fondo es la misma idea de John Cage en música; a nadie se le había ocurrido*<sup>16</sup>

Sin embargo, no se puede tener una postura clara y taxativa ante las particularidades que hemos descrito. Se trata más bien de un proceso inadaptación personal que ha derivado en el desarrollo de la obra expuesta<sup>17</sup> pues el hiperdesarrollo visual podría no ser algo necesariamente negativo si aprendemos a adaptarnos. Gillo Dorfles

---

<sup>13</sup> EISNER, E. *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, p. 22

<sup>14</sup> HAN, B. *Op cit.*, p.35

<sup>15</sup> *Ibid.* p.54

<sup>16</sup> Cabanne, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Citado en: ESPAÑOL, J. *Entre técnica y enigma: Miradas transversales sobre las artes*, p. 162

<sup>17</sup> Ver LOSA, J. Daniel Canogar: "No estamos hechos para el mundo que hemos creado". En: *Público*. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/daniel-canogar-no-hechos-mundo-hemos-creado.html>

sostiene que el conocimiento intuitivo se manifiesta, sobretodo, en imágenes y no en palabras y se presenta de manera intermitente, con pausas y espacios en blanco<sup>18</sup>. Esto hace que nos preguntemos, como expresa Bartolomé Ferrando, “si mediante el desarrollo de la capacidad de intuir podríamos, al hacer uso de un lenguaje equivalente ‘en imágenes’, acordar y ajustar nuestra percepción”<sup>19</sup> a la saturación en la que nos vemos envueltos, consiguiendo una adecuación entre ambas partes.

---

<sup>18</sup> DORFLES, G. *El intervalo perdido*, p. 214

<sup>19</sup> FERRANDO, B. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, p. 90

### 2.3. DIVERSIDAD Y AMBIGÜEDAD

*¿Qué pinta la pintura? ¿Por qué concentrar la sensibilidad, el esfuerzo imaginativo y el dominio técnico en unas pastas de colores extendidas sobre una tela rectangular clavada a un bastidor?*

Joaquim Español



10. LEAL, M. *In ictu oculi*, 2013

Al ir avanzando en la realización del proyecto, ha ido cobrando importancia el encontrar la manera más idónea para mostrar el proceso que supone enfrentarse con los propios sentimientos y darles forma a través de las obras plásticas. Durante este proceso, casi sin darme cuenta, se ha ido configurando un lenguaje en parte encriptado y ambiguo, y en cierto modo contradictorio, acercándose a lo que Miki Leal (fig. 10) expresaba al hablar de su obra:

*Lo que me gusta de mi obra es cómo cuento lo que me callo. Lo difícil es contar lo que uno sabe, pero sin ponerlo. [...] Nunca pienso mis cuadros [...] Yo solo trabajo. Trabajo en cada cuadro. Y no sé para quién lo hago. Lo que sale es lo que me sale. Mis cuadros nunca están claros. Hay un misterio en ellos que viene de las cosas que me callo.<sup>20</sup>*



11. *Neither*.  
Obra del proyecto

Esta manera de afrontar el arte tiene lugar quizás porque me permite hacer uso de la pintura como un ejercicio de introspección, como un espacio de comunicación donde entenderse, expresarse y madurar. Pero este espacio creativo no siempre es satisfactorio, y se produce una lucha continua, con periodos de insatisfacción e incluso de negación, que ha conducido a buscar respuestas a nivel conceptual y a través de la propia práctica artística, como queda reflejado en algunos de los trabajos, entre ellos *Nothing* o *Neither* (fig. 11).

<sup>20</sup> Miki Leal citado en: BARRO, D. *Op cit*, p. 148

En el aspecto positivo, se encuentra la necesidad de la búsqueda de la belleza artística, en todos sus sentidos, para seguir andando. Dostoyevski dijo que podemos prescindir de muchas cosas, pero no podemos sobrevivir sin la belleza. Debe ser cierto cuando Victor E. Frankl, psiquiatra y superviviente de los campos de concentración de la Alemania Nazi, expresa el poder sanador de la belleza de este modo: “A medida que la vida interior de los prisioneros se hacía más intensa, sentíamos también la belleza del arte y la naturaleza como nunca hasta entonces. Bajo su influencia llegábamos a olvidarnos de nuestras terribles circunstancias”.<sup>21</sup>



12. TENA, S. *Así es María*, 1998

No obstante, aunque todas estas cuestiones son motivaciones del artista para poder expresar sus experiencias en las obras, esto no quiere decir que el autor quiera que se transmita un mensaje concreto, ya que, por otro lado, este mensaje también puede estar cargado de ambigüedad e imprecisiones. En este sentido, resultó clarificador oír a Santiago Tena (fig. 12) en un coloquio organizado por Ricardo Forriols en la UPV, en el que afirmaba que él volcaba sus miedos, anhelos y frustraciones en el lienzo y que entendía que cada cual debía interpretar en ellos lo que quisiera. También el profesor de la Universitat de València Ricard Ramón, nos hacía darnos cuenta de que los juicios que hacemos ante las obras de arte no nos hablan tanto de sus autores y las causas por las que se conciben las obras como de nosotros mismos, nuestras experiencias, prejuicios, etc. Igualmente creo que es acertada la opinión de Imanol Aguirre cuando dice:

*No concibo la obra artística como un texto cuyo significado podamos llegar a desvelar, sino como un condensado de experiencias generadoras de infinidad de interpretaciones. [...] La esencia y el valor del arte no está en los artefactos mismos, sino en la actividad y*

---

<sup>21</sup> FRANKL, V.E. *EL hombre en busca de sentido*, p.66

*experiencia, a través de la cual han sido creados y mediante la cual son percibidos o usados.*<sup>22</sup>

Si esto se tiene en cuenta, la experiencia estética ante una obra adquiere un papel de autoconstrucción, que se aleja de las intenciones del autor. Entender esta realidad es fundamental para encontrar el sentido transformador que el arte puede conllevar, a la vez que resulta muy liberador para el creador. Delimitar una pieza artística a las causas por las cuáles fueron concebidas, o las circunstancias espacio-temporales de su época, significaría reducir sus posibilidades de comunicación. El creador realiza un trabajo, pero luego este adquiere sus propias connotaciones y su propia autonomía.

J.R.R. Tolkien resume estas ideas en el prefacio de la segunda edición en inglés de *El señor de los Anillos* utilizando el término *aplicabilidad* para tratar la manera en que quiere que se vea su obra.

*Detesto cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones [...]. Prefiero la historia, auténtica o inventada, de variada aplicabilidad al pensamiento y la experiencia de los lectores. Pienso que muchos confunden 'aplicabilidad' con alegoría; pero la primera reside en la libertad del lector, y la otra en un pretendido dominio del autor.*<sup>23</sup>

Estos factores han conducido a que algunas de las obras se sometieran a un proceso que, de manera progresiva, ha hecho que se muestren veladas bajo ciertos mecanismos que pretenden dejar una puerta abierta para impulsar al espectador a su propia interpretación del trabajo.

---

<sup>22</sup> AGUIRRE, I. *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en educación*, p.15

<sup>23</sup> Tolkien, J. Citado en: BLANCO, D. *Un camino inesperado. Desvelando la parábola de El señor de los anillos*, p.43

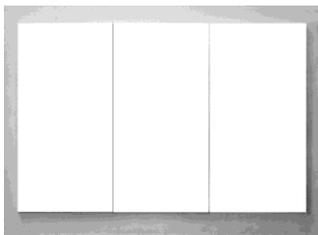
## 2.4. LA NEGACIÓN DE LA OBRA

*Pues lo bello no es ni la envoltura ni el  
objeto encubierto, sino el objeto en su velo.*

*[...] En el misterio está el fundamento  
divino del ser de la belleza*

W. Benjamin

Siguiendo la dinámica descrita en el capítulo anterior, y mediante un proceso del que sólo con posterioridad pude empezar a ser consciente, comencé a realizar polípticos con connotaciones ambiguas y dispares, obras que necesitan ser rodeadas o desplegadas para poder ser vistas, obras realizadas a partir de los restos de pintura que se generan mientras se pinta o con fragmentos de obras destruidas y obras que quedan ocultas o semi-ocultas al espectador. En parte debido a todo ello, el poder de la elipsis como recurso retórico va a ir adquiriendo progresivamente más importancia en el proyecto. Una elipsis que posteriormente desembocaría en una especie de espíritu de la negación que también sería trasladado a algunas de las obras.



13. RAUSCHENBERG, R.  
*White Painting (Three Panel)*,  
1951

Este sentido de la negación fue representado de una forma muy personal por Robert Rauschenberg en 1951, con la realización de sus *White Paintings* (fig. 13), un conjunto de pinturas totalmente blancas, de las que realiza varias versiones, compuestas cada una por un número distinto de paneles que van desde uno a siete. Estas pinturas nos hacen partícipes de fenómenos que normalmente pasan desapercibidos, como los efectos y los cambios de luz y el juego de sombras que crea el espacio circundante. En la entrevista titulada *De Kooning borrado*, Rauschenberg relata cómo había estado realizando dibujos que luego borraba y que ahí se había dado cuenta de que para que esa acción tuviera sentido, lo que borrara tenía que haber sido considerado arte previamente a su borrado. Y aquí es cuando pensó en De Kooning, al que admiraba, y sobre ello se pregunta: “¿Ve



14. RAUSCHENBERG, R.  
*Erased De Kooning drawing*,  
1953

lo ridículo que hay que pensar para hacer esta obra?”<sup>24</sup> (fig. 14). Resulta muy llamativo, y personalmente conmovedor, escucharle contar el proceso que le fue llevando a su realización. Finalmente, cuando preguntan a Rauschenberg qué es lo que piensa de esta acción, afirmó que no la veía como un acto de provocación y protesta frente al expresionismo abstracto, o como un acto de vandalismo, simplemente como *poesía*<sup>25</sup>. Influenciado por estas *White Paintings*, John Cage compone su famosa pieza 4' 33'', en la que la negación de la música hace evidente la admiración que siente por el silencio, y también por el ruido: “Cuando lo ignoramos nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”.<sup>26</sup>

Un hecho que nos parece ilustrativo de estas ideas, es la forma en la que una falsificación de Miró se convirtió en uno auténtico a causa de la reacción de carácter negativo del propio artista al darse cuenta de ello. En un artículo publicado en *El país*, Manuel Vicent nos cuenta cómo en los años 50 Camilo José Cela, Manuel Viola y César González-Ruano eran vecinos de la calle Ríos Rosas 54, de Madrid. Allí habrían empezado a elaborar y vender falsificaciones de obras de artistas famosos.<sup>27</sup> Según sigue la historia, Cela se habría quedado con un falso Miró, y tiempo después conseguiría concertar una cita para visitar a Miró en su estudio, en los últimos años de su vida. Allí fue con el falso Miró pintado por Viola para ver si el artista, ya bastante mayor, podría reconocerlo o, al contrario, lo certificaba:

*Joan Miró reclinó el cuadro contra el respaldo de una silla y lo contempló de cerca durante un silencio largo, que a Cela le hizo concebir esperanza. [...] Miró, sin decir palabra, se acercó a un tablero lleno de cachivaches del oficio y anduvo rebuscando el instrumento que necesitaba para emitir el certificado.*

<sup>24</sup> De Kooning borrado. En: *You Tube*. San Bruno (US): You Tube, 20012-2-27.

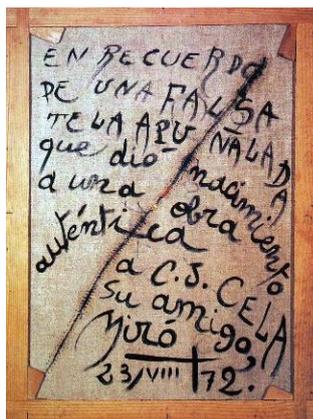
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qfp8pCL2Wj4>

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> CAGE, J. *El futuro de la música*, p. 3

<sup>27</sup> MASSOT, J. Ruan, el autor que escribía para Goebbels. En: *La vanguardia*. Disponible en:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140301/54402685746/ruano-autor-escribia-para-goebbels.html>



15. Reverso del falso Miró pintado por Viola.

Volvió hacia el cuadro, se sacó la espátula del bolsillo y rasgó el lienzo de arriba abajo de un solo y rabioso navajazo.<sup>28</sup>

Resulta fascinante lo que ocurre después. Tras el navajazo al cuadro, Cela exclamo: “Joder, al menos la cuchillada es auténtica”<sup>29</sup>. Miró dio la vuelta al cuadro y escribió: “En recuerdo de una falsa tela apuñalada, que dio nacimiento a una obra auténtica. A C. J. Cela. Su amigo, Miró”. (fig. 15)

Continuando con este sentido creativo, artistas como Ángela de la Cruz, Guillermo Mora o Steven Parrino, entre otros, trabajan a partir del cuestionamiento del objeto-cuadro por medio de la manipulación, deformación o rotura de los elementos que lo componen: bastidor, lienzo, pintura, etc. Un ejemplo de ello es la serie *Nothing* (figs. 16 y 17) de Ángela de la Cruz, realizada a partir de obras que no le satisfacen. Estas han sido fuente de inspiración del proyecto y dan además también nombre a una de las series del mismo.



16. DE LA CRUZ, A. *Nothing I*, 1998.



17. DE LA CRUZ, A. *Nothing (Pale yellow / Yellow)*, 2014.

También Ignasi Aballí ha trabajado en este camino, en su caso mediante la idea de la desaparición de la obra desde distintos puntos de vista. En 2001 presenta una obra llamada *Malgastar*, que consta de 250 kg de pintura industrial dejada secar en botes de aluminio. Pero anteriormente, en 1995, ya había hecho una serie de pinturas transparentes (fig. 19) utilizando gel acrílico, cristal y hierro en la que

<sup>28</sup> VICENT, M. La cuchillada de Joan Miró. EN: *El país*.

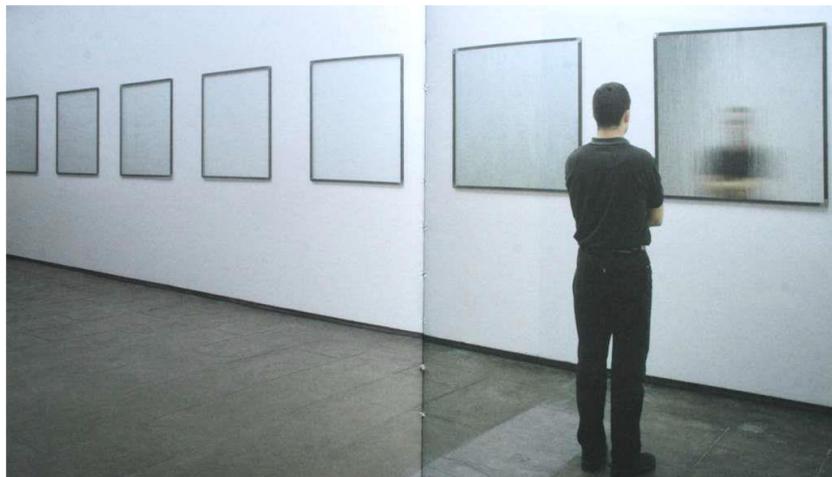
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/01/actualidad/1422812541\\_220731.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/01/actualidad/1422812541_220731.html)

<sup>29</sup> *Ibid.*

consigue superficies muy diversas con una sutil y a la vez gran riqueza de elementos que las componen, en las que el propio reflejo del espectador se convierte en parte de la obra.



18. ABALLÍ, I. *Corrección* (proceso), 2001



19. ABALLÍ, I. *Pinturas transparentes*, 1995.

Su trabajo también refleja un gran interés por la *no intervención*, dejando que el tiempo y los elementos sean los que configuren el resultado final, como es el caso de la ya mencionada *Malgastar*, la serie *Polvo* o sus obras producidas a partir del efecto que crea la luz sobre el cartón. Sus obras *Gran error* y *Corrección* (fig. 18) son un ejemplo perfecto de creaciones que suceden como consecuencia de la idea de negación, las cuales consisten en superficies de cristal o vinilo tapadas con corrector.



20. MCCOLLUM, A. *Surrogate Paintings*, 1978-79



21. *Nothing I.*  
Obra del proyecto.

Por otro lado, el trabajo de Allan McCollum se caracteriza por abordar la idea de producción en masa. Llena espacios con obras que, aunque cada una tiene sus características particulares, nos hace verlas todas como una masa, negando a primera vista su individualidad. Entre estos se encuentran las *Surrogate paintings* (fig. 20) y los *Plaster surrogates*, copias en yeso de otras obras, las cuales son pintadas con varias capas de pintura, negando la idea de cuadro como objeto único, realizado para su contemplación. El uso del monocromo negro, la idea de imagen tapada y el concepto de marco también están presentes en la serie *Nothing* (fig. 21) del proyecto.

Resulta igualmente interesante el concepto de *despinturas* de Perejaume, que se configuran bajo la paradoja de que “un arte para devenir autocrítico necesita el mismo arte como referente”<sup>30</sup>. El título que eligió para la retrospectiva que le dedicó el MACBA en 1999, *Dejar de hacer una exposición*, refleja el posicionamiento que toma ante la incesante producción de imágenes que se generan en la sociedad, especialmente en la serie *Compostaje* (fig. 23) o en las acciones que realiza en el paisaje interviniendo con sus *Pinceladas* (fig. 22)



22. PEREJAUME portando algunas de sus *Pinceladas*.



23. PEREJAUME, *Compostaje de seis pinturas*, 1994

El artista conceptual John Baldessari (que comenzó como pintor) realizó una performance con la que abandona la idea de pintura y que va a ser un acto radical de negación. Se trata de *Cremation Project* (figs. 24, 25 y 26), una acción dedicada a quemar las pinturas que Baldessari había realizado.



24. El estudio de John Baldessari. Obras expuestas antes de ser quemadas en *Cremation Project*, 1970



25. BALDESSARI, J. supervisa el desarrollo de *Cremation Project*, 1970



26. BALDESSARI, J. *Cremation Project*, *Corpus Wafers (With Text, Recipe and Documentation)*, 1970

<sup>30</sup> GUERRERO, M. Toda realidad es un acontecimiento verbal. En: *Enfocarte*. Disponible en: <http://www.enfocarte.com/3.21/perejaume1.html>

Como concepto derivado de la idea de negación, se puede encontrar el concepto de la nada, de vacío. Este se representa de forma ejemplar en la exposición de Yves Klein *La Especialización de la Sensibilidad en el Estado de las Materias Primas en la Sensibilidad Pictórica Estabilizada, el Vacío*, realizada en la Galería Iris Clert en abril de 1958 (fig. 27). Para esta muestra Klein vació la galería, quitando todo lo que había dentro excepto un gran gabinete y pintó toda la superficie de blanco. La ventana de la galería y una cortina que daba entrada al vestíbulo eran del color azul característico de Klein. Se dispusieron guardias en la entrada y un elaborado sistema de entrada para la noche de la inauguración. Al acto asistieron unas 3.000 personas que pudieron disfrutar de la pureza del vacío.



27. Klein, Y. *Le vide*. Galería Iris Clert, abril de 1958



28. CHRISTO, *Wrapped Paintings*, 1969

Christo y su mujer Jean-Claude, desarrollando un concepto de elipsis, han realizado intervenciones por todo el mundo cubriendo con telas grandes extensiones de paisaje o edificios públicos, con la certeza de que la pulsión de lo que queda oculto puede resultar más atractivo que aquello que nos es desvelado a simple vista, ya que alimenta mucho más nuestra imaginación. Sus obras crean gigantescas volumetrías que fascinan al ojo por la inmaterialidad que parecen tener los edificios envueltos y por dotar al paisaje de una nueva manera de experimentarlo. Pero también, en los primeros años de su carrera, Christo realizó obras de menor tamaño cubriendo objetos, entre las que se encuentra *Wrapped painting* (fig. 28), donde envuelve y amarra varios lienzos convirtiendo el volumen creado en sí en una obra de arte. En este sentido se encuentra cierto parentesco con algunas de las obras del proyecto, no tanto formal como conceptualmente.

## 2.5. POÉTICA DE LOS MATERIALES



29. Proceso de amasado de pintura

*El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material... Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de hacerle servir a un lenguaje.*

J. Dubuffet

*Los instrumentos con los que trabajamos influyen en lo que es probable que pensemos*

E. Eisner

A lo largo de los estudios de grado y de máster he cursado varias asignaturas en las que he podido estudiar y trabajar con distintos tipos de materiales pictóricos, experimentando con diversos aglutinantes, y preparando manualmente mis propias pinturas, imprimaciones y soportes. El hecho de conocer, trabajar y experimentar con distintas técnicas y materiales ha supuesto un bagaje fundamental para tomar conciencia de las infinitas posibilidades expresivas que pueden ofrecerte.



30. Proceso de elaboración de pintura a la encáustica



31. Pintura al temple, óleo y encáustica manufacturados



32. Proceso de elaboración de pintura a la encáustica

Las distintas series que conforman el proyecto muestran una manera diferente de acercarse a este interés por la experimentación. La intención de conocer y probar materiales y procedimientos es una constante en mi trabajo artístico. En el periodo que abarca la realización del proyecto, he estado experimentando con la pintura acrílica, los temple de huevo oleo-resinosos, los esmaltes sintéticos, la pintura en spray, el óleo, la encáustica y con aglutinantes híbridos

que se pueden fabricar variando la proporción de cera, resina y aceite.

Esta manera de entender la experimentación con los materiales, los soportes y los aspectos formales o estéticos va a dar como resultado una producción ecléctica, quizás también consecuencia de la búsqueda de un lenguaje personal que todavía se encuentra en evolución.



33. *Recycled paint I/I*.  
Obra del proyecto

A propósito de una exposición de Miquel Mont, Sergio Rubira afirma en un artículo de *El cultural* que el artista “conoce tanto la disciplina de la pintura, las normas que la rigen, las leyes que la gobiernan, los trucos que utiliza, que puede ir contra ella sin terminar de romperla”<sup>31</sup>. Y considero que esta idea es una de las más importantes a tener en cuenta no sólo para el proyecto, sino sobre todo para la formación artística a largo plazo: hay que conocer bien los medios que se utilizan para posteriormente poder exprimirlos y buscar, a través de ellos, nuevas posibilidades de expresión.



34. MONT, M. *Pintura ready made (26, 32, 31)*, 2004

Sin ser las obras más representativas de Miquel Mont, se han querido mostrar algunas piezas de su serie *Pintura ready-made* (fig. 34) por considerar que representan bien un modo de experimentación con los materiales y, en cierta manera, se acercan a algunas de las piezas del proyecto, como es el caso de la serie *Recycled Paint* (fig. 33).

<sup>31</sup> RUBIRA, S. Miquel Mont, pensar en pintura. En: *El cultural*, p. 30.



35. VENET, B. *Relieve de cartón*, 1965

Mont hace una apuesta por hacer del material en sí mismo un lenguaje con una autonomía propia. Esta autonomía se torna también muy representativa en la obra de Bernar Venet (figs. 35 y 36), quien elige materiales poco nobles -alquitrán, pintura industrial, carbón, papel o cartón- para contar todo lo que necesita. Esta estética de materiales precarios, de restos y residuos utilizados como elemento central de la obra artística, ha constituido una influencia vital en la elaboración de gran parte de los trabajos presentados. Aunque en nuestro caso, un buen número de esta experimentación no ha llegado a consolidarse como obra y se ha dejado a un lado como parte del proceso de aprendizaje.



36. VENET, B. *Alquitrán*, 1963

Un artista joven que también entiende el material como protagonista de la creación, es el holandés Tom de Groot (figs. 37, 38 y 39). Este pintor realiza obras de pequeño y mediano formato mayoritariamente, en las que mezcla silicona, resina de poliuretano y látex con pinturas de base acrílica para dotar a la materia pictórica de una densidad y grosor con los que consigue realizar *impastos* de gran volumen evitando problemas de cuarteamiento o incompatibilidad con el soporte. Tom de Groot trabaja rebasando los límites del lienzo y poniendo en valor la materialidad de la pintura y sus propias cualidades físicas. Su influencia ha sido también determinante en *Recycled Paint*.



37. GROOT, T. *Small work 03*, 2011



38. GROOT, T. *Certainty Factor*, 2011



39. GROOT, T. *Small Works 01*, 2011



40. RYMAN, R. *Untitled*. 1961.

Otro artista relevante, aunque desde otra perspectiva, es Robert Ryman (figs. 40 y 41). Especialmente por la manera con la que aborda la materia, que es entendida desde su plena capacidad de expresarse de forma autónoma. Para Ryman, “tratar de resolver los problemas intrínsecos de la pintura es una experiencia puramente sensual, una experiencia de placer”<sup>32</sup>. Pensar la pintura y los problemas que se derivan de todo lo que ello significa para aquel que la ejerce, es un acto absolutamente personal cuyos resultados van a venir tanto de las preguntas que se haga el autor como de las respuestas que de él mismo reciba.

*Ryman aborda la pintura de manera intuitiva, guiado por sus emociones, no persigue un contenido simbólico ni metafórico. Él mismo la define como una pintura realista, en donde no hay mito, ni ilusión. De modo que las líneas son reales, el espacio es real, la superficie es real*<sup>33</sup>. *Queriendo comunicar al espectador ‘una experiencia de iluminación. Una experiencia de deleite, de bienestar y justeza. Es como escuchar música. Como ir a la ópera y salir sintiéndose de algún modo colmado’.*<sup>34</sup>



41. RYMAN, R. *VII*, 1969.

<sup>32</sup> RYMAN, R., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Robert Ryman. Exposición organizada por la Tate Gallery de Londres y The Museum of Modern Art de Nueva York*. p. 9

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Robert Ryman citado en: *Ibid.*



42. DUBUFFET, J. *Le métafisys*, 1950

La relación personal y sincera que el artista busca con los materiales está estrechamente ligada con la actitud con la que se relaciona con ellos. Uno de los mejores ejemplos para retratar esta relación es Jean Dubuffet (fig. 42), cuya implicación en los procedimientos pictóricos, entendidos desde su más amplio sentido, se presenta de una forma vital. La manera en que Dubuffet genera sinergias entre sus sentimientos y el propio quehacer pictórico hace que su obra adquiera unas cualidades que solo se pueden alcanzar a través de un proceso creativo fuertemente enraizado en sus preocupaciones más internas.

*Sus principios artísticos trascienden de sistematización y se introducen en el extenso mundo de la experimentación, tanto propiamente plástica de los materiales como de los procedimientos metodológicos, técnicos y psicológicos del proceso de la creación, todo ello al servicio de la expresión del pensamiento como fin último del arte.*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> SÁNCHEZ-CARRALERO, R. *El proceso de la creación en la obra de arte Individual pictórica y su vinculación con la Pluralidad referencial* [tesis doctoral], p. 394

## 2.6. LA INTUICIÓN COMO PARTE DEL PROCESO CREATIVO

El conocimiento intuitivo es necesario, pero suele estar relegado frente al racional. No obstante, el arte se mueve siempre en un terreno de asociación de ideas movido por la intuición. Por ello se considera que la relación entre la intuición y el razonamiento consciente es vital para configurar el hecho creativo, siendo este uno de los aspectos desarrollados en el proceso de concepción, elaboración y disposición de las obras del proyecto.



43. Paleta

Cuando se está en el estudio, a veces los procesos mentales están ordenados y claros, esto deviene en procesos de creación limpios y ejecutorios. Otras veces lo que se está trabajando resulta más confuso, no está claro lo que se busca y sólo el propio hecho de estar haciendo puede conducirnos finalmente a concretar esos pensamientos en formas o piezas plásticas. La relación que se establece entre las reflexiones que inundan el pensamiento y el hacer pictórico cotidiano, me lleva a trabajar simultáneamente en diversas piezas que van conformándose a lo largo de un periodo dilatado de tiempo, siendo constantemente susceptibles de variar. Es decir, la obra se trabaja sobre distintos bloques de información de manera a veces discontinua, a veces ininterrumpida, hasta que se van cerrando diferentes ciclos creativos.

El proceso que se sigue en relación con la pintura está completamente vinculado a lo que se es y lo que ocurre en el día a día. Tanto el pensar la pintura como la práctica de la misma, están muy condicionados por la realidad que rodea al artista. De esta realidad, y de las experiencias vividas, surge la intuición, que, de una forma aparentemente inexplicable, contribuye a dar forma a procesos y realidades complejos que se refieren tanto al pensar como al sentir. Como dice Bartolomé Ferrando, la intuición “se muestra en bloque, contundente, brillante y distante de cualquier explicación, aprobación o desaprobación parcial, a pesar de que ese bloque real se desvele o manifieste absurdo ante los ojos analíticos de la

razón”.<sup>36</sup> En este sentido, en el proceso seguido en la realización del proyecto, además de recuperar pautas y metodologías cuando se consideraba necesario, ha sido también determinante dejarse llevar por los estímulos y caminos que intuitivamente se iban descubriendo.

La intuición parte de la experiencia, abre posibilidades imaginativas a partir de nuestros recuerdos y vivencias, conscientes e inconscientes, y nos señala muchas veces hacia dónde dirigir nuestras acciones, aunque sea de un modo difícil de explicar. Del siguiente modo lo expresa José Antonio Marina:

*Con frecuencia tenemos la impresión de que poseemos informaciones que no sabemos justificar, convicciones que resuenan afectivamente [...] Deberíamos arrinconar todo esto en el desván de los mitos psicológicos si no fuera porque científicos y artistas han hablado con firmeza de experiencias semejantes.*<sup>37</sup>

Las lecturas de algunas obras de Marina, Maya Pines y otros artículos de divulgación científica, concretamente del área de la neurociencia, han cumplido un papel importante en alimentar mi curiosidad por indagar en cómo, de qué manera, y qué mecanismos intervienen en los procesos mentales cotidianos. La intuición se acaba entendiendo como una forma de conocimiento, y de alguna forma esto influyó en la manera de entender el proceso creativo y en la obra resultante.

El pensamiento de José Antonio Marina es un referente en el campo de la inteligencia entendida de una forma integral, y personalmente ha sido una influencia importante durante estos últimos años. Especialmente significativo ha sido el capítulo *El sexto sentido* de su libro *La inteligencia creadora*<sup>38</sup> (fig. 44), por la cantidad y calidad de información que aporta al tema, tanto suya como de otros autores.

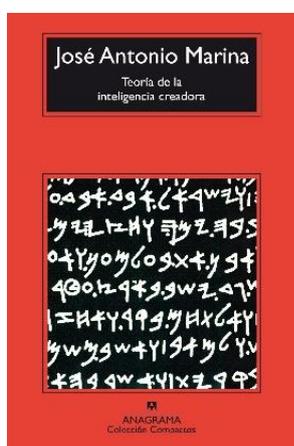
---

<sup>36</sup> FERRANDO, B. *Op cit*, p.91

<sup>37</sup> MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*, p.135

<sup>38</sup> *Ibid*, p.134-148. (Los datos que siguen han sido extraídos de dicho capítulo)

La inteligencia tiene la capacidad de recorrer caminos inciertos. Según C.S. Peirce, citado por Marina, el hombre posee un *singular instinto de adivinar* y se sorprende de que entre la infinitud de hipótesis posibles que somos capaces de inventar podamos dar con alguna acertada. Pierce nos habla de un *instinto* que acota las hipótesis plausibles y que se manifiesta como un *sentimiento*. Este instinto o sentimiento nos permite avanzar guiados por la experiencia, por recuerdos inconscientes que se manifiestan en bloques de información integrados sin ser capaces de darles razonamientos lógicos<sup>39</sup>. William James pensó que esto era común a toda actividad creadora y que todo aquel que ha aportado algo al progreso del pensamiento “se ha apoyado en una especie de *convicción muda* de que la verdad debía encontrarse en tal dirección y no en tal otra, y precisamente ha dado sus mejores frutos intentando hacerla funcionar”.<sup>40</sup> El propio Albert Einstein nos habla de “un sentimiento de dirección, de ir en línea recta hacia algo concreto, -difícil de describir, apunta, pero experimentado- como una especie de sobrevuelo, en cierto sentido visual”<sup>41</sup>. Aunque resulte sorprendente, es muy común que los matemáticos se expresen con apreciaciones y términos estéticos, y se habla, por ejemplo, del *sentimiento de forma* matemático.<sup>42</sup> También en el contexto del juego del ajedrez nos encontramos con la idea de intuición, como representa muy bien el hecho de que en 1991 Kasparov venciera al programa informático *Deep thought*. Quizás las máquinas, al carecer de sentimientos, carecen también del *sentido de peligro* que nos hace distinguir lo esencial de lo accidental. Los sentimientos, las pasiones, la intuición forman parte consustancial de la inteligencia, y si han sido muchas veces infravalorados es quizás porque han sido comparadas con la razón, cuando seguramente todo ello forme un todo indisoluble.



44. MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*, 1993

<sup>39</sup> Peirce, C.S. Citado en: *Ibid.*, p.135

<sup>40</sup> James, W. Citado en: *Ibid.*, p. 136.

<sup>41</sup> Einstein, A. Citado en: *Ibid.*, p.142.

<sup>42</sup> La serie de televisión *Genius*, que National Geographic ha dedicado a la figura de A. Einstein es un buen ejemplo de representar de manera audiovisual este proceso.

Los sentimientos son la manera en que un conjunto de información recibida se manifiesta de acuerdo a las interpretaciones que el individuo hace según su experiencia. Podemos ser conscientes del resumen de ese conjunto, pero nos costaría mucho esfuerzo desenvolver todo su contenido. En el proceso plástico estos sentimientos quedan registrados en determinadas acciones (gesto, densidad, color, textura, elección del material, intensidad...).

En lo que concierne al proyecto, el dejarse llevar por lo intuitivo me ha ido conduciendo por caminos no premeditados, encontrándome con sorpresas y hallazgos que son producidos y percibidos en el acto de pintar y que, a su vez, lo estimulan y retroalimentan para seguir haciendo. Dice Eliot Esiner que el arte permite explorar, incluso sucumbir a las pulsiones que la obra transmite al creador de un modo recíproco.

*Durante el proceso de creación se encuentran oportunidades que no se habían previsto al empezar la obra, y estas oportunidades expresan con tanta elocuencia la promesa de unas posibilidades incipientes que se siguen a nuevas opciones. Dicho en pocas palabras, la obra concede a su creador una recompensa esencial de todo trabajo creativo: la sorpresa.<sup>43</sup>*

Personalmente entiendo esta experiencia como una forma de relacionar, hilvanar, conectar diferentes reflexiones, lecturas, películas y vivencias aparentemente no relacionados entre sí. De esta forma la pintura, a través de su proceso creativo, se convierte en una ayuda para entender, aprehender y expresar pensamientos, experiencias y sentimientos que con otros lenguajes no hubiera sido capaz de asimilar. Creo que con el tiempo se va aprendiendo a reconocer mejor cuándo hacer caso a la razón y cuándo seguir a ese impulso intuitivo que te dicta un camino que, observado por la lógica consciente, no soportaría su análisis, pero que algo interno que no se sabe definir te convence y te dota de las fuerzas y herramientas

---

<sup>43</sup> EISNER. E. *Op cit*, p. 24

necesarias para continuar por él. En el taller *Una forma de estar en el mundo* impartido por Pilar Albarracín y al que asistí durante el PAM!17, la artista nos hablaba de su experiencia en relación con este tema, y de cómo cuando se le metía en la cabeza que tiene que hacer algo, lo hacía, y daba igual que no consiguiera razonar a priori el porqué, ni tampoco el hecho de no contar con los medios o no saber cómo llevarlo a cabo. El porqué y el cómo van encontrando respuestas a medida que vas entrando en materia.

Ignacio Pérez-Jofre, en el marco del Foro Arte Cáceres 2015,<sup>44</sup> hace unas consideraciones que van a ser esclarecedoras en el contexto del proyecto, realizadas en su caso en relación a su proceso creativo cuando pinta del natural (fig. 45):



45. PÉREZ-JOFRE, I.  
Pintando en la calle

*De una manera muy intuitiva, nada intelectual, sino como una necesidad casi física [...] me puse a pintar y dibujar aquello que tenía cerca [...] descubrí esos estados de concentración, casi de meditación que han sido el motor de mi trabajo [...] Atrapar una realidad que se nos presenta evanescente y fugitiva y ver si soy capaz de agarrar algo de esta vivencia.*<sup>45</sup>

Cobra importancia aquí el uso del término vivencia, pues no se trata de un motivo del que partir sino de la relación que se establece con él. Experimentar este proceso, complejo y distinto en cada persona, hizo que cobrara especial importancia transmitir parte de esas vivencias por medio de diversos medios.

*La obra de arte no es tanto un objeto, como una vivencia [...] No es tanto una cosa física, como un acto de recepción por parte de un espectador. La idea de experiencia se vuelve fundamental. Yo no estoy tanto*

<sup>44</sup> FORO ARTE CÁCERES. *La pintura expandida. Nuevas formas de entender la pintura*. En: You Tube. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf\\_PaJM&t=1723s](https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf_PaJM&t=1723s)

<sup>45</sup> *Ibíd.*

*produciendo cosas más o menos hechas bien visualmente como generando experiencias.*<sup>46</sup>



46. PERZ-JOFRE, I.  
*Escombros (García  
Barbón/Colón I)*, 2014

Esta experiencia, con el natural, con la pintura, con el proceso y con los problemas cotidianos que te encuentras en el taller, es determinante para pensar y concebir una obra. En este sentido, me encuentro muy próximo conceptualmente a los planteamientos de Pérez-Jofre, así como también creo que hay ciertas semejanzas en los procesos plásticos, como es en la manera de concebir el soporte pictórico (fig. 46). A partir de esta recuperación de la vivencia del natural, nos planteamos cuestiones en torno al soporte entendido como una parte fundamental del medio pictórico, pudiendo adquirir nuevas significaciones.

Muchas de las obras que componen el proyecto se caracterizan por estar hechas con soportes encontrados y transformados. En ocasiones son objetos cuya identidad se aprecia al tener una forma o una textura determinada que lo delata. Otras, apenas puede intuirse, pues tienen forma de lienzo y tan sólo pequeños rastros o taras lo pueden evidenciar, dotándolo de diferentes connotaciones poéticas. Es interesante este punto en el que la experiencia de haberlo encontrado y recogido, llevarlo al taller para desmontarlo y volverlo a montar antes de ponerse a pintar, forma parte de la obra. Todo ello va a influir en la relación que se establece con la superficie y en el resultado final de la pieza como objeto/obra artística. Es una manera de replantearse los límites del medio con el que trabajamos para expandirlos a un terreno que tiene mucho que ver con la realidad, con la vida cotidiana, con los viajes a pie por la ciudad recogiendo material, contando con el azar, al haber tropezado con algunos objetos que luego quizás formarían parte de mi imaginario.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

## 2.7. FUNCIONES COMUNICATIVAS DEL SOPORTE

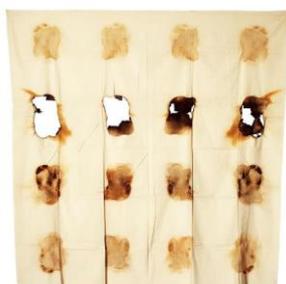
Históricamente se entiende como soporte pictórico toda aquella superficie que correctamente preparada puede servir para sustentar los distintos elementos que componen una pintura. Durante el siglo XX, la ruptura con los elementos tradicionales de la pintura supuso el interés por parte de los artistas de experimentar sobre todo tipo de soportes, obedeciendo a las particularidades y características que estos les ofrecían. Muchos artistas empezaron a entender el soporte como una parte elemental de la obra que trasciende su función original para adquirir nuevas funciones comunicativas.

La elección del soporte sobre el que se va aplicar la pintura y el tratamiento que se haga sobre él pueden por tanto generar una serie de connotaciones poéticas y estéticas trascendentales para la conformación final de la obra. En este sentido, en el proyecto presentado se ha tenido muy en cuenta qué tipo de soportes se utilizan y la forma de presentarlos, según las necesidades expresivas.

En estos cuestionamientos, adquiere un papel importante el grupo *Supports-Surfaces* (figs. 47, 48 y 49), el cual practica una pintura con una puesta en escena de los elementos pictóricos al desnudo, que lleva a interrogarse cuál es la definición de soporte y cuáles pueden ser sus límites expresivos. En una afirmación reveladora Claude Viallat dice: “Dezeuze pintaba bastidores sin tela, yo pintaba telas sin bastidor y Saytour la imagen del bastidor sobre la tela”.<sup>47</sup>



47. DEZEUZE, D. *Chassis*, 1968



48. VIALLAT, C. *Sin título*, 1972.



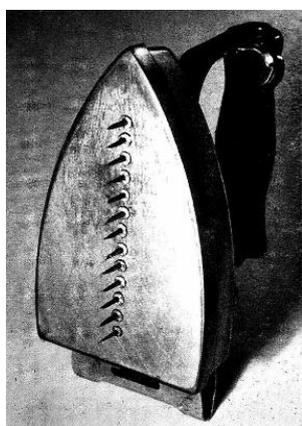
49. DOLLA, N. *Croix*, 1973

<sup>47</sup> FRIDE. R.C, P; MARCADÉ, I. *Movimientos de la pintura*, p. 203



50. SCHWITTERS, K.  
*Coloured wood  
construction, 1943*

Esta ruptura con la función tradicional del soporte pictórico se empieza a revelar también cuando las disciplinas artísticas comienzan a fusionarse y el propio concepto de lo que es y no es arte empieza a ponerse en duda. La pintura Merz de Schwitters (fig. 50), trata de acercar todo lo que el artista encuentra en su realidad cotidiana a la obra de arte. Al igual que hicieron Duchamp y los dadaístas, Schwitters rechaza las concepciones estilísticas formales y se sitúa fuera de las delimitaciones de la época, dotando de gran importancia a la idea de creación intuitiva. “Todo lo que el artista escupe, eso es el arte”<sup>48</sup> contestará Schwitters a Lissitzky cuando le insta a definirlo para su libro *Los ismos en el arte*.



51. RAY, M. *Cadeau, 1921*

El desarrollo de los ready-made de Duchamp vino también de la mano del movimiento dadaísta, con artistas como Francis Picabia o Man Ray (fig. 51). En 1936 se celebró una exposición surrealista de objetos y el *object trouvé* desarrolló toda una sub-clasificación en las que se diferenciaba entre las distintas tipologías de objetos: encontrados, preparados, perturbados, incorporados, naturales... En los años sesenta, esta forma de abordar el arte va a estar presente en la obra de movimientos como Fluxus o el Pop Art, y artistas como Joseph Beuys o Wolf Vostell.



52. HIRST, D. *The Physical  
Impossibility of Death in the  
Mind of Someone Living,  
1991*

En los años noventa los Young British Artists harán del objeto encontrado una fuente de controversia y polémica por medio de la provocación. Quizá la obra más emblemática será *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* de Damien Hirst (fig. 52), consistente en un tiburón conservado en formaldehído dentro de un depósito de cristal. Otra obra provocadora fue *My bed* de Tracy Emin (fig. 53), también integrante de los Young British Artists, la cual tiene una puesta en escena compuesta por una cama sin hacer y desordenada, con sábanas manchadas de sudor y rodeada por zapatillas, ropa interior usada, etc.



53. EMIN, T. *My bed, 1998*

En 1999, esta práctica tuvo un rechazo inesperado por parte de otro colectivo de artistas -algunos de ellos habían trabajado

<sup>48</sup> DUROZOI, G. *Diccionario de Arte del siglo XX*, p. 428



54. RAUSCHENBERG, R. 1/2  
Gals/AAPCO, 1971

previamente con objetos encontrados- que fundaron el grupo *Stuckism*, el cual emitió un manifiesto denunciando tales obras en favor de un regreso a la pintura.

Desde una perspectiva más pictórica, otro artista referente que trabaja la pintura con materiales encontrados es Rauschenberg (fig. 54), con sus *Combine paintings*, quien influyó a su vez a su compatriota Basquiat (fig. 55), en este caso desde una mirada neoexpresionista con mayor carga psicológica y violenta, e influenciado también por el mundo del grafiti. Si bien su afinidad hacia los materiales encontrados e intervenidos no es siempre evidente, su trabajo abre vías hacia nuevos planteamientos a través de la interacción con diversos materiales.



55. BASQUIAT, JM. *Gold Griot*. 1984

Entre los artistas informalistas también se pueden encontrar ejemplos de utilización del soporte como elemento protagonista de la obra, en este caso a través fundamentalmente de su tratamiento matérico. Lourdes CirLOT destaca que “el arte informal se preocupa especialmente en poner de relieve la importancia de aquello que es fundamental para su propia existencia: la materia”<sup>49</sup>. Esta importancia también se enfoca sobre los propios soportes, que acaban convirtiéndose en muchas ocasiones en una parte fundamental de la obra pictórica, y su elección, tratamiento, alteración o agresión será un elemento clave en la concepción, el proceso y la configuración final del cuadro, como ocurre por ejemplo en la obra de Millares (fig. 56)



56. MILLARES, M. *Cuadro 144*.

<sup>49</sup> CIRLOT, L. El informalismo pictórico en Barcelona. En: *D'art*. 5-6, mayo 1981, p. 38

En una línea similar, para Steve Parrino la consideración del soporte como elemento central de la obra alcanza su máximo exponente. Hacia finales de la década de 1970, Parrino crea un tipo de pintura denominada *mishapped canvas* como alternativa a los *shaped canvas* de los años sesenta. Estas pinturas se integran dentro del discurso de renovación de la pintura por medio de la manipulación, a veces violenta y excesiva, de los soportes pictóricos, que se convierten en el objeto protagonista de la obra. Generalmente son superficies monocromas dobladas, rasgadas, estiradas y retorcidas para realzar los elementos objetuales del cuadro, la tela y el bastidor (figs. 57 y 58).



57. PARRINO, S. *Sin título*, 1999



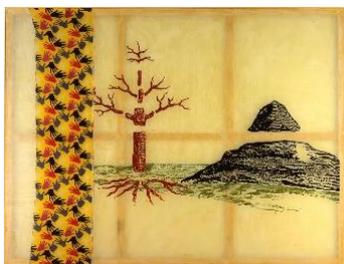
58. PARRINO, S. *Blue baby suicide* 1995

Uno de los artistas que más han influido en el espíritu de este proyecto ha sido el alemán Sigmar Polke (figs. 59 y 60). Su incansable experimentación con los materiales y soportes le hará ganarse el sobrenombre *el alquimista del arte* por llegar a realizar obras que incluso cambian por contacto con la contaminación ambiental. Su trayectoria es muy rica, con muchas variables estéticas donde concurren simultáneamente distintas tendencias de expresión artística.

La utilización que hace Polke de los soportes resulta muy interesante. A menudo utiliza un bastidor tradicional sobre el que construye lienzos semitransparentes, ya sea con el uso de resinas o con plásticos. Con los plásticos superpone capas que configuran el espacio pictórico por medio de una estratificación que abarca desde

el color de la pared hasta la superficie del cuadro, pasando por las crucetas del bastidor.

Alumno de Joseph Beuys, Polke realiza una obra marcada por la temática política e histórica, así como una denuncia a la manipulación de los medios de comunicación, a menudo mostrada con ambigüedad. Como dice el experto en su obra Guy Tosatto, “existen obras de arte magníficas, pero que uno entiende a la primera. Con Polke sucede lo contrario: es como si uno nunca lograra esclarecer el misterio”.<sup>50</sup> Como también afirmarían Anna Maria Guasch:



59. POLKE, S. *Die drei Lügen der Malerei*, 1994

*[...] en otros [cuadros de Polke] domina una cierta ambigüedad, sobre todo en aquellos en los que recurre a la multiplicidad de imágenes (de la historia del arte, del cómic, de la alta y la baja cultura, etcétera.) que utiliza a modo de comentario fragmentario, entre cínico e irónico (el propio artista calificó la pintura de ignominia) de la saturación icónica que sufre la sociedad*<sup>51</sup>: ‘lo que me interesa son los procedimientos en sí y por sí -dice S. Polke-. El cuadro en realidad no es necesario. La idea de que algo pueda ser completo es algo absolutamente demencial’.<sup>52</sup>

Polke en sus inicios tiene una carga irónica respecto al arte dominante, el Pop art, del que tomará no obstante ciertas estrategias plásticas. Durante los años 60 lleva a cabo una pintura de temática banal, con imágenes extraídas de los medios de comunicación y con las que realiza una parodia al consumismo del mundo capitalista y al decorativismo del arte comercial. En las décadas de los 70 y los 80 experimenta con nuevas técnicas como el cristal, la serigrafía, o tratamientos con colores que cambian según las condiciones de temperatura y humedad.

<sup>50</sup> VICENTE, A. El artista en constante ascenso. En: *El país*.

Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/01/actualidad/1462116884\\_235533.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/01/actualidad/1462116884_235533.html)

<sup>51</sup> GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX - Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 254

<sup>52</sup> Sigmar Polke citado en POWER, K. *Sigmar Polke: La intencionalidad subvertida*. Citado en: *Ibid*



60. POLKE, S. *Mrs. Autumn and Her Two Daughters*, 1991

Al igual que Polke, el pintor Rosenquist también jugaba con la expresión ambigua de sus obras, como en *Forest Rangers* (fig. 61), donde a través de la transformación del soporte distorsiona la idea de pintura como superficie ilusionista tradicional, integrándola en el espacio circundante mediante la utilización de materiales transparentes (*mylar*) sobre el que dispone figuras a distintos niveles y escalas.



61. ROSENQUIST, J. *Forest Rangers*, 1967

*La relación (de escalas) de una figura con otra establecen no una nueva dimensión espacial, sino un modo de percepción 'poética' surrealizante [...] La transparencia del soporte tiene la doble función de permitir al visitante circular entre las cortinas de mylar y desplazarse en cierto modo en un 'medio pictórico', pero también, y sobre todo, integrar en la pintura los objetos y personajes que se encuentran en el mismo espacio que ella.*<sup>53</sup>

Para PleyNET, autor de la cita anterior, este procedimiento significa que ya no “es la pintura la que penetrando en la *realidad* desaparece -como sucede con las obras de Fontana- sino la *realidad* la que, al penetrar en la pintura, es negada”.<sup>54</sup> El artista León Golub (figs. 62 y 63) también utiliza en ocasiones materiales plásticos,

<sup>53</sup> PLEYNET, M. *La enseñanza de la pintura*, p. 202

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p.203

piezas transparentes y exentas de la pared que sirven como soporte de dibujos impresos, que se funden en el entorno y a su vez hacen que la imagen se vea multiplicada al poder observarse tanto el anverso como el reverso y que funcionan como *escultopinturas*. También son interesantes sus telas crudas y bastas que cuelgan de la pared sin bastidor.



62. Vista de la exposición "Leon Golub" Fondazione Prada, Milán. 2017-18



63. GOLUB, L. *Vietnam II*, 1973

Nancy Spero (fig. 64), mediante obras sobre papel, adhesivo y diversos materiales, crea narrativas mostradas a través de rollos desplegados o con polípticos compuestos en el espacio a partir de una acumulación fragmentaria y discontinua de piezas de gran sencillez en el dibujo y en las formas.

Con una intención también narrativa, la artista Ekaterina Panikanova (fig. 65) utiliza como soporte los libros, que son intervenidos en sus distintas páginas con el objetivo de crear múltiples imágenes fragmentadas. Esta artista genera una relación muy interesante con el espectador, ya que este puede adentrarse dentro de las distintas partes que componen la obra e intervenir en el resultado final.



64. SPERO, N. *Disidanzas*



65. PANIKANIVA, E. *Fenómenos celestes*, 2014

## 2.8. LA OBRA EN EL ESPACIO

Las obras del proyecto se ajustan y estructuran en series que siguen un orden determinado, pero su producción no se ha llevado a cabo de una forma lineal, sino que obedece a un proceso más entremezclado, ramificado y dinámico. De acuerdo a la naturaleza del proceso por el cual se conciben las obras, su ejecución no termina en el taller sino con la propuesta expositiva en un tiempo y lugar determinados. La propuesta expositiva no se aborda tanto desde un concepto de instalación sino más bien como montaje expositivo en el espacio, siendo este aspecto uno de los más importantes del proyecto.



66. *Casa de los misterios. Pompeya.*



67. *Cueva de Lascaux. Dordoña, Francia*



68. *CARRACCI, A. Embajada francesa en Roma. Palazzo Farnese, 1560-1609*

Durante muchos siglos, la pintura estuvo estrechamente ligada a la arquitectura, al muro o al retablo, es decir, al lugar para el cual estaba destinada y concebida. El cambio ubicación o su modificación cambiarían también la manera en que el espectador recibe la información. Por tanto, el emplazamiento original de las obras ha sido históricamente fundamental para la elaboración de las mismas y para su contemplación y comprensión. Esta realidad, aunque cambió en parte con la generalización del uso del lienzo, ha seguido vigente para innumerables creaciones artísticas. Por ejemplo Monet, desde 1909 hasta su muerte en 1926, elabora el diseño de dos vestíbulos que albergarán las composiciones paisajísticas pintadas en su jardín de Giverny (fig. 69). Este espacio se estructura en forma de óvalo, con las paredes curvas, donde se sitúan las grandes telas pintadas bajo los principios del impresionismo. En estas creaciones a Monet no le basta con modificar los principios tradicionales de composición, como ya venía haciendo en las etapas intermedia y última de su

pintura, tal como apunta Clement Greenberg, sino que además diseña para el visitante todo un espacio que te introduce dentro de la obra, un espacio de calma que invita a la contemplación.



69. Vista del Museo de l'Orangerie. París,

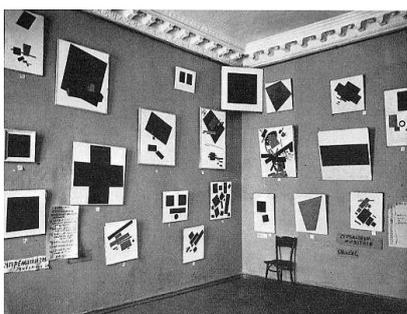
Otro artista que crea su propio mundo plástico incorporando la relación de sus creaciones con el espacio es Malevich. En 1915 presenta la exposición '0,10': *Última exposición futurista* (fig. 70), en la que establece las bases del Suprematismo y publica un pequeño folleto, titulado *Desde el cubismo al suprematismo en arte, el nuevo realismo en pintura, hacia la absoluta creación*, donde explica el significado de su nuevo trabajo. La forma en que presenta sus 39 pinturas abstractas tiene una clara concepción espacial. Su obra *Cuadrado negro* ocupa el lugar conocido como *La esquina Hermosa*, lugar destinado para los iconos religiosos en la tradición ortodoxa. Desde una perspectiva espiritual, muy influenciada por la teosofía, Malevich quiere reducir al mínimo los elementos pictóricos y desarrollar un nuevo lenguaje plástico capaz de "expresar un sistema completo de construcción del mundo".<sup>55</sup>

También su compatriota y compañero artístico, El Lissitzky, tenía como objetivo transgredir los límites y fronteras entre las distintas artes, desarrollando su propia disciplina artística denominada *Proun* (Proyectos para la afirmación de lo nuevo). Esta nueva forma de hacer se basa en una concepción tridimensional en las que une sus investigaciones sobre pintura y sus estudios de arquitectura. Su obra *Prounenraum* (fig. 71) se mostró originalmente en la Gran Exposición de Arte de Berlín, en 1923. Se trata de un

<sup>55</sup> Visto en <https://www.danzaballet.com/exposicion-kazimir-malevich-en-bonn/?print=print>

espacio de 3,20 x 3,64 x 3,64 metros en los que el artista interviene con unas piezas que no son solo pintura, escultura, o arquitectura en sí mismas, sino que, a su vez, invita al espectador a tomar conciencia y examinar los contextos preestablecidos y convencionales de visualización e interpretación de la obra artística en su conjunto, haciéndose necesario girar en torno a ella, y mirarla desde todos sus ángulos.

*Prounenraum* se está planteando los límites de la obra de arte. Su creación está vinculada a un lugar específico, que le otorga valor a ese espacio y se constituye en él. Invita a una participación del espectador más activa, buscando crear experiencias en relación con el espacio, la percepción de este y los significados que de él se desprenden.



70. MALÉVICH, K. *La última exposición futurista '0,10'*. Petrogrado, 1915



71. EL LISSITZKY. *Proun Room*. Berlín, 1923. Reconstrucción de 1965, Museo de Arte Moderno de París.



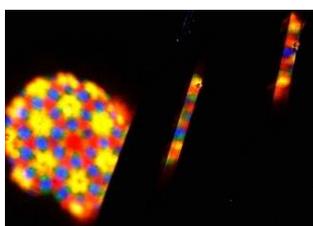
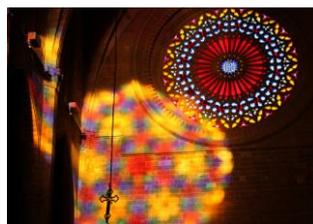
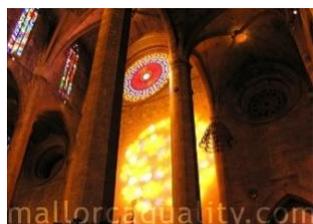
72. TATLIN, V. *Corner Counter-relief* 1914

Otro artista ruso contemporáneo a El Lissitzky, el constructivista Vladimir Tatlin (fig. 72), apuesta también por un arte en el que se fusiona pintura, escultura y diseño, abordando también proyectos arquitectónicos y decorados teatrales.

La Bauhaus en Alemania perseguía igualmente la idea de un arte total que asumiera todas las artes:

*Dejadnos crear un nuevo gremio de artesanos sin las distinciones de clases que alzan una arrogante barrera entre artesanos y artistas. Juntos concebiremos y construiremos la nueva estructura del futuro, que abarcará arquitectura y pintura y escultura; y se alzar*

*un día hacia los cielos como el símbolo cristalino de una nueva fe.*<sup>56</sup>



73. Catedral de Palma de Mallorca. 1229-1346

Walter Gropius, director de la Bauhaus durante sus tres primeros años, nos explica el método de enseñanza que utilizaban. En ella todo arquitecto debía pasar primero por un taller de artesanía del que sólo los mejores pasarían, para poder convertirse en arquitectos y diseñadores. Este espíritu, describe Gropius, tiene mucho que ver con la concepción que en la Edad Media se tenía a la hora de construir las grandes catedrales, donde todos convivían y trabajaban juntos, no limitándose a ejecutar las directrices del maestro. Nos resulta interesante este punto de vista de relacionar las distintas artes y el concepto de arte total. Esta idea de crear experiencias en relación al espacio, llevan también a retroceder en la historia y pensar en las construcciones religiosas concebidas desde parámetros que vinculaban todas las artes, incluso la música, cuidando la acústica del lugar, todo ello con el fin de crear experiencias religiosas y espirituales. Hugh M. Davies, exdirector del Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, dijo que “la instalación es la manifestación más reciente de la más vieja tradición en el arte”.<sup>57</sup>



74. FLAVIN, D. *The nominal three*, 1963-64.

<sup>56</sup> HUGHES.R. *El impacto de lo nuevo 4. Problemas en Utopía*. En: You Tube.

Disponble en : <https://www.youtube.com/watch?v=xytZNJgzvqk&index=4&list=PL52900B65FE2231C4>

<sup>57</sup> HUGH M, D. *Blurring the boundaries*, p. 8. III



75. PICASSO, P. *Guitarra*, 1913



76. DUCHAMP, M. *Study for the Bachelors Portion of the Large Glass*, fecha desconocida.



77. RAUSCHENBER, R. *Pilgrim*, 1960

En Europa occidental y en Estados Unidos esta relación entre la obra de arte y el espacio irá creciendo y evolucionando. Hasta tal punto que en 1979 la crítica de arte norteamericana Rosalind E. Krauss tratará de explicar en su texto *La escultura en el campo expandido* -desde una perspectiva no historicista- el rumbo que ha tomado la escultura desde la década de 1960, cuestionando si se puede o no seguir llamando escultura a las prácticas artísticas de los últimos años. Para ello se remonta al concepto mismo de escultura y monumentalidad, y establece los binomios de *no-paisaje* y *no-arquitectura*. En el mismo texto, se expone que ya entonces la escultura y la pintura como disciplinas artísticas “han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad”<sup>58</sup> llegando a ser entendidas únicamente como términos culturales en los que podían tener cabida “casi cualquier cosa”.<sup>59</sup>

Krauss afirma que con obras como las de Rodin o Brancusi, y posteriormente las del arte minimalista, se empieza a establecer una ruptura con los límites entre las diferentes disciplinas artísticas, siendo cada vez más difusos, incluyendo también a la pintura.

Para David Barro la pintura contemporánea exige ser redefinida desde sus propios términos, haciendo de la contaminación su razón de ser. La pintura debe ser capaz de reformularse constantemente, y asumir “con naturalidad que ya no es una técnica y sí una tradición”, de la que sólo “nos queda el término pintura”. Los artistas que la practican, bien lo hagan de forma “obsesiva y decidida” o de forma interdisciplinar, deben preguntarse “porqué y para qué seguir pintando”.<sup>60</sup>

Desde principios del siglo XX la pintura comienza a diluir sus límites y traspasa sus fronteras. Contribuyó a ello la aparición del *collage* cubista (fig. 75), los *assemblage* de Picasso o Duchamp (fig. 76), las pinturas Merz de Schwitters, o los *combine paintings* de

<sup>58</sup> Krauss, R. *La escultura en el campo expandido*. *October 8* (1979). Citado en: FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*, pp. 59-74

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> BARRO, D. *Op cit*, p. 5

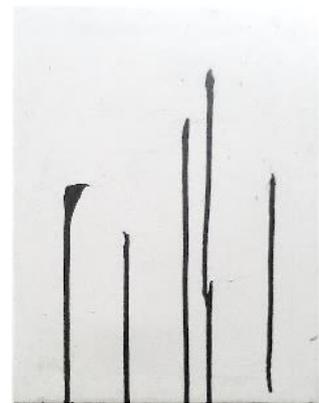
Robert Rauschenberg (fig. 77), que se apropian de realidades materiales y elementos ya existentes, carentes de su utilidad, pero con un gran poder semántico, para crear una nueva realidad artística.

Este tipo de composiciones rompen con el sentido de unidad tradicional del cuadro e introducen conceptos como discontinuidad, fragmentación, repetición o yuxtaposición de elementos heterogéneos. Estos objetos pertenecen al mundo real, son fragmentos del mundo real, establecen vínculos comunicativos con la experiencia cotidiana y cuestionan los valores estéticos habituales. En sus argumentos interviene a menudo la poética del azar y la estética del desecho y de los objetos encontrados, conceptos que van a ser de gran interés para la elaboración de nuestro proyecto.

Otra forma de intentar ir más allá del plano convencional del cuadro, es la apuesta de Lucio Fontana en la década de 1960 con la realización de las obras determinadas por su *Concetto spaziale* (fig. 78). Con ellas pretende transgredir el plano pictórico hacia una nueva dimensión, que denomina *espacialismo*. Sobre la superficie del lienzo realiza *buchi* (agujeros) y *tagli* (incisiones). De esta forma incorpora al cuadro su espacio posterior, provocando una realidad ambigua que se encuentra entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad.



78. FONTANA, L. *Concetto spaziale*, 1965



79. *Recycled paint III*. Obra del proyecto.  
Esmalte sobre el reverso de tela rasgada.

Una vez asumido que la pintura no tiene por qué limitarse a la superficie plana, o a una tela cuadrada o rectangular, algunos artistas, como Ellsworth Kelly o Frank Stella (fig. 80), van a hacer de la objetualización del soporte un punto central de su investigación plástica, ampliando una vez más los horizontes de la representación.



80. STELLA, F. *Empres of india*, 1965.



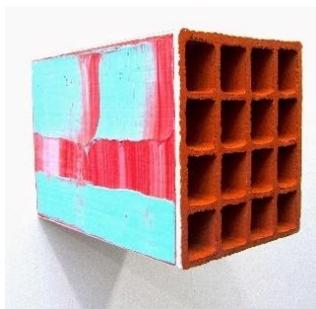
81. PALERMO, B. *Blaue Scheibe und Stab*, 1968

Otro artista que también apuesta por interactuar con el espacio a través de la intervención sobre los límites de la pintura es el pintor alemán Blinky Palermo (fig. 81). Discípulo de Joseph Beuys -y compañero de Sigmar Polke, Gerard Richter o Imi Knoebel- Palermo crea pinturas-objeto que se configuran en el espacio de tal forma que se fusionan estéticamente con su entorno creando obras que están a medio camino entre la pintura y la escultura. Su prematura muerte deja inconclusa la investigación plástica en la que trabajaba, que coincide y sintoniza con una inquietud generalizada en la época.

En la práctica artística contemporánea son muchos los artistas que con su trabajo siguen cuestionándose la objetualidad de la obra pictórica, entablando nuevas relaciones con el espacio y buscando dialogar de una forma integral con el entorno. Exploran y amplían los límites planteando una reflexión crítica en torno a los elementos estructurales que conforman el cuadro y su realidad circundante. Cuestionan la tradición pictórica, sus convenciones técnicas y estéticas, y buscan nuevas formas de incluir al espectador y el contexto que le rodea en la experiencia de contemplación del arte. Entre estos artistas, cuyo trabajo abre diferentes vías de investigación, se encuentran Imi Knoebel, Gerwadal Rockenschaub,

Toño Barreiro, Juan Olivares, Ángela de la Cruz, Pedro Calapez, Guillermo Mora, Miguel Ángel Molina, Miquel Mont.

Pedro Calapez, por ejemplo, está interesado en los lenguajes pictóricos cuyas inquietudes estéticas abarcan un amplio espectro dentro del campo de la pintura, y su obra constituye un importante referente para nuestros propios planteamientos formales, especialmente por su sentido compositivo, la utilización de la imagen fragmentada a través de grandes polípticos con formatos no sistemáticos de tamaño mediano y pequeño, su particular uso de los soportes, la relación de sus imágenes con la historia del arte, su vinculación con el paisaje y la forma de componer en el espacio. (fig. 82 y 83)



82. CALAPEZ, P. *Sin título*, 2014.



83. CALAPEZ, P. *Mod. 02*, 2006



84. PETTIBON, R. 2002

En esta línea, aunque con un concepto más narrativo e informal, se encuentran también algunas de las creaciones de Raymond Pettibon (fig.84), quien realiza grandes composiciones a partir de pequeños dibujos, generalmente monocromos, que en este caso funcionan como fragmentos de historias formadas como secuencias narrativas a través de asociaciones de imágenes y texto.



85. HOCKNEY, D. *Pearbloss Highway*, 1986

También son interesantes las series de fotografías y pinturas de interiores y exteriores fragmentadas de David Hockney (fig. 85), donde a través de multiplicar la visión unidireccional de la cámara acaba creando espacios más acordes a la visión del ojo humano que aquellos creados a partir de la abstracción de la perspectiva.

En el arte contemporáneo, a este sentido espacial que trasciende los límites de la obra, se ha unido una vuelta al ejercicio de la pintura *in situ*, que ya había tenido precedentes modernos, pero que ahora toma valor como nuevo género pictórico con una nueva visión contemporánea, denominado *Site Specific*, donde se interviene pictóricamente el muro de forma directa, siendo este no sólo el lugar donde se interviene, sino un elemento que forma parte integral de la obra.

*[...] el S.XXI vino a reafirmar su posición aplaudiendo no solo la pintura como idea sino las actitudes más tradicionales y reprobadas en los noventa, demostrando que el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición, aunque sea para volver a empezar.<sup>61</sup>*



86. RITCHIE, M. *The Hierarchy Problem*, 2008

<sup>61</sup> BARRO, D. *Op cit.* p.14

## 3. OBRA

### 3.1. OBRA PREVIA

Esta serie de obras comprende un conjunto de trabajos que actúan como preliminares del proyecto, donde se originan las bases sobre las que se asientan las claves conceptuales y plásticas de su desarrollo.

La serie *Legos* (figs. 88 a 90) trata de reflexionar sobre vivencias que habían conformado parte de mi identidad, centrándose de manera especial en la infancia. Para ello se utilizó un lenguaje figurativo y metafórico, explícitamente ambiguo. Podríamos decir que existía un afán por ocultar los significados que personalmente se atribuían a las obras. En la serie se escogen como referentes los juguetes infantiles conocidos como Legos para realizar composiciones donde las relaciones de formas y colores simbolizan las relaciones establecidas con distintos miembros de mi familia desde una perspectiva subjetiva. Su importancia estriba en la inquietud por conocer mecanismos y procesos inherentes al hecho pictórico relacionados con las posibilidades expresivas del formato, la composición en políptico y los soportes como parte de las poéticas de las piezas. La serie se divide en tres partes diferenciadas. Una primera realizada con grafito sobre papel. La segunda realizada con óleo sobre contrachapado con imprimación transparente. Y la tercera pintada con óleo sobre papel, del que posteriormente se recortan las figuras para superponerlas en un soporte de madera preparado con acrílico negro.

La siguiente obra, titulada *El otro lado del estudio* (fig. 91), es consecuencia del interés por la realización de apuntes en libretas o en papeles continuos de distintos tipos, los cuales pueden generar diversas dinámicas a través de sus diferentes formatos, la heterogeneidad de la superficie, así como, en el caso de las libretas, la sensación de intimidad que se produce cuando se actúa sobre

ellas. La utilización de estos soportes han influido en gran medida en la producción artística personal y de ellas derivan muchos de los planteamientos llevados a cabo en el proyecto. La obra está formada por 11 tablillas de madera y cartón, con tamaños, formatos y grosores diferentes pintados al óleo. Tal como describe el título, la obra hace referencia a ese otro lado del estudio donde no se pinta, entendido no sólo de forma literal en cuanto a lugar, sino también en sentido metafórico. Este *otro lado* alude a los procesos que se llevan a cabo en él. Es la zona de lectura, de descanso, de observación y reflexión, de pensar la pintura. También es la zona donde se depositan los trabajos que están en proceso, esperando volver a ser tomados.



87. HOCKNEY, D. *The Crossword Puzzle*, 1983

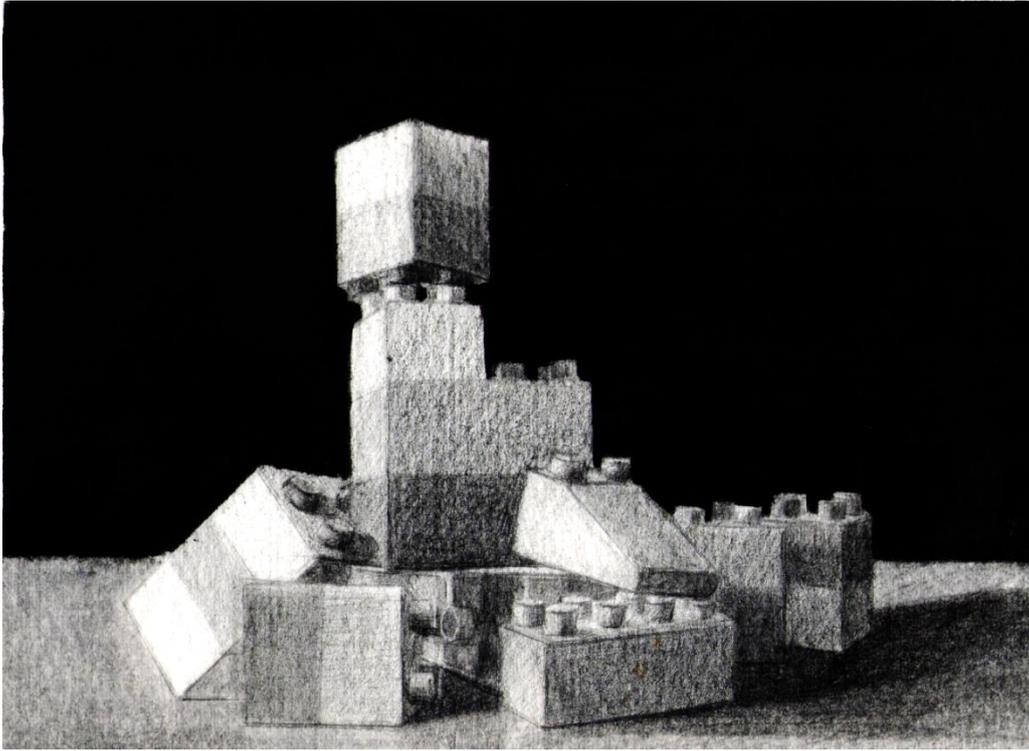
La obra está pintada directamente del natural, y cada fragmento representa una perspectiva diferente del lugar, tratando de aproximarnos a la manera en que la visión percibe y experimenta el entorno y los elementos que lo componen. No como una imagen fija y estática, sino entendiendo que la mirada está en constante movimiento, parándose más en unos detalles y obviando otros. Con este ejercicio se busca representar las cosas desde una percepción diferente a la realizada mediante la cámara fotográfica. Este trabajo está directamente relacionado con las fotografías y pinturas que David Hockney (fig. 87) comienza a hacer a finales de los setenta como una revisión del cubismo, y cuyas reflexiones al respecto pueden verse en el libro y documental del mismo autor *El conocimiento secreto*<sup>62</sup>.

La instalación *Imago* (fig. 92) consta de una serie de pequeños cuadros de paisaje pintados al natural que están dispuestos del revés, apoyados sobre la pared, de mayor a menor, como se guardarían los lienzos para almacenarlos en el estudio. Solo el primero de ellos aparece de frente, un paisaje en lienzo de 7x14 cm pintado al óleo. En la pared, al lado de los cuadros, un catálogo abierto muestra la

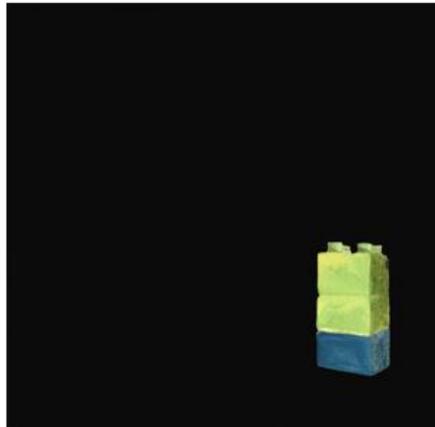
<sup>62</sup> HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*.

Disponible en: <https://lalulula.tv/documental-2/sueltos-documental-2/el-conocimiento-secreto-de-david-hockney>

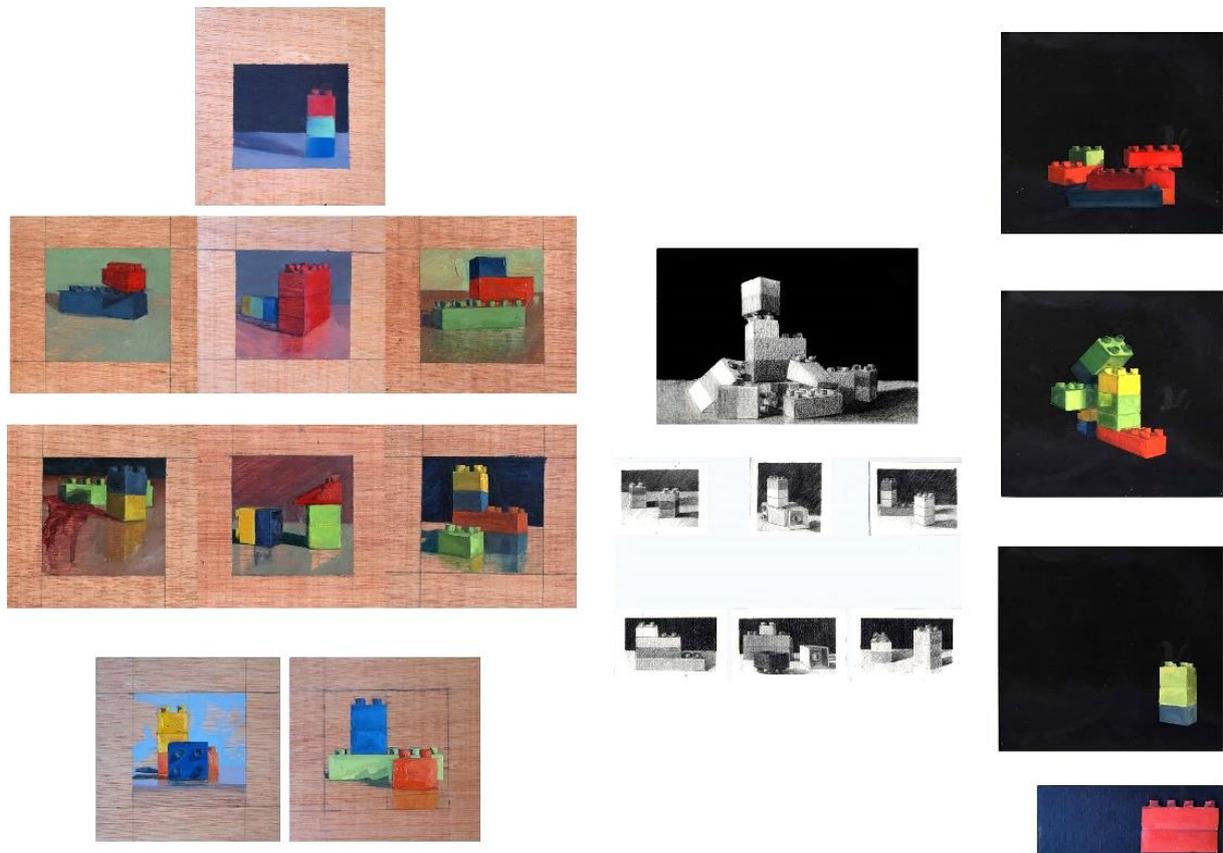
reproducción fotográfica de dicha pintura. Esta pieza muestra el cuadro como un objeto que utiliza sus propios artificios. A partir de la antítesis entre la pintura en directo y su reproducción, se presenta por un lado el carácter objetual del cuadro, y por otro una reflexión sobre la manera en que las imágenes pueden ser visualizadas y manipuladas, en función de para qué se utilicen. También se intenta reflejar el hecho de que la experiencia con la pintura delante del cuadro real es distinta a la que se da a partir de su imagen fotográfica. Por otro lado, la forma que adquiere el conjunto hace recordar a una cámara fotográfica antigua o a una pila de libros esperando en un estante a ser leídos. Ambos aspectos dotan a la obra de connotaciones poéticas que refuerzan los motivos conceptuales que la han generado. *Imago* es también una muestra del proceso de elipsis llevado a cabo en algunas de las obras que se presentan, en este caso desde el prisma de la relación del paisaje físico como una experiencia estética en sí misma. Podríamos decir que, tal vez, la forma de trabajar en estas series y en algunas de las siguientes ha sido un medio con el que transformar cierto estado de incertidumbre o desconcierto ante unas realidades concretas en una nueva manera de relacionarse con la práctica artística. Todo ello me ha conducido tanto a pintar como a generar una nueva obra con un mayor contenido semántico.



88. LEGO. Óleo y grafito sobre papel. 12,5x16,5 cm (Imagen) // 18x25 cm (papel).



89. LEGO. Óleo sobre papel, acrílico sobre madera, cartón-pluma. 20x20 cm.



90. LEGO. Conjunto expositivo.



91. *EL OTRO LADO DEL ESTUDIO*. Óleo sobre diversas maderas. 100x40 cm.



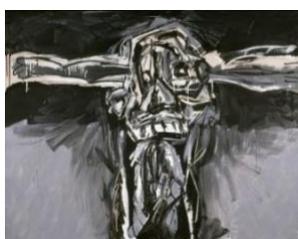
92. *IMAGO*. Doce cuadros y un catálogo. Medidas variables.

## 3.2. PROYECTO

### 3.2.1 Inside out



93. KOLLWITZ, K. *Die Überlebenden*, 1923



94. SAURA, A. *Crucifixión*, 1959-63



95. GOYA, F. *Detalle de La Romería de San Isidro*, 1820-1823

*Inside out* es la serie con la que damos comienzo al proyecto. Se trata, de obra gráfica y pictórica en la que se abandona cualquier referente real o fotográfico buscando una expresión más libre, trabajando en ocasiones con cierto carácter automático. Esta necesidad viene dada tanto por las dudas, vivencias y conflictos internos, como por la literatura y elementos audiovisuales que en este periodo visualicé. Entre estos referentes se encuentran las novelas *Un mundo feliz* de A. Huxley, *1984* de G. Orwell, *El lobo estepario*, *Demian* o *El último verano de Klingsor* de H. Hesse, y la serie de televisión *Utopía*, escrita por D.Kelly.

Los primeros dibujos condujeron a dos vías de trabajo paralelas y bien diferenciadas. La primera tiene un carácter mucho más crítico y grotesco. Esta vía fue necesaria, pero se decidió dejarla a un lado durante el proceso del proyecto. No obstante, la relación que en ellas se establece con el medio pictórico, los soportes y el espacio, tuvo una gran repercusión en las obras posteriores. Es importante apuntar que la última serie del proyecto –*Recycled Paint*– se realiza en gran medida a partir de desechos y fragmentos de estos trabajos.

La serie *Inside out* está compuesta por tres partes: dibujos, grabados y pinturas. Los dibujos presentan influencias de las pinturas negras de Goya (fig. 95), la obra de Käthe Kollwitz (fig. 93) o Antonio Saura (fig. 94), y también diversos referentes de la novela gráfica y el cómic.

Junto a las imágenes de las distintas obras, se presentan posibles composiciones en el espacio a modo de polípticos. A la serie se le sumaron en su momento otras obras de características similares de formato mayor, las cuales se presentaban superpuestas de tal forma que el espectador debía adentrarse dentro del conjunto para



96. INSIDE OUT. Montaje expositivo

poder verlas en su totalidad, dotando de nuevas significaciones al espacio expositivo (fig. 96).

Puede ser ilustrativo de algunas de las ideas que se trataban cuando se produjo esta serie, una frase que aparece en el prólogo de la novela *1984* de G. Orwell:

*¿En qué consiste el modo irónico del humor? A mi juicio, en menospreciar burlesca o acremente la condición humana desde una muy positiva y secreta estimación de ella y, por tanto, desde un medular gusto por la vida de cada día.*<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Lain, P. Prólogo en: ORWEL, G. *1984*, p.5

**Inside out**

**Dibujos**



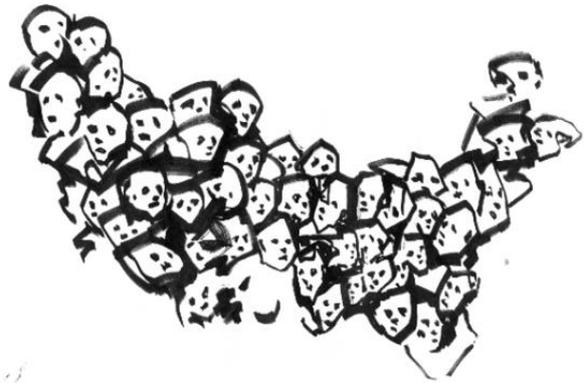
97. *INSIDE OUT* Boceto. Rotulador/papel. 27x30cm.



98. *INSIDE OUT* Boceto. Rotulador/papel. 40x50 cm.



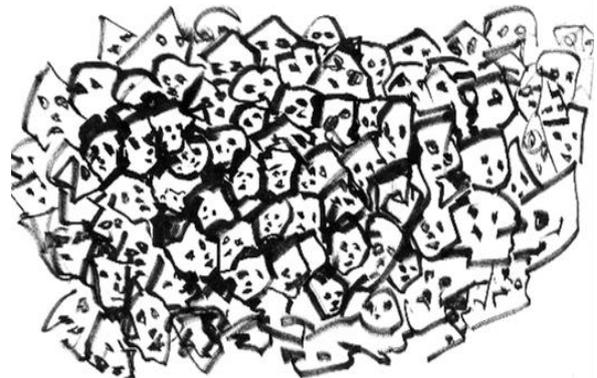
99. *INSIDE OUT* Dibujos I. Rotulador/papel. Din A-3



100. *INSIDE OUT* Dibujos II. Rotulador/papel. Din A-3



101. *INSIDE OUT* Dibujos III. Rotulador/papel. Din A-3



102. *INSIDE OUT* Dibujos IV. Rotulador/papel. Din A-3



103. *INSIDE OUT* Dibujos V. Rotulador/papel. Din A-3



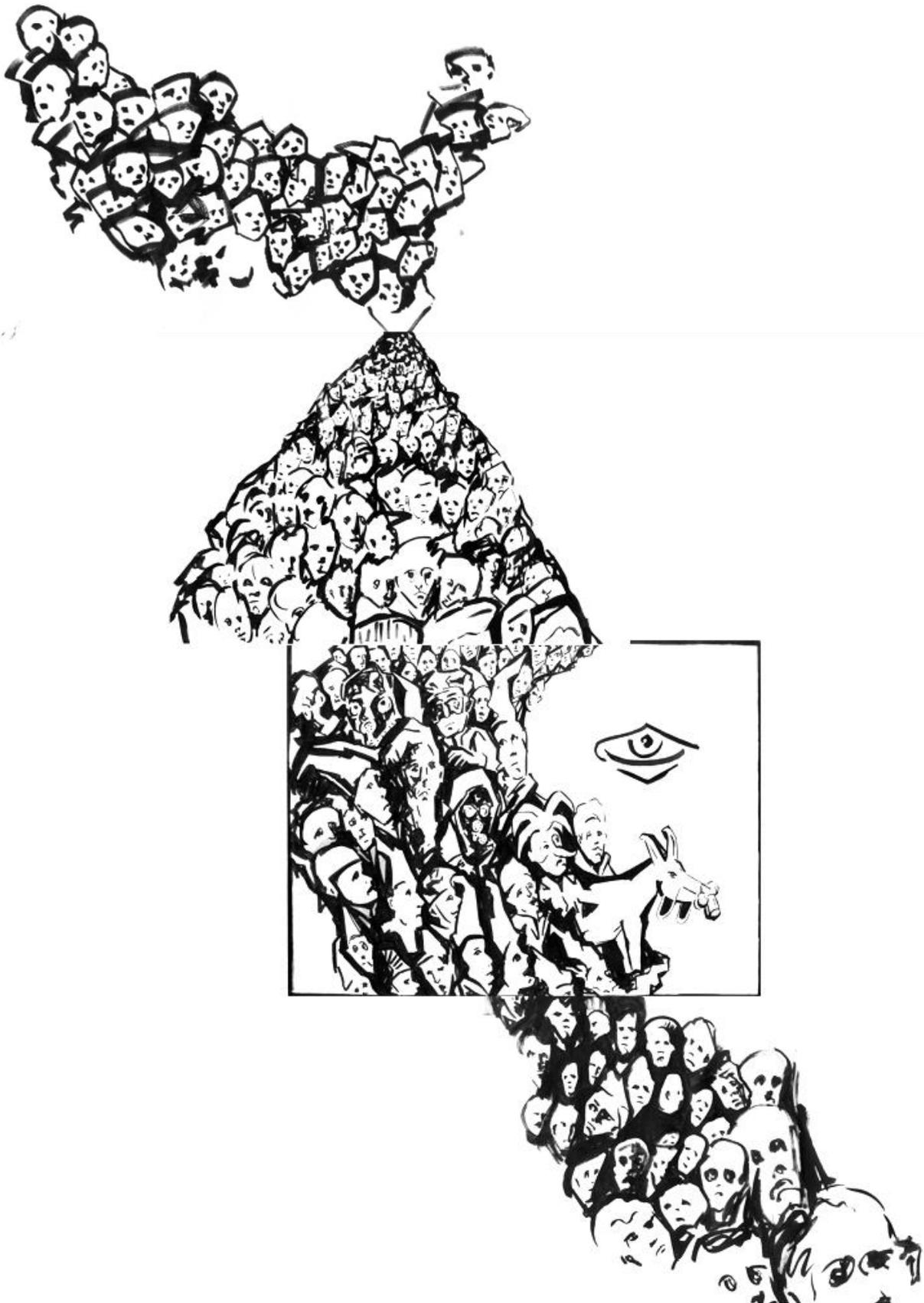
104. *INSIDE OUT* Dibujos VI. Rotulador/papel. Din A-3



105. *INSIDE OUT Dibujos V.* Rotulador/papel. Din A-3



106. *INSIDE OUT Dibujos II.* Rotulador/papel. Din A-3



107. *INSIDE OUT*, Dibujos. Conjunto expositivo

**Inside out**

**Grabados**



108. *INSIDE OUT, Grabados I.* Xilografía/papel. 21x27,5 cm (imagen) // 30x37 cm (papel)



109. *INSIDE OUT, Grabados II.* Xilografía/papel. 11x30cm (imagen) // 30,5x30,5 cm (papel)



110. *INSIDE OUT, Grabados IV*. Calcografía/papel. 13,5x15,3 cm (imagen) // 18,5x21,2 cm (papel)



111. *INSIDE OUT, Grabados III*. Calcografía/papel. 20,7x28,4 cm (imagen) // 29,5x35 cm (papel)

**Inside out**

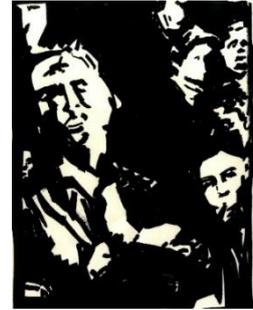
**Pinturas**



112. Acrílico/cartulina. 19,5x14,8 cm.



113. Acrílico/cartulina. 19,5x14,8 cm.



114. Rotulador/papel. 20x15 cm.



115. Rotulador y acrílico/papel. Din A-4.



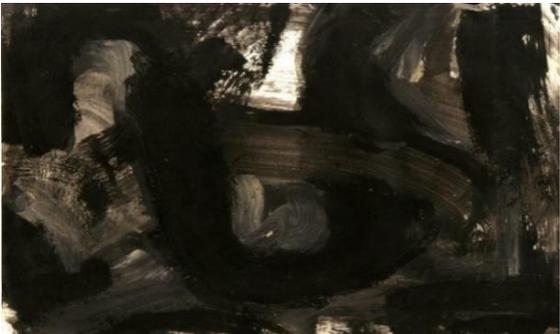
116. Encáustica grasa/papel. 18x34 cm.



117 Encáustica grasa/papel. 16,4x38,5 cm.



118. Encáustica grasa/papel, 11x42 cm.



119. Encáustica grasa/papel. 23x32,5 cm.



120. Óleo/tabla. 10x17 cm.



121. *INSIDE OUT Pinturas XII*. Encáustica grasa/papel. 70x162 cm.



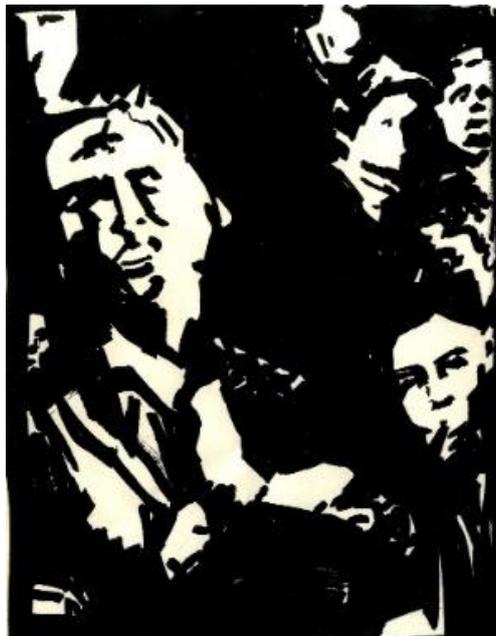
122. *INSIDE OUT Pinturas I*. Rotulador acrílico, cartulina/papel. 18x34 cm.



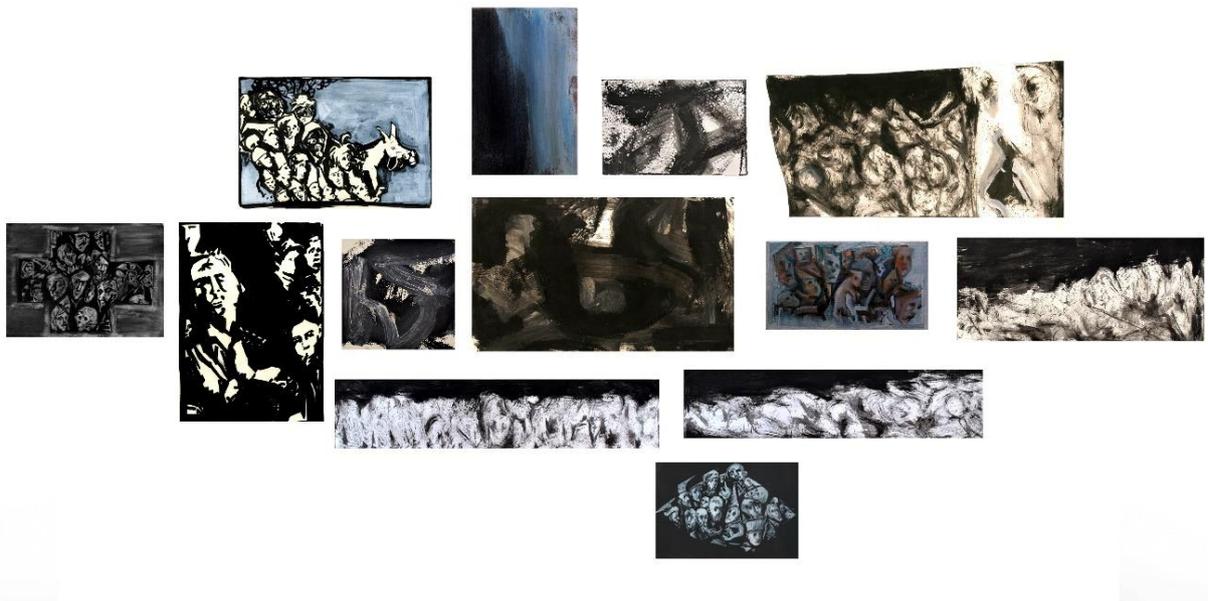
123. *INSIDE OUT Pinturas I*. Rotulador acrílico, cartulina/papel. 14,8x19,5 cm.



124. *INSIDE OUT Pinturas IV*. Rotulador y acrílico/papel. Dina A-4.



125. *INSIDE OUT Pinturas III*. Rotulador/papel. 20x15 cm.



126. *INSIDE OUT* Pinturas. Conjunto expositivo.

### 3.2.2 Contact

Tras la primera serie, *Inside out*, los textos trabajados con David Pérez en las asignaturas del máster *Claves del discurso artístico contemporáneo* y *Razones de la sin razón: Las crisis de la modernidad*, me afianzan a trabajar en la misma línea a partir de imágenes extraídas de los medios de comunicación.

Para la asignatura también del máster *Procesos de grabado: Calcografía y xilografía* impartida por Fernando Evangelio, se realizan dos grabados a partir de estas ideas que serán el germen de esta serie.



127. ST. Calcografía/papel. 8,7x15 cm.



128. ST. Calcografía/papel 11,5x20 cm.



129. RICHTER, G. *Atlas*. 1962-2013

En *Contact* se hace uso de un archivo fotográfico personal en el que se mezclan imágenes propias y de álbumes familiares, con otras de internet, de la prensa y de fotogramas de películas que son manipuladas con medios digitales y/o manuales antes de ser llevadas al lenguaje pictórico.

Algunos referentes han sido el *Atlas* (fig. 129) del artista Gerard Richter o la obra de Chema Lopez, siendo el más directo los grabados de Goya, con los que existe una especial vinculación dado que, habiendo nacido y vivido en Zaragoza, he tenido relación con ellos desde muy temprana edad y desde siempre me causaron gran impresión. Especialmente importantes para el tema son *Los desastres de la guerra*, debido a su carácter premonitorio de lo que será el fotoperiodismo y la vinculación de este con los mass media.



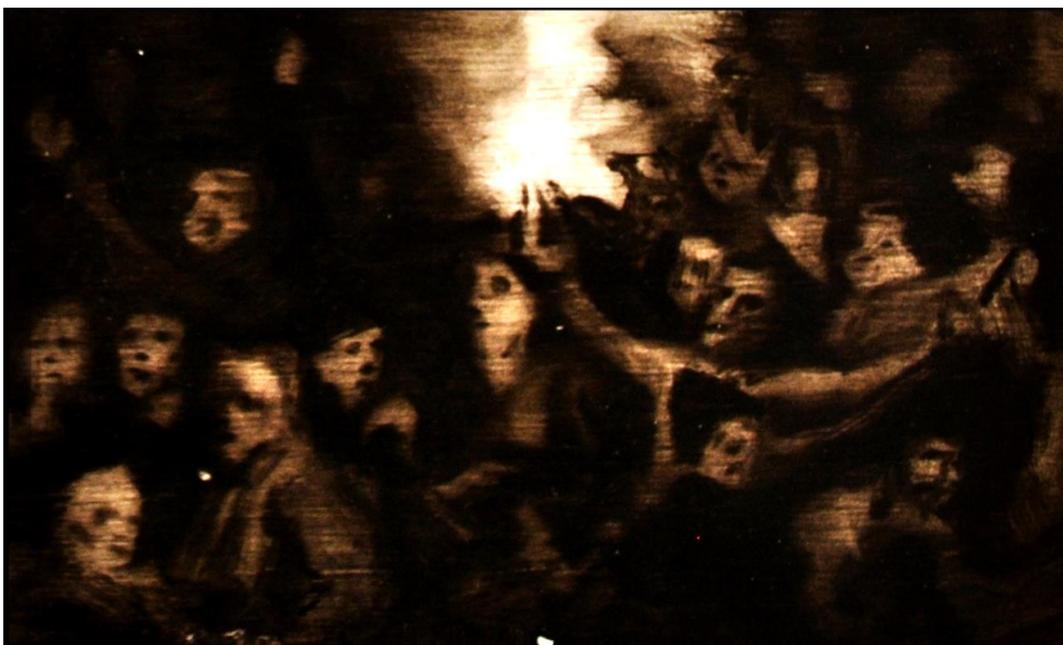
130. GOYA, F. *Lo mismo*, (*Los desastres de la guerra*). 1863

Las imágenes de las obras tienen como nexo común su muestra de la violencia desde la perspectiva de contacto con el *otro*. Con ello se busca reflexionar sobre la violencia implícita que pueden conllevar para algunas personas actos muy cotidianos, la dificultad de comunicación en un mundo hipertecnificado o el agobio y ansiedad que pueden producir las relaciones sociales.

Al mismo tiempo se busca repensar, a partir del apropiacionismo, el cómo se está expuesto a tantas imágenes a través de los medios de comunicación, que de algún modo va anestesiando la conciencia. El discurso de los medios de comunicación, ejercitado a través de la imagen, convierte la realidad en un espectáculo y al ciudadano en un espectador de una historia que no puede controlar, manipulado por diversos factores y expuesto a cada instante con una nueva información que procesar.



131. CONTACT. Óleo sobre chapa. 13x18 cm (dos piezas).



132. CONTACT. Óleo sobre chapa. 11x16,3 cm.



133. CONTACT. Óleo sobre chapa. 14x23 cm.



134. CONTACT. Óleo sobre chapa. 9,7x17,5 cm.



135. CONTACT. Óleo sobre chapa. 8x16 cm.



136. *CONTACT*. Óleo sobre chapa. 8x15,5 cm.



137. *CONTACT*. Óleo sobre chapa. 9,3x15 cm.



### 3.2.3 Fail processing the image

Trabajar a partir de imágenes cogidas de los medios de comunicación nos lleva a cuestionarnos la naturalidad con la que en ocasiones asumimos que la fotografía y el video sean medios de comunicación objetivos. Resulta obvio las múltiples herramientas de manipulación de imagen que existen en la actualidad. Aun así, los mecanismos más sutiles y, quizá por ello más eficaces, son aquellos que pasan desapercibidos ante el ruido excesivo en el que nos movemos.

En el programa de la BBC *Modos de ver: Aspectos psicológicos*<sup>64</sup> John Berger, haciéndose eco en gran medida de los postulados de Walter Benjamin, ilustra de manera magistral la manera en que los significados de las imágenes pueden ser alterados por infinidad de medios, con el fin de construir discursos y relatos, incluyéndose a él mismo y a su programa. Esto en sí mismo no es bueno ni malo, pero sí debe tenerse en cuenta. Se puede ver cómo el contexto que rodea una imagen o un video, lo que aparece antes o después de estos, el sonido que se le incorpora, las palabras o texto que lo acompañan, etc. condicionan y dirigen al espectador hacia un determinado camino. Entre estos aspectos está la fragmentación, el cambio de escala y las múltiples herramientas que programas como Photoshop ofrecen para tales fines. No obstante, también se puede interiorizar este lenguaje para utilizarlo de forma personal a nivel particular y social:

*Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas [...] no sólo experiencias personales, sino también la experiencia histórica esencial de nuestra relación con el pasado [...] buscarle un significado a nuestras vidas, de intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> BERGER, J. *Modos de Ver - Aspectos Psicológicos [Episodio 01]*.

Disponible en: <https://lalulula.tv/de-autor/john-berger/modos-de-ver-1-aspectos-psicologicos>

<sup>65</sup> AAVV. *Modos de ver*, p.41

Las imágenes mismas de las que se hace uso en el proyecto podrían igualmente entenderse como fragmentos de lo que Baudrillard denominó hiperrealidad, refiriéndose al “conjunto de representaciones visuales que nos rodean y que constituyen una segunda realidad aún más potente que la realidad misma”<sup>66</sup>. Lo que se ha buscado en concreto con la serie *Fail processing the image*, es también manipular imágenes, en este caso por medios manuales y con un carácter limitado.

La primera parte de la serie se compone a partir de dos escenas de rugby también utilizadas en *Contact*. Por medio de transferencias y barnices, se les adhiere diferentes características plásticas que alteren sus posibles interpretaciones. Lo difuso de las imágenes obtenidas y la repetición que se hace de ellas funciona como figura retórica que hace referencia a las múltiples versiones, así como a su parcialidad, que sobre un asunto dado nos podemos encontrar en los diferentes medios, que saturan la información y contribuyen con todo ello a dificultar que el espectador pueda tomar una posición objetiva al respecto.

Para la segunda parte de la serie se utiliza una de estas dos mismas imágenes, en este caso para crear un políptico de mayores dimensiones por medio de varias fragmentaciones, las cuales al unir las aparentemente parecen coincidir formando una representación figurativamente coherente, cuando realmente no es así.



139. Boceto *Fail processing the image II*. Transferencia sobre DM, 10x20 cm.

<sup>66</sup> ACASO, M y MEGÍAS. C. *Art Thinking*, p. 47

El resultado es una obra de 100x180x5 cm fragmentada en secciones verticales de anchuras que oscilan entre 12 y 36 cm pintada con encáustica, óleo y esmalte negro sobre chapa imprimada con media creta. En esta obra la fragmentación es usada como paradigma del mundo contemporáneo.

*En las obras contemporáneas se expresa una y otra vez la fragmentación del hombre y su mundo. No queda ninguna unidad, ninguna totalidad [...] Se trata de un síntoma de decadencia importante. [...] Pero el problema de la fragmentación es mucho más considerable. Se relaciona íntimamente con la tremenda mecanización y con la especialización del mundo moderno, con el aplastante poderío de las máquinas anónimas y con el hecho de que la mayoría de las personas se ven obligadas a trabajar en tareas que no constituyen más que una mínima parte de un proceso mucho mayor, cuyo significado y funcionamiento no pueden comprender.<sup>67</sup>*

Émile Durkheim, en sus obras *La División del Trabajo Social* y *El Suicidio*, estudió cómo esta fragmentación y pérdida de referencias en la época moderna podía generar un estado de anomia en determinados individuos. En el marco de la *modernidad líquida*, Bauman apunta que la desintegración total de marcos de referencia a los que ajustarse sumado a la velocidad de un entorno hipertecnificado hace que “el peso de la construcción de pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo”<sup>68</sup> en un mundo donde éstas son demasiadas, se contradicen y chocan entre sí, dejando a los individuos volátiles en una marea de la que resulta complicado evadirse. Por tanto, esta *fragmentación* no ha hecho sino aumentar. Lo ha hecho de tal manera, que hoy resulta realmente cada vez más difícil comprender y formarse opiniones críticas de los acontecimientos, debido a un exceso de información que no podemos manejar. Los medios de

---

<sup>67</sup> FISCHER, E. *La necesidad del arte*, p. 110

<sup>68</sup> BAUMAN, Z. *Op cit (2004)*, p. 13

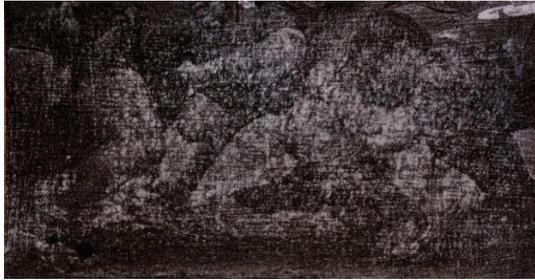
comunicación *desrealizan*<sup>69</sup> los hechos, generando multitud de relatos alrededor de ellos, manipulando a la sociedad por medio ya no tanto de *la estandarización de las opiniones* como elemento coercitivo si no de *la sincronización de las emociones*<sup>70</sup>, auspiciada en una supuesta libertad en un mundo caracterizado por la velocidad donde, el intervalo entre estímulo y reacción para ejercer tal libertad se torna cada vez más pequeño.

Esta obra también se presenta en forma de conjunto expositivo junto con otras dos, una compuesta por 7 de las 12 transferencias de la primera parte de la serie, y la otra una de las piezas de la serie *Contact*.

---

<sup>69</sup> VIRILIO, P. *Ciudad pánico*, p 43

<sup>70</sup> *Ibíd.* p. 40-41



140. FAIL PROCESSING THE IMAGE I. Transferencia, collage, acrílico y barniz. h. 7x15 cm.



141. *FAIL PROCESSING THE IMAGE II*. Encástica, óleo y esmalte sobre chapa. 100x180 cm (11 piezas)



142. *FAIL PROCESSING THE IMAGE*. Montaje expositivo

### 3.2.4 The lies of the image



143. Fotografías de prensa utilizadas como referente.

*The lies of the image* consta de cuatro obras de carácter figurativo, pintadas a modo de grisallas, que se presentan enrolladas hacia el exterior y apoyadas verticalmente a modo de instalación. Están realizadas con encáustica grasa, óleo y esmalte sobre papel. Los fondos y la parte posterior están pintados con spray o acrílico. Consta de cuatro obras, pintadas a modo de grisallas, en tres de las cuales se ha utilizado referente fotográfico. Las imágenes han sido extraídas de periódicos, revistas e internet. Por medio de la fragmentación, re-encuadre, yuxtaposición y elipsis se configuran nuevas escenas, alterando los relatos originales para hacer hincapié en el carácter ficticio de la imagen

Como se ha expresado anteriormente, la saturación existente de imágenes puede generar problemas debido a la sobre-estimulación, pero el nivel de desarrollo técnico, a nivel visual, tiene antecedentes en la propia pintura. Durante siglos, el poder se ha valido de ésta como medio propagandístico, legitimador y transmisor de ideas. Las imágenes no siempre son inocentes y, como cualquier lenguaje, la diferencia radica en las intenciones e intereses para los que se utilice.

En este sentido, una de las maneras en las que la obra ha sido expuesta incluye el tablero sobre el que las piezas fueron pintadas y en el que quedan impresos los huecos en blanco del cuadro al que aluden, apoyado sobre la colección de la Gran biblioteca Sarpe, *Los genios de la pintura* (fig. 144).



144. THE LIES OF THE IMAGE. Montaje expositivo

El hecho de presentar los cuadros enrollados simboliza los artificios con los que juega la pintura en pos de una representación de la realidad. El material empleado como soporte, permite ser manipulado de tal manera que la imagen plana del cuadro ventana pasa a convertirse en una lámina que da la vuelta sobre sí misma. De esta manera se muestra cómo el espacio de la representación

tridimensional que se ha generado, no es sino un sistema para crear una virtualidad, un artificio.

Por otro lado, con ello se quiere evidenciar la idea de pintura como superficie. Es decir, que más allá de la carga semántica o conceptual, profundidad espacial, perspectiva, verosimilitud, etc. que contenga la pintura, el pintor, a lo que realmente se enfrenta es a una superficie, a nivel abstracto. O como dijo Maurice Denis, “un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden”.<sup>71</sup>

Las escenas representadas en las obras tienen un carácter autorreferencial, que se muestran en dos niveles: uno explícito y otro de carácter ambiguo. En el nivel explícito tenemos la pieza en la que aparece un autorretrato pintando en el taller, realizado al natural. Éste denota la importancia que otorgamos al proceso y a la experiencia en el taller como factor decisivo en el proceso creativo. En este nivel se encuentra también la pintura *La charla*, que representa a R. Hughes y J. Berger delante de un cuadro de Goya, pero que está tratada de tal forma que, en base al carácter ambiguo de las imágenes, puede llevarnos a interpretar en ella a dos ancianos en una taberna. En la tercera, titulada *Juez y parte* (de la cultura visual), se pueden ver a diferentes personajes (arbitro, jugador, policías, detenidos, fotógrafos) alrededor de una escena de menor tamaño en la que se traslada un cuerpo en una camilla, que bien podría estar relacionada con la tesis que periódicamente aparece sobre la muerte de la pintura. La última de las piezas, *Destapando el engaño*, presenta a un hombre adulto que observa una caja abierta acompañado de una niña que está leyendo. Junto a la caja aparecen las manos de una figura que la sostiene cuyo rostro ha desaparecido.

Conceptual y formalmente esta obra está emparentada con *Fail processing the image I y II* y la serie *Contact*, pero técnicamente hay un cambio sustancial en cuanto a los procedimientos pictóricos

---

<sup>71</sup> CACHIN, F. Maurice Denis citado en: *Diccionario Larousse de la Pintura*.

utilizados. Se abandona el uso de un solo tono (negro) y se amplía la paleta añadiendo blanco y, en ocasiones, colores primarios. Con ello aparece una amplia gama de grises que se trabaja moviendo la pintura, superponiendo capas, más o menos empastadas, para generar las formas y el espacio.

Una de las motivaciones del proyecto viene dada por una actitud de aprendizaje y reflexión hacia a la pintura y el interés por generar una obra más madura que pueda tratar problemas inherentes al medio. Por ello uno de los ejes principales que lo sustenta es la práctica y la experimentación de diferentes procesos pictóricos. En parte, esta obra busca trabajar sobre una serie de procedimientos plásticos de carácter figurativo, que fijan su mirada en la tradición y sirven para remitirse a ella. Albert Oehlen, considera que “debe vivir en su vida la misma evolución que se había producido en la historia del arte, moviéndose de lo figurativo a lo abstracto”.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> OEHLLEN, A. *Detrás de la pintura*. Nota de prensa, Guggenheim Bilbao  
Disponible en: [https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2016/09/DOSSIER-OEHLLEN\\_ES-1.pdf](https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2016/09/DOSSIER-OEHLLEN_ES-1.pdf)



145. *THE LIES OF THE IMAGE* (dos perspectivas). Esmalte, óleo, acrílico y spray sobre papel. Medidas variables.



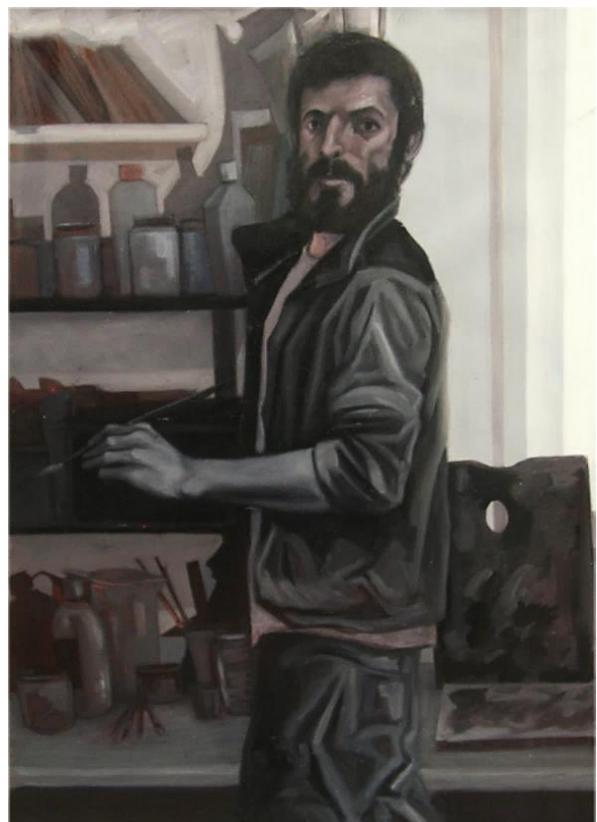
146. Destapando el engaño (THE LIES OF THE IMAGE). Esmalte, óleo, acrílico y spray sobre papel. 73x71,5 cm.



147. Juez y parte (THE LIES OF THE IMAGE). Acrílico y spray sobre papel. 94x90 cm.



148. La charla (THE LIES OF THE IMAGE). Esmalte, óleo, acrílico y spray sobre papel. 66x63 cm.



149. Autorretrato pintando (THE LIES OF THE IMAGE). Óleo y acrílico sobre papel. 100x70 cm.

### 3.2.5 Neither

La obra *Neither* tiene un marcado carácter introspectivo y de cuestionamiento personal en torno al concepto de identidad y de *selfie*. Está compuesta por dos elementos. Por un lado una serie de setenta autorretratos del natural de pequeño formato (figs. 154 y 155), realizados en negro sobre fondo blanco con óleo, esmalte, tinta, carbón, conté o grafito, los cuales, excepto el primero, quedan ocultos y amontonados en forma de espiral dentro de una pequeña urna de metacrilato apoyada en una balda blanca (figs. 152 y 153). Por otro lado en la parte superior se sitúa un cuadro pictórico de 81x65 cm realizado en armonías de negro elaborado durante el proceso de ejecución de los retratos.

El acto de estar alrededor de tres meses haciéndose autorretratos casi a diario condujo a una reflexión profunda sobre uno mismo. En estos trabajos el dibujo es tomado como una herramienta de autoayuda y el arte entendido como una especie de terapia, pues están realizados en un periodo muy incierto e inestable de mi vida. En un comienzo la obra fue pensada como una investigación en torno a la identidad, y sin dejar de serlo, acabó adquiriendo también otros matices.

Con la idea de unir el arte con la vida cotidiana y, al mismo tiempo, jugar con los conceptos de máscara y roles que interpretamos en el día a día, busqué la pureza de un rostro al desnudo afeitándome la cabeza, la barba y, en un desafortunado (pero nutritivo para la obra) giro de los acontecimientos, las cejas. Conforme iba trabajando y la naturaleza seguía su curso, variaba el aspecto del rostro que devolvía el reflejo del espejo. Comencé a dejar crecer la barba, en ocasiones me dejaba bigote o perilla, me volvía a rapar la cabeza... Con esto quizás estaba reflejando lo múltiples, variadas, e incluso contradictorias, que pueden ser las facetas que conforman la identidad de una persona.

En un comienzo, se pensó en exponer todos los dibujos de

retratos, o una selección de ellos, en una composición regular dentro de un marco, para que se vieran todos al mismo tiempo. Conforme se avanzaba en la serie, nos adentrábamos en los conceptos tratados en el apartado *Diversidad y ambigüedad* y *La negación de la obra* del discurso teórico, y con muchas dudas al respecto, y debido a las implicaciones personales que la obra iba adquiriendo, esta empezó a transformar su propia significación: La relación que se establece entre el autorretrato y el *selfie*, la transcendencia personal que la obra y las dinámicas que la rodeaban tenían en la vida cotidiana, la incredulidad hacia el arte como transmisión de experiencias que sentía, lo expuesta y fácilmente manipulable que hacemos de nuestras vidas a través de las redes sociales, el descrédito de la capacidad del individuo contemporáneo para leer imágenes y el interés por invitar al espectador a reflexionar sobre ello... Todo ello llevó a pensar que la obra tendría mucho más sentido y coherencia si estaba basada en la ocultación de esos retratos, en vez de en su muestra.

*Según Benjamin, para las cosas que están “a servicio del culto [...] el que existan es más importante que el hecho de ser vistas” Su ‘valor cultural’ depende de su existencia y no de su exposición. La práctica de cerrarlas en un espacio inaccesible, de sustraerlas con ello a toda posibilidad de verlas, eleva su valor cultural.*<sup>73</sup>

Mostrar los retratos amontonados uno encima del otro, dejando que tan solo uno de ellos sea visible, es una manera de simbolizar cómo mostramos o escondemos nuestros distintos rostros de cara a los demás. En ocasiones la obra se ha expuesto acompañada de un código QR que muestra en el teléfono móvil algunos de estos retratos, vinculando la obra en mayor medida con la idea de *selfie*, reflejando la obsesión por compartir en la red una versión manipulada de nuestras vidas.

---

<sup>73</sup> HAN, B-C. *La sociedad de la transparencia*, p. 25

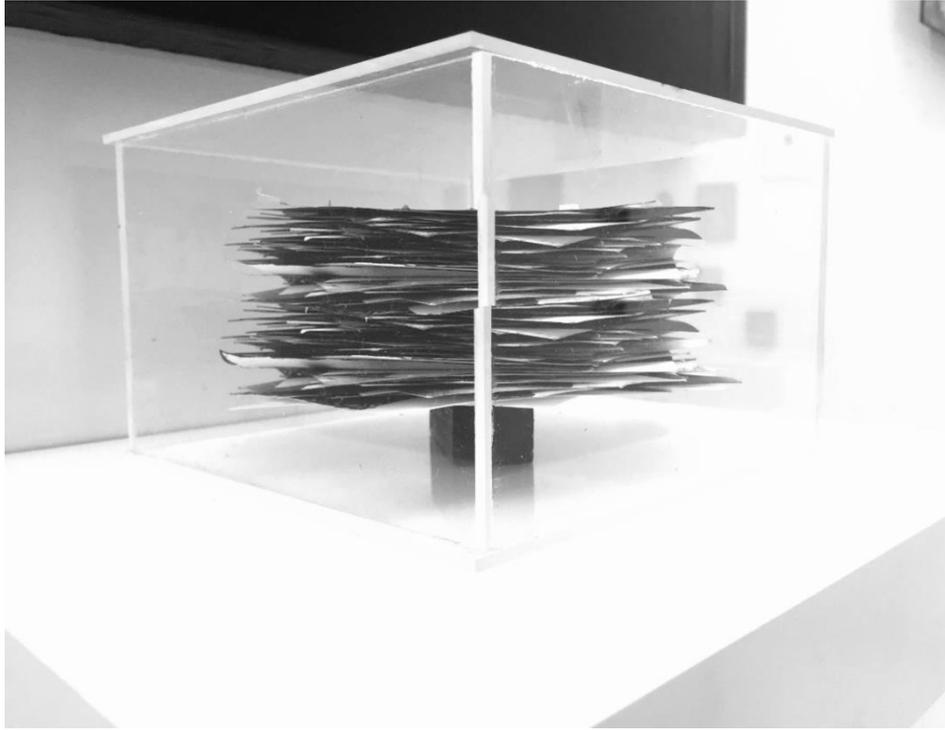
El cuadro negro que acompaña a los retratos, así como el título *Neither* (ninguno), representa la incapacidad para definir y conocer a una persona. Este cuadro es una manera de representar lo críptico e inescrutable que, por versátil y múltiple, nos resulta el tema de la identidad, aún la de uno mismo. La pieza está hecha a base de un gran número de capas y veladuras con distintos matices de negro que intenta transferir profundidad plástica y metafórica. Estas capas simbolizan la infinidad de estratos que conforman la personalidad, y está influenciado por las *Black painting* de Ad Reinhardt, Rauschenberg o Bernar Venet.



150. *NEITHER*. Óleo sobre tabla 81x65 cm// Mixta sobre papel. Metacrilato.



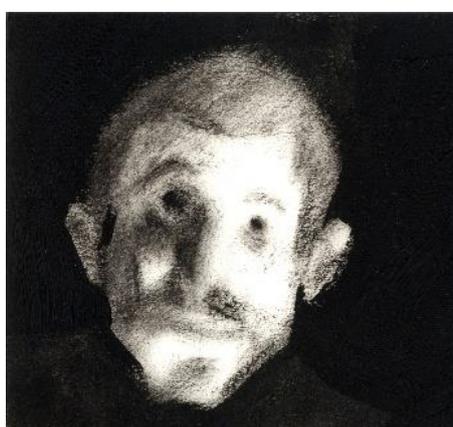
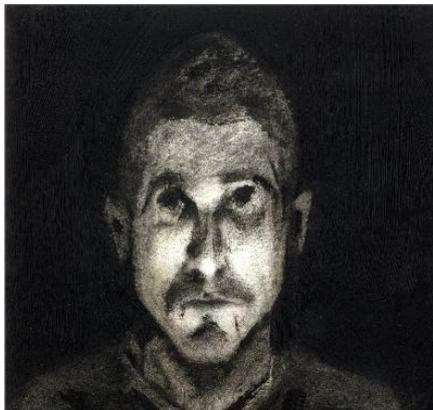
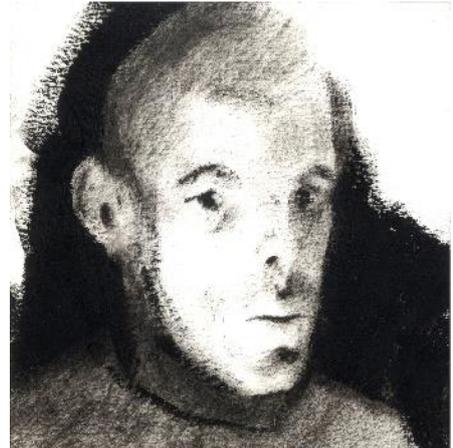
151. *NEITHER*. Óleo sobre tabla 81x65 cm// Mixta sobre papel. Metacrilato.



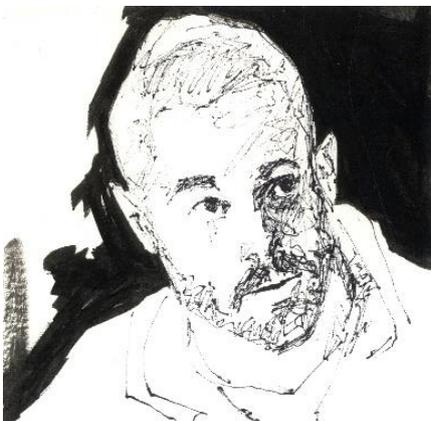
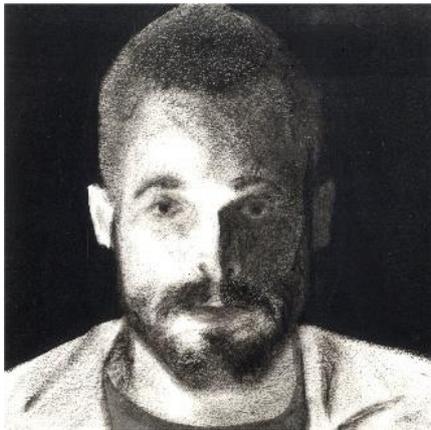
152. *NEITHER*.Detalle



153. *NEITHER*.Detalle



154. *NEITHER*. Detalles. Óleo, esmalte, tinta, lápiz sobre papel. Varias medidas.



155. *NEITHER*. Detalles. Óleo, esmalte, tinta, lápiz sobre papel. Varias medidas.

### 3.2.6 Nothing

*Nothing* es una serie autorreferencial en la que sobrevuela la idea de las retóricas del fin de la pintura. Ha sido fundamental lo estudiado en la asignatura sobre este tema impartida por Ricardo Forriols, titulada *Retóricas del fin de la pintura. Teoría y práctica del último cuadro*. Está marcada por el sentimiento, ya mencionado, de frustración e incredulidad hacia uno mismo y hacia la propia pintura y el cuestionamiento sobre su pertinencia hoy día. Como pasa con la obra anterior, acaba resultando una manera de tratar, y sobreponerse, a sentimientos negativos. Resulta paradójico cómo, tratando de no expresar nada u ocultar lo que se quiere expresar, se puede acabar generando obras quizás con mayor interés y capacidad de evocación.

El punto que da cohesión a la serie es la idea de introducir un cuadro dentro del propio cuadro, aunque sea de manera ambigua. Se trata de piezas con connotaciones lúgubres e indeterminadas, en las que se cuestiona la conveniencia o necesidad de seguir produciendo obra y aumentar con ello el ya sobresaturado mercado de imágenes.

La serie puede dividirse en dos bloques que servirán para explicar las claves a nivel formal y procesual.

El primero de ellos consta de dos piezas de tamaño mayor al segundo, realizadas sobre DM (figs. 156 y 157). Están hechas a partir del marco o espacio que queda reflejado fuera del papel cuando se realizaron dos dibujos utilizando estas tablas como soporte. En una de las piezas este “marco” aparece adherido a la tabla, mientras que en la otra se dejó que éste imprimiese una textura sobre pintura en estado semi-fresco.

Las obras están realizadas con esmalte, óleo, spray y papel sobre DM. El carácter objetual del cuadro se ha tenido en cuenta en la manera de tratar el bastidor para potenciar las distintas connotaciones de cada pieza. En la primera, la imagen enfoca hacia

su interior y por ello se decidió poner un bastidor convencional, con un cierto grosor (4 cm), por el que el fondo negro continúa haciendo del cuadro una caja que se extiende hasta la pared donde está colgado. Esto ayuda a dar la impresión de que puedes introducirte por la “ventana” que hay en la imagen. La segunda pieza en cambio tiene un mayor contraste, y el bastidor queda oculto al tener un tamaño mucho menor que la tabla. De esta manera el cuadro colgado en la pared parece sostenerse ingrávido en el aire. La parte trasera está pintada con una capa de imprimación blanca y, encima de esta con spray azul, de forma que alrededor del cuadro, en la pared, aparece un halo azulado que lo envuelve.

Las obras posteriores que completan la serie están realizadas con técnica mixta sobre plástico (figs. 158 a 161). No son en principio producto de una acción predeterminada, sino creadas a partir de los restos depositados en el fondo o en la tapa de cajas de plástico utilizadas para mezclar pintura en el proceso de ejecución de otras obras. Se trata de hallazgos que, en la experiencia cotidiana en el estudio, llaman mi atención por sus cualidades estéticas producidas de forma aleatoria. Estos se guardan, se observan y se reflexiona sobre ello. Si pasado un tiempo se siguen encontrando interesantes las cualidades estéticas que atrajeron la atención en un principio, entonces son intervenidos en mayor o menor medida para dotarlos de mayor autonomía. Este proceso tiene cierta relación con las nociones estéticas del filósofo J. Dewey, tal como relata Román de la Calle:

*John Dewey distingue entre la “forma originaria” de la experiencia estética y la forma “intencionalmente desarrollada” de la experiencia estética (el arte). [...] en ningún caso cabe afirmar [...] la existencia de dos especies distintas de experiencia [...] lo estético y lo artístico no se distancian, insistiendo además en el*

*concepto de “fase estética originaria”, de la cual el arte sería el desarrollo consciente e intencional.*<sup>74</sup>

O según las propias palabras de Dewey: “de ahí que mi teoría sostenga que las artes y su experiencia estética sean desarrollos intencionadamente cultivados de esta fase originaria”<sup>75</sup>. Es conocido el esfuerzo de este autor por descubrir la dimensión estética (originaria) en las experiencias cotidianas. Precavidos de no caer en la tentación de hacer una equivalencia entre lo estético y lo artístico, este interés constituye una de las claves del proyecto. Este proceso que comenzó como un juego, ha acabado resultando sumamente enriquecedor y de él han surgido tanto esta serie como la última del proyecto, abriendo nuevas líneas de trabajo para la práctica artística.

---

<sup>74</sup> DE LA CALLE, R. *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*, p.26-27

<sup>75</sup> DEWEY, J. *El arte como experiencia*. Citado en: *Ibíd.*, p.28-29



156. *NOTHING I*. Óleo, barniz y esmalte sobre DM. 34,5x27 cm.



157. *NOTHING II*. Esmalte, óleo y papel sobre DM. 30x22 cm.



158. *NOTHING IV*. Esmalte, óleo y barniz sobre plástico. 12x9 cm.



159. *NOTHING III, IV, V*. Esmalte, látex, óleo y barniz sobre plástico. 12x9 cm.



160. *NOTHING VI, VII, VIII*. Esmalte, óleo y barniz sobre plástico. 12x9 cm.



161. *NOTHING V*. Esmalte, óleo y barniz sobre plástico. 12x9 cm.

### 3.2.7 Recycled paint

Siguiendo la misma línea de trabajo que en la serie *Nothing*, en *Recycled paint* también se hace uso de los materiales pictóricos encontrados, tanto en el estudio como fuera de este. Son piezas de carácter experimental con las que se busca investigar y reflexionar sobre los procesos pictóricos y las cualidades plásticas de la pintura por medio de un lenguaje abstracto y mínimo en muchos casos.



162. *UNO* (fragmento).

El antecedente que dio pie al surgimiento de esta serie fue la realización de unos rostros sobre papel continuo que posteriormente se recortaban (fig. 162). En ese proceso aparecían fragmentos no figurativos que contenían interés estético, los cuales fui guardando. Esta dinámica empezó a expandirse hacia otros terrenos hasta que, finalmente, los juegos compositivos que con ellos realizaba acabaron generando las obras que se presentan.

La serie se divide en cuatro apartados atendiendo a las características formales de las distintas piezas, generando composiciones a modo de polípticos.

La serie se ha ido conformando a medida que se iba avanzando en la realización del proyecto. Está formada por piezas de pequeño formato que se plantean como reflexiones ante el hecho pictórico. Concebidas de forma intuitiva, no por ello están exentas de un análisis razonado en su ejecución, y se expresan por medio de la heterogeneidad de los materiales empleados. También se han tenido en consideración las poéticas que derivan del tipo de soporte, la técnica, la imprimación, el tipo de bastidor, etc.

Por ejemplo, en ocasiones el bastidor aparece pintado, en otras se deja con la madera virgen, y en otros casos sólo uno de sus lados ha sido coloreado. En algunas obras éste no puede verse y la parte posterior del soporte también se pinta, de forma que el color se refleje en la pared donde se cuelga. Las telas utilizadas no son las más apropiadas para una pintura en la que se insiste sobre el lienzo,

pero resultaron optimas para dejar que las cualidades de la imprimación, sin pintar, se multiplicasen en favor de la estética de la obra. En otras piezas, el soporte es basto o rudo, dando a las obras características completamente diferentes.

En cuanto a los materiales adheridos a las piezas, se pueden encontrar restos de pintura que se ha secado en la paleta, sobrantes de imprimación, finísimas películas de diversas técnicas, el exceso de pintura que sobresale del bote, fragmentos de obras destruidas, el precipitado de pintura que queda en el fondo del bote donde se limpian los pinceles, finos hilos de esmalte mordiente o fragmentos de restos de grafitis superpuestos que se encontraban en las paredes. También hay algunas piezas donde se experimenta con el rasgado de la tela, o el secado de la pintura y su exposición a los cambios de temperatura y humedad, y las texturas que estos generan.

Entre las diferentes técnicas que aparecen en el conjunto de las obras podemos citar la pintura acrílica, vinílica, óleo, encáustica, esmalte, spray, tinta, temple de cola, temple de huevo oleoresinoso, látex y diferentes mediums y barnices.

Aun con el carácter experimental de estas obras, ha sido una premisa fundamental utilizar siempre materiales característico de del campo de la pintura: soportes, pigmentos, aglutinantes, barnices, etc. No hay en ningún caso materiales realmente extrapictóricos. Se ha tratado de utilizar la pintura como medio de reflexión y experiementación, con la intención que aprender y disfrutar de ello.

**Recycled paint I**



163. RECYCLED PAINT I/I. Pintura acrílica sobre lienzo. 24x18 cm.



164. *RECYCLED PAINTI/II*. Temple de cola y técnica mixta sobre lienzo. 15x13 cm.



165. *RECYCLED PAINT I/III*. Temple de cola y técnica mixta sobre lienzo. 25x20 cm.



166. *RECYCLED PAINT I/IV*. Temple de cola, acrílico, lápiz y técnica mixta sobre madera. 25,5x16 cm.



167. RECYCLED PAINT. Conjunto expositivo

**Recycled paint II**



168. *RECYCLED PAINT II/I*. Temple de cola, pintura plástica, acrílico y pintura desprendida de pared sobre lienzo. 25x20 cm.



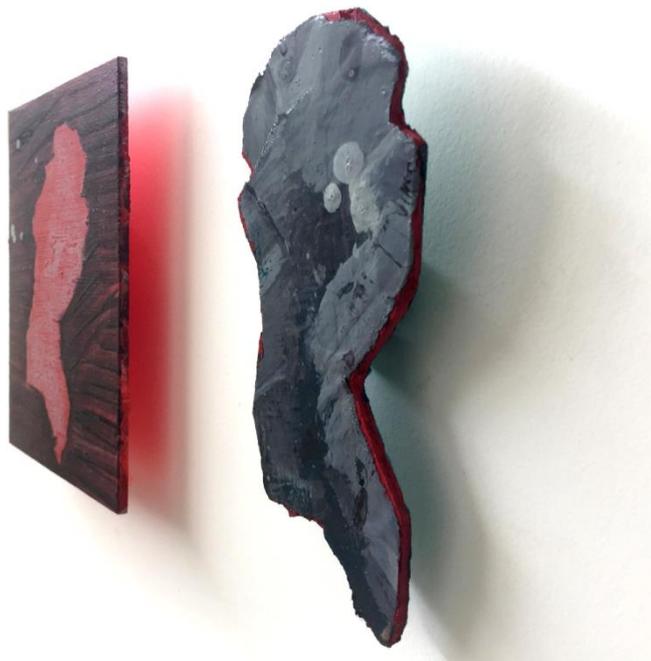
169. *RECYCLED PAINTII/II*. Esmalte y acrílico sobre madera. 15x19 cm.



170. *RECYCLED PAINTII/III*. Madera, cartón, acrílico, spray y pintura desprendida de pared. 7x15,3 cm.



171. *RECYCLED PAINT II/IV*. Óleo, esmalte, acrílico y spray sobre papel y madera. 20x15//17x8 cm.



172. *RECYCLED PAINT II/IV*. Detalle.

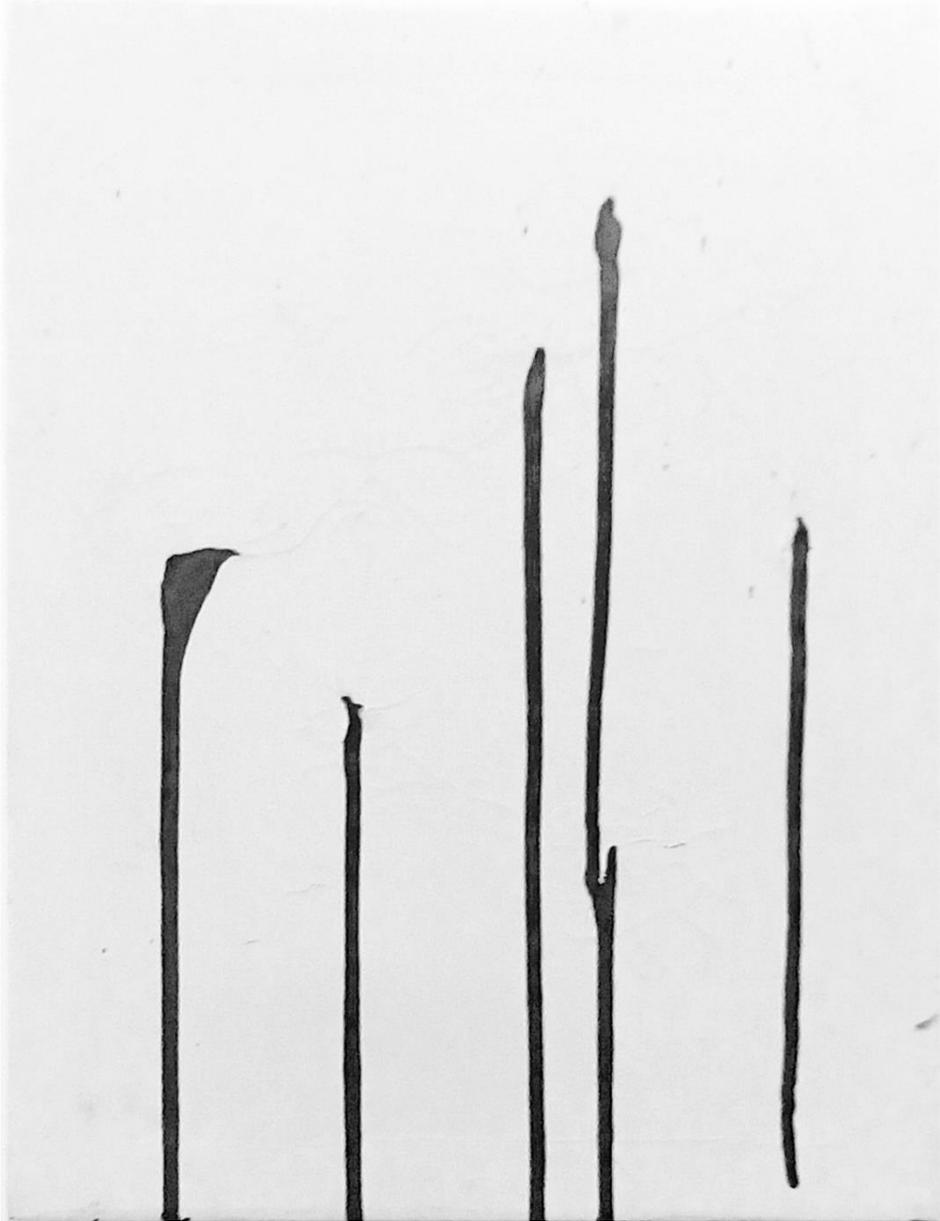


173. *RECYCLED PAINTII/V*. Óleo, barniz y esmalte sobre madera y cartón. 9x7 cm.



174. RECYCLED PAINTII. Conjunto expositivo

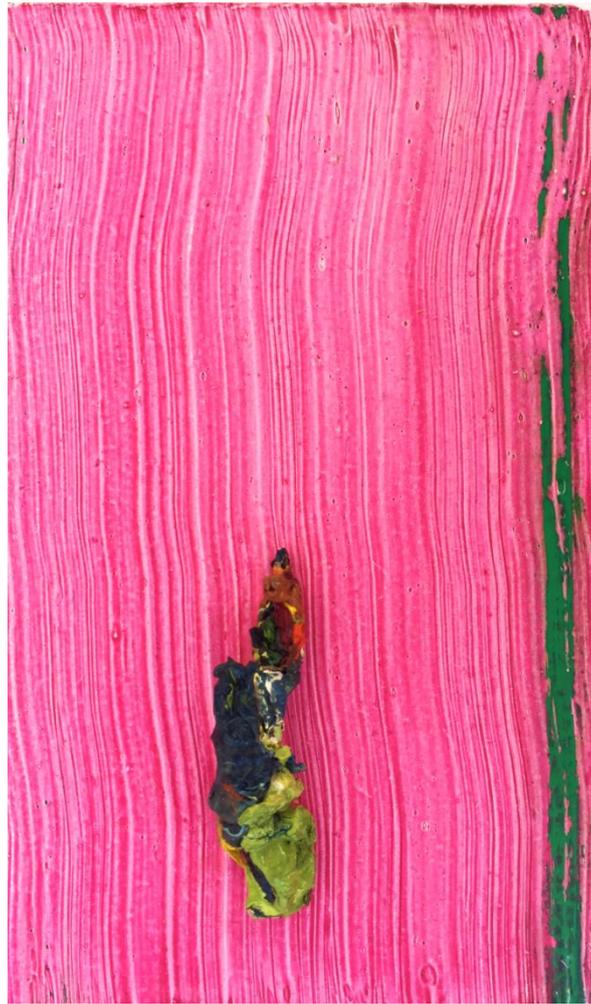
**Recycled paint III**



175. *RECYCLED PAINT III/I*. Temple de cola, esmalte sobre la parte trasera de lienzo rasgado. 39,5x30 cm.



176. *RECYCLED PAINTIII/II*. Temple de huevo oleo-resinoso F-05, esmalte y spray sobre madera. 30x20 cm.



177. *RECYCLED PAINT III/III*. Pintura vinílica, acrílico, óleo y temple oleo-resinoso F-05 sobre madera. 15x9 cm.



178. RECYCLED PAINT III. Conjunto expositivo.

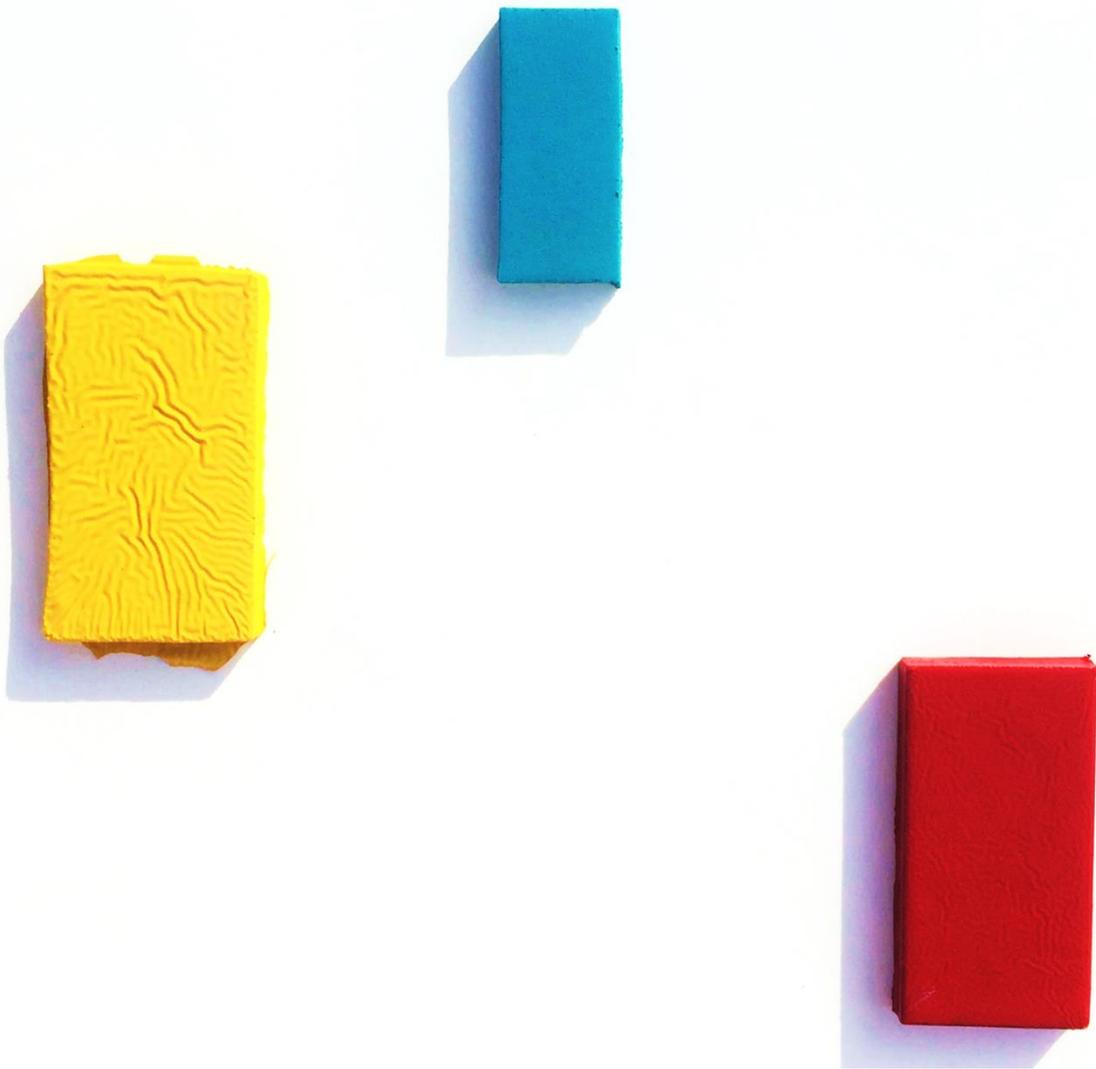
**Recycled paint IV**



179. RECYCLED PAINT IV/I. Acrílico y spray sobre madera. 34x9x2,5 cm.



180. RECYCLED PAINT IV/II. Esmalte y spray sobre DM.11x5,4//12,5x5,4//13,9x6 cm.



181. *RECYCLED PAINT IV/III*. Esmalte y spray sobre DM. 11X6,5//7x3,5//11x5,5 cm.

## 4 CONCLUSIONES

El paso por el Máster y llevar a término el proyecto ha sido decisivo para abrir el camino hacia la configuración de un lenguaje artístico personal. Por ello tanto el marco teórico como la práctica pictórica y la reflexión derivada de ello, han significado una importante ayuda a nivel artístico y académico. La realización de este trabajo me ha ayudado a madurar y enriquecer los conocimientos previos, formal y conceptualmente, para abordar la práctica artística con mayor consecuencia, configurando un discurso más coherente.

La vinculación del proyecto con las experiencias personales y la vida cotidiana ha conllevado una evolución en los modos de hacer y entender la pintura, buscando diferentes metodologías para lograr expresar y canalizar ideas que se encontraban anteriormente presentes, pero muchas de ellas de forma indeterminada o difusa. Con la indagación en los aspectos conceptuales tratados, se ha producido un acercamiento personal a intereses que derivaban tanto de la obra como del entorno sociocultural en el que me encontraba. En este sentido, tomar consciencia de cómo la evolución de la cultura visual trae consigo un contexto inundado de imágenes que se consumen generalmente con gran velocidad, y adquiriendo un poder de atracción muchas veces mayor que el lenguaje, ha propiciado el desarrollo de una producción artística reflexiva en torno a ello.

El estudio de los artistas y pensadores en relación con el proyecto ha supuesto poder abordarlo con mayor rigor y asentar unas bases de las que partir para futuras líneas de trabajo. Revisar y descubrir material bibliográfico a la par que se realizaba la parte práctica ha contribuido a reflexionar y profundizar en conceptos importantes. Aun así, siempre quedan en el tintero algunos aspectos que se intentarán abordar en proyectos posteriores.

La evolución llevada a cabo en el modo de entender y tratar los soportes y materiales, y su vinculación con el espacio que le rodea, no podría haberse dado sin atender a los referentes artísticos y

teóricos, así como a las asignaturas cursadas en el máster, que aportaron nuevas formas de expresión, planteamientos y metodologías para la creación artística. Conocer la obra de diversos autores ha resultado también imprescindible para entender y reafirmar el carácter múltiple y subjetivo de toda experiencia estética y los beneficios que de ello se desprenden, confirmando la importancia de entender el arte como una experiencia transformadora.

Las metodologías utilizadas, siempre entendiendo que pueden ser mejorables, han posibilitado ir encontrando caminos por los que avanzar en el proceso creativo y maneras de conformar un discurso artístico. Ha cobrado especial relevancia ser capaz de aglutinar por medio de las dinámicas de trabajo un condensado de experiencias, que podrían ser interpretadas de muy diversas formas. La multiplicidad de significados que puede aportar una obra de arte es una de las cosas que más la dota de sentido. Ello ha supuesto un replanteamiento de los modos de trabajar y las maneras de entender la producción artística personal, así como la forma con la que afrontar como espectador la visualización de creaciones de otros artistas.

En resumen, trabajar en el proyecto tanto a nivel teórico como práctico ha sido satisfactorio y muy enriquecedor, tanto en relación a la obra realizada como en las metodologías llevadas a cabo, en ocasiones con características heterogéneas y experimentales, con ambigüedades y contradicciones, pero que en su conjunto han contribuido a construir parte de mi personalidad como artista. Todo ello me ha llevado a entender el proceso creativo desde una perspectiva más amplia, y ha propiciado y motivado a seguir trabajando con mayor confianza y entusiasmo.

## 5 BIBLIOGRAFÍA CITADA

**AAVV.** *Modos de ver.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A, 2000.

**ACASO,** María; **MEGÍAS,** Clara. *Art Thinking.* Barcelona, Espasa Libros, S.L.U, 2017.

**AGUIRRE,** Imanol. *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en educación.* Universidad Pública de Navarra. Bogotá julio de 2006.

**ALEMANI,** Cecilia. *Art Now Vol.3.* Colonia, Taschen, 2008.

**BARRO,** David. *2014: Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura.* Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE: Dardo, D.L, 2013.

**BAUDRILLARD,** Jean. *Las estrategias fatales.* Barcelona, Anagrama, 1983.

**BAUMAN,** Zygmunt. *Los retos de la educación en la modernidad líquida.* Barcelona, Ed. Gedisa, S.A, 2007.

**BAUMAN,** Zygmunt. *Modernidad líquida.* Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina, S.A, 2004.

**BERGER,** John. *Modos de ver.* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A, 2000.

**BLANCO,** Diego. *Un camino inesperado. Desvelando la parábola de El señor de los anillos.* Madrid, Ediciones Encuentro S.A, 2016.

**CACHIN,** Françoise. *Diccionario Larousse de la pintura, tomo I.* Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1987.

**CAGE,** John. *El futuro de la música: Credo.* Seattle, Silencio, 1937.

**CIRLOT,** Lourdes. El informalismo pictórico en Barcelona. En: *D'art*, 5-6, mayo 1981, pp. 33-52 Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1981.

**DE LA CALLE,** Ramón. *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica.* Valencia, Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim, 2001.

**DORFLES,** Gillo. *El intervalo perdido.* Barcelona, Lumen, 1984.

**DUROZOI,** Gérard. *Diccionario de Arte del siglo XX.* Madrid, Akal, 1997.

**EISNER**, Eliot. W. *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona, Paidós Ibérica, D.L, 2004.

**ESPAÑOL**, Joaquim. *Entre técnica y enigma: Miradas transversales sobre las artes*. Barcelona, Entreambos, 2015.

**FERRANDO**, Bartolomé. *Arte y cotidianidad: Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid, Ardora, 2012.

**FISCHER**, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona, Península 1985.

**FOSTER**, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002 (5ª ed.) (1985 1ª ed.)

**FRANKL**, Victor.E. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Empresa Editorial Herder, 1999.

**FRIDE. R.C**, Patricia; **MARCADÉ**, Isabelle. *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Larousse, 2004, 2008.

**GUASCH**, Anna María. *El arte último del siglo XX - Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000.

**HAN**, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder, 2013.

**HAN**, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder, 2012.

**HESSE**, Hermann. *El lobo estepario*. España, Ed. Planeta DeAgostini, S.A, 2003.

**HUGH M**, Davies. *Blurring the boundaries, Museum of contemporary art*, San Diego, 1997.

**LUCIE-SMITH**, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, ed. Könemann, 2000.

**MARINA**, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A, 1993.

**MITCHEL**, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, D.L, 2009.

**ORWELL**, George. *1984*. Navarra, Alianza editorial, S.A. 1970

**PLEYNET**, Marcelin. *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

**RYMAN**, Robert.; **MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**. *Robert Ryman. Exposición organizada por la Tate Gallery de Londres y The Museum of Modern Art de Nueva York*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

**RUBIRA**, Sergio. Miquel Mont, pensar en pintura. En: *El cultural*, Prensa Europea del Siglo XXI, S.L., Madrid 2016.

**SÁNCHEZ-CARRALERO**, Rafael. *El proceso de la creación en la obra de arte Individual pictórica y su vinculación con la Pluralidad referencial* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009.

**SOBCZYK**, Marek. *De la fatiga de lo visible*, Valencia, PRE-TEXTOS en coedición con UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALENCIA EDITORIAL, 2011.

**VIRILIO**, Paul. *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

## Páginas web:

*Modos de Ver - Aspectos Psicológicos [Episodio 01]*. John Berger. Disponible en: <https://lalulula.tv/autor/john-berger/modos-de-ver-1-aspectos-psicologicos>

[Consulta: 2017-04-12]

*Exposición Kazimir Malévich en Bonn*. Disponible en:

<https://www.danzaballet.com/exposicion-kazimir-malevich-en-bonn/?print=print>

[Consulta: 2018-06-08]

*La pintura expandida. Nuevas formas de entender la pintura*. Foro arte Cáceres. En: *Youtube*. San Bruno (US): You Tube, 28-10-2015. Disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf\\_PaJM&t=1723s](https://www.youtube.com/watch?v=D8jrf_PaJM&t=1723s)

[Consulta: 2017-06-11]

*Toda realidad es un acontecimiento verbal*. Manuel Guerrero. En: *Enfocarte*. Disponible en:

<http://www.enfocarte.com/3.21/perejaume1.html>

[Consulta: 2017-05-29]

*El conocimiento secreto*. David Hockney. Disponible en:

<https://lalulula.tv/documental-2/sueltos-documental-2/el-conocimiento-secreto-de-david-hockney>

[Consulta: 2017-05-14]

*El impacto de lo nuevo 4. Problemas en Utopía.* Robert Hughes. En: *You Tube*. You Tube, 2012-05-21.

Disponible en :

<https://www.youtube.com/watch?v=xytZNJgzvqk&index=4&list=PL52900B65FE2231C4>

[Consulta: 2017-04-15]

*Daniel Canogar: "No estamos hechos para el mundo que hemos creado".* Juan Losa. En: *Público*.

Disponible en:

<http://www.publico.es/culturas/daniel-canogar-no-hechos-mundo-hemos-creado.html>

[consulta: 2017-12-20]

*Ruan, el autor que escribía para Goebbels.* Josep Massot. En: *La vanguardia*. Disponible en:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140301/54402685746/ruano-autor-escribia-para-goebbels.html>

[Consulta: 2017-05-26]

*Detrás de la pintura.* Albert Oehlen. Nota de prensa. Disponible en:

[https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2016/09/DOSSIER-OEHLEN\\_ES-1.pdf](https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2016/09/DOSSIER-OEHLEN_ES-1.pdf)

[Consulta: 2017-01-10]

*Suicidio adolescente: todos los caminos conducen a los Smartphones.* Redacción salud. En: *El espectador*. Disponible en:

<https://www.elspectador.com/noticias/salud/suicidio-adolescente-todos-los-caminos-conducen-los-smartphones-articulo-790743>

[consulta: 2018-05-25].

*La cuchillada de Joan Miró.* Manuel Vicent. En: *El país*. Disponible en:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/01/actualidad/1422812541\\_220731.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/01/actualidad/1422812541_220731.html)

[Consulta: 2017-05-26]

*El artista en constante ascenso.* Álex Vicente. En: *El país*. Disponible en:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/01/actualidad/1462116884\\_235533.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/01/actualidad/1462116884_235533.html)

[Consulta: 2017-06-19]

*De Kooning borrado.avi.* En: You Tube. San Bruno (US): You Tube, 20012-2-27.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qfp8pcL2Wj4>

[Consulta: 2017-04-15]