

LA PINTURA, LA ISLA, RAÍCES Y OTRAS NATURALEZAS

PATRICIA RUIZ SORIANO

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Bajo la dirección del **Dr. JOSE LUIS ALBELDA**

Noviembre de dos mil ocho
VALENCIA



UNIVERSITAT
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

LA PINTURA, LA ISLA. RAÍCES Y OTRAS NATURALEZAS

PRÓLOGO	4
1. PRESENTACIÓN GENERAL	6
1.1. INTRODUCCIÓN	6
1.2. PROYECTO EXPOSITIVO	6
2. EL MEDIO AUDIOVISUAL	8
2.1. JUSTIFICACIÓN DEL AUDIOVISUAL	8
2.2. CONTENIDO DEL DOCUMENTO AUDIOVISUAL	11
3. LA WEB, MODOS DE DIFUSIÓN	17
4. ENFOQUE DE LA OBRA PICTÓRICA	20
4.1. LA IMAGEN DE NATURALEZA EN MI TRABAJO	20
4.2. INFLUENCIAS EN MI PINTURA	23
4.3. INICIACIÓN DE LA OBRA, PRÁCTICA ARTÍSTICA	26
4.4. EL ENCUENTRO CON LA CIENCIA	29
5. OBRA PICTORICA	36
5.1 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS EN MI PINTURA	36
5.2. UTENSILIOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO	41
5.3. ANALISIS DETALLADO DE LAS OBRAS	44
5.3.1. UN PUNTO DE VISTA DESDE EL SUBMARINO EL COMIENZO	45
5.3.2. LA DANZA	49

5.3.3. LA JARANA	53
5.3.4. ORIENTE	55
5.3.5. LA LIBERTAD DE PENSAMIENTO TIENE UN NOMBRE. PROCESO ILUSTRADO DE LA PINTURA	57
5.3.6. MARIPOSA SOBRE CARTULINA NEGRA	61
5.3.7. RETRATO DE UNA GITANA	63
5.3.8. LA CONDENSACION DE LA MATERIA	66
5.3.9. LA ISLA	68
5.3.10. EL DESPRENDIMIENTO DE LA ROCA	71
5.3.11. GINKGO, EL ÁRBOL MÁS FUERTE DEL MUNDO	74
5.3.12. ALUD Y FRUTO BAÑÁNDOSE	76
5.3.13. UNA TARDE EN LAS ANTÍPODAS	78
5.3.14. ESTRUCTURAS SIMPLES, FORMA COMPLEJA...80	
5.4. TRABAJOS EN PROCESO	82
6. PROYECTOS EXPOSITIVOS (2007-2008).....	84
7. CONCLUSIONES	85
8. BIBLIOGRAFÍA	87
9. ÍNDICE DE OBRA	96
10. ANEXO. FUENTES DE AGUA	116

PRÓLOGO

Este documento constituye la memoria del trabajo pictórico que comencé en octubre del 2006, cuando inicié el Máster en Producción Artística en la especialidad de Arte Público, y que abarca toda la obra pictórica realizada hasta octubre de 2008. También he incorporando al proyecto diferentes medios tecnológicos, con el objetivo de ampliar los canales de comunicación de la propia obra pictórica.

El desarrollo de las comunicaciones y la explosión audiovisual desde la segunda mitad del siglo pasado, ha generado tal proliferación de canales de expresión artística, que hacen muy difícil para un autor limitar su creación a un sólo elemento, o canal comunicativo¹.

La semiología² definida como el estudio de los signos en la vida social, afirma que todos los fenómenos artísticos constituyen una forma de comunicación. Estamos ante un proceso de significación que requiere una interpretación por parte del receptor o espectador. La utilización de múltiples canales enriquece y complementa la comunicación. Otra cosa es sin embargo, que otorguemos a esa vía de comunicación la categoría de ser arte. En este caso, el producto artístico incuestionable es el cuadro, a pesar de que el vídeo tenga connotaciones artísticas en su proceso de montaje y se pueda interpretar como obra de arte “accidental”, con las connotaciones para serlo, no estando construido de antemano con aquella intencionalidad.

Hablo entonces de la mirada directa, que sería la correspondiente a los cuadros, y la indirecta con la utilización del vídeo, la web y este

¹ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987

² Algirdas Julius Greimas presenta la teoría semiótica como la relación fundamental entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, y tiende a precisar las condiciones de producción de sentido. Además de las exigencias del método que ayuda a formular esas hipótesis en una serie de axiomas como estructuras elementales de la significación. A. J. Greimas, Maupassant, *La semiótica del texto*, Ediciones Paidós, 1983.

trabajo, mostrando otros aspectos, más cerca de su significado metafórico en el caso del vídeo, como espacio virtual expositivo en el caso de la web y como reflexión teórica en este trabajo.

Aunque la base del proyecto lo constituye la obra pictórica, el resto de elementos se utilizan como herramientas de comunicación que aunque no tratan de “desnudar” el significado de la obra, ni mucho menos su legítima ambigüedad³, proporcionan al espectador múltiples informaciones complementarias del “entorno” de la misma y de su “gestación”.

En este trabajo se amplían las razones por las que el vídeo se usa como herramienta junto a la pintura, los motivos por los que he seleccionado estos vídeos de viaje, peregrinaje... etc, así como la justificación del por qué la pintura es la protagonista y medio de expresión artística fundamental al menos durante esta etapa.

Termino este prólogo mencionando que la elección inicial de la especialidad de Arte Público, estuvo motivada por estar realizando la ejecución de un encargo de diseño de fuentes públicas monumentales, para las ciudades de Granada y Almería por parte de la empresa concesionaria y los Ayuntamientos. Durante el transcurso del máster comprendí que mi verdadera vocación artística se encontraba en la pintura. No obstante terminé dicho encargo, de los que adjunto algunos diseños en el anexo. Para el desarrollo del proyecto, el máster me sirvió de gran ayuda, no sólo por la facilidad de acceso a documentación, sino por los consejos de profesores y compañeros.

³ Jean-François Lyotard *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998.

1. PRESENTACIÓN GENERAL

1.1 INTRODUCCIÓN

En la exposición individual en la galería GP13 titulada LA ISLA, que se celebró en Diciembre del 2007 en Sevilla, donde por primera vez muestro este tipo de pintura en una galería de arte, me reafirmé en la necesidad de ofrecer más información sobre las fuentes de inspiración, el recorrido y el proceso de elaboración de los cuadros. Al exponer la obra en la galería, donde los cuadros se ofrecen “desnudos” al espectador, fuera de su contexto creativo, entendí que éstos quedaban excesivamente aislados del proceso de creación. Me planteé por ello la posibilidad de complementar los canales de comunicación con el espectador dando cabida a formas más didácticas, en cuanto a la manera de expresar la obra de un artista. Sobre todo en la época en la que vivimos, obsesionados con los ritmos de trabajo y el aprovechamiento del tiempo, así como la adquisición rápida del producto demandado por el mercado, la ejecución de una obra, que en mi caso suele ser muy lenta y elaborada, justifica la inclusión de esta información complementaria.

1. 2. PROYECTO EXPOSITIVO

Bajo el título LA PINTURA, LA ISLA. RAÍCES Y OTRAS NATURALEZAS en la sala “La Perrera”, en Valencia, se exhibirá el proyecto pictórico. Junto a la pintura, se encontrará una pantalla con el audiovisual y un ordenador para visitar la web del proyecto. En la web se podrá acceder al resto de pinturas y otra información de interés que enmarcan la obra en su contexto⁴.

Por lo tanto, el conjunto de lo que presento, consta de cuatro elementos fundamentales:

⁴ La exposición tendrá lugar el día 10 de Diciembre de 2008, a las 20:30h

- El pictórico, con seis pinturas que forman parte de la última producción.
- El audiovisual, de tres minutos y treinta segundos de duración, donde se plasma el origen y proceso de la obra.
- una web, www.patriciaruiz.info, que funciona como segunda sala virtual.
- Y por último esta memoria, donde desarrollaré la base teórica del proyecto.

La Exposición, como se aclara en el Prólogo, no es solamente una muestra aislada de varias pinturas, sino que forma parte de un conjunto de eventos que se han desarrollado estando vinculada al máster en estos dos últimos años. Por lo que entiendo que esta exposición es un resumen a modo de conclusión de mi trabajo. Las razones por las que he querido aunarlo todo y no hacer una selección concreta de uno de los proyectos, es porque entiendo que es en el máster donde ha nacido el cuerpo teórico, fundamento de estas obras, todas ellas con una misma línea creativa y bajo unos mismos objetivos artísticos.

La necesidad de introducir el medio audiovisual y la web junto a las pinturas, aparte de las razones de comunicación expuestas, viene por el continuo interés que tengo acerca del propio proceso y el quehacer artístico. Esto último es considerado la clave de este trabajo, pues gran parte de la reflexión llevada a cabo para desarrollarlo, está basada en el propio “quehacer artístico”.

Expongo de este modo un proyecto que lejos de ser estático irá evolucionando de acuerdo a futuras investigaciones. Por lo que es y seguirá siendo no sólo una memoria, sino el esqueleto de mi línea de trabajo, motivo de reflexión acerca del vínculo personal con la pintura.

2. EL MEDIO AUDIOVISUAL

2.1. JUSTIFICACIÓN DEL AUDIOVISUAL

El medio audiovisual pone de manifiesto las fuentes de inspiración del creador y el proceso de ejecución. Revela la transformación desde un primer esbozo, mostrando las diferencias, de una misma obra en lo conceptual tratada en las diferentes etapas de ejecución. Con las ventajas que cada medio nos presenta, sin hacer juicios de valor, trato la pintura como medio artístico y de expresión, y el vídeo como canal complementario de comunicación. La pintura es el fin creativo, y el vídeo la muestra del transcurso de la obra pictórica.

El proceso de la pintura se ve reflejado en el vídeo, bien por fragmentos, bien en el transcurso de formación de la propia obra, o como resultado final en el contexto expositivo. Este proceso va alternándose con aspectos diferentes que inspiraron la obra, el camino, las imágenes de viaje, etc. He tratado de dar al vídeo un carácter fundamentalmente poético, sin trama y sin un guión aparentemente ordenado. Pretendo con el video que el discurso cambie cuando esté en relación a las pinturas, y actúe como reflexión a cerca de éstas, y por otro lado, que funcione también de manera independiente. Este interés por no hacer simplemente un archivo documental, refleja que muchas de las experiencias que he vivido y que en parte están recogidas en las grabaciones, afectan indiscutiblemente al proceso de creación. Por lo tanto, las secuencias creo que han de ser tratadas de tal forma que se asemejen a las sensaciones “artísticas” experimentadas en el momento en el que se reciben.

Considero que he de mostrar la pintura tratando de acercar al espectador a la sensación de lo vivido (vídeo), además de presentar la imagen en sí misma (pintura). El vídeo cuenta con un cúmulo de

experiencias que se suceden e interfieren en la memoria de forma desordenada, arbitraria y fortuita. Desconozco el modo que tiene la memoria para ordenarse, pero tanto en las pinturas como en el video, lucho por hablar un lenguaje más cercano a lo intuitivo, y ligado a la evocación de aquéllo que sigue en nuestro inconsciente y forma parte de lo que somos. Identifico nuestros recuerdos más íntimos en el proceso vivido con el propio entorno, situándonos dentro de lo que podemos llamar paisaje, como parte mental y física de él⁵.

El vídeo con su particular capacidad de transcurrir en la línea de tiempo, nos habla de un espacio donde los primeros trazos, manchas, conceptos e impresiones fueron el germen de un producto final, junto con la intrahistoria⁶ inspiradora que hace actuar al artista. Por otro lado cuando hablo del vídeo también me refiero a mi libro de notas, el diario del artista en el que recoger la percepción visual del entorno con el que posteriormente reconstruir las “fuentes” de inspiración.

El montaje del audiovisual se ha elaborado muy llanamente, como si fuese un collage de imágenes evocadoras, que durante tres minutos y treinta segundos se suceden. No se cuenta nada en especial, y se dice todo a cerca de mi relación íntima con el arte.

Durante la asistencia al Máster en Producción Artística, fueron muchas las referencias que tuve la oportunidad de consultar para mi propia reflexión, gracias al acceso a toda la documentación que anteriormente no tuve, con una educación más preocupada por el académicismo. Conocer al cineasta Jose María Nunes⁷, al que describiría como humanista e intelectual sensible, me hizo reflexionar a cerca de la diferencia que supone comunicar de forma abstracta o directa. Me planteé seriamente que la pintura es una manera de

⁵ Esta idea se desarrolla en el punto 4.1.

⁶ Voz Introcducida por Miguel de Unamuno según el Diccionario de la R.A.E.

⁷ José María Nunes. Faro (Portugal), 1930

comunicar ligada al pensamiento abstracto. En una charla en la Universidad Politécnica de Valencia, Nunes decía algo así como “...yo me siento muy ligado a la sensibilidad abstracta de la pintura”. Esto tan sencillo me hizo que confrontara las dos disciplinas, la del cine y la de la pintura, y me diera cuenta de que lo que trataba de expresar con la pintura, era más fácil hacerlo con una cámara en mano. El cine es también abstracción y poesía, pero nos permite reflejar múltiples imágenes en movimiento y expresar las ideas con el ritmo y el enfoque del operador.

Destacaría en la misma línea el efecto que me causó Akira Kurosawa⁸ con “*los siete samurais*”, en la escena donde el bosque camina y las ramas se zarandean. La escena hace referencia a aspectos poéticos y pictóricos muy evidentes, jugando el director con la narrativa y la poesía de la imagen. Esta escena de los árboles me hace pensar acerca del movimiento y la aparente estaticidad de las plantas. Las películas de Kim Ki-duk⁹ con “*El arco*” y “*Primavera, verano, otoño, invierno, primavera*”, o Byambasuren Davaa y Luigi Falorni¹⁰ con la película de “*La historia del camello que llora*”, me animaron a seguir con el discurso audiovisual como apoyo y “notación” artística, tratando la imagen desde un aspecto muy pictórico, pero narrando historias concretas. También el cine italiano, con Pier Paolo Pasolini¹¹, me causó una gran influencia, y en general toda ese movimiento de cineastas de los 60, como “*La Nouvelle Vague*”.

Gracias a la revelación de las cámaras, por muy raro que parezca, liberé mi pintura de la necesidad de contener todos los matices que representa la narración de una historia concreta, que pudo encorsetar

⁸ Akira Kurosawa: Tokio. 1910-1998

⁹ Kim Ki-duk. Boghwa, (Corea del Sur) 1960

¹⁰ Byambasuren Davaa. Ulaanbaatar (Mongolia). 1971

¹¹ Paolo Pasolini: Bolonia. 1922-1975

mi desarrollo plástico durante los años anteriores, respetando la carga conceptual de la pintura.

A continuación pongo un ejemplo de alguna obra realizada años antes.



Acrílico sobre papel. 100x70cm. 2003



Acrílico sobre papel. 100x70cm. 2003

En resumen, la necesidad del uso del video en mi trabajo, viene del convencimiento de que el audiovisual tiene la capacidad de construir historias narrativas además de poéticas, frente a la pintura que guarda una forma más ambigua de comunicar. Este modo de comunicación complementario, me resulta muy interesante.

2.2. CONTENIDO DEL DOCUMENTO AUDIOVISUAL

El audiovisual se ha elaborado con el material de documentación e investigación, desarrollado a lo largo de diecinueve meses. Este vídeo tiene como escenario la romería hacia la aldea del Rocío¹², que

¹² El nombre Rocío proviene del nombre inicial Ermita de las Rocinas

cada año se celebra en Pentecostés¹³. A su vez también contiene fragmentos de distintos viajes realizados entre los años 2006 y 2007. Cuba, República Dominicana, el sur de Marruecos, Portugal y Andalucía Oriental son los lugares que aparecen, alternados con imágenes del proceso de la obra pictórica.

Las imágenes que salen en el vídeo sobre los peregrinos las tomé durante el Rocío de 2006¹⁴. Como aclaración, el Rocío es un fenómeno de masas, una fiesta religiosa que se desarrolla en la Aldea del Rocío, en Almonte (Huelva). En la actualidad miles de peregrinos en su mayoría andaluces, celebran esta fiesta caminando hacia la Aldea del Rocío, por el coto de Doña Ana, acompañados de caballos y carretas, vestidos con atuendos tradicionales, evocando a sus ancestros, renunciando, en parte, a los medios tecnológicos y a las comodidades actuales. La fiesta y sus particularidades no me interesan tanto en este momento, como el hecho en sí del acto de coexistencia entre personas tan diferentes, las ideas que evocan el pasado¹⁵ y el propio acto social.

Como en el Rocío ocurre, centenares de pueblos de todas las culturas mantienen este tipo de festejos heredados de la antigüedad, que les hace salir de la rutina y sobre todo les ofrece una especie de "reciclaje espiritual" en íntimo contacto con la naturaleza, cada cierto tiempo.

¹³ Pentecostés (del griego pentekosté (heméra) "el quincuagésimo día") describe la fiesta del quincuagésimo día después de la Pascua (Domingo de Resurrección) y que pone término al tiempo pascual. El fondo histórico de tal celebración se basa en la fiesta semanal judía llamada Shavuot (fiesta de las semanas), durante la cual se celebra el quincuagésimo día de la aparición de Dios en el monte Sinaí.

¹⁴ La primera referencia escrita a la Ermita de las Rocinas, aparece en las Cantigas de Santa María De Alfonso X, en el siglo XIII.

¹⁵ Las interpretaciones esencialistas relacionan el culto mariano con el culto a las divinidades femeninas precristianas, practicado por las diversas civilizaciones que se asentaron en la Baja Andalucía: tartesia, fenicia, cartaginesa, griega y romana. En realidad, el culto a las deidades femeninas, relacionadas con la fecundidad de la tierra, es característico de un gran número de culturas preindustriales.

Tengo que decir, que mi forma de vivir el arte está más cerca de ser un acto ritual que un posicionamiento ideológico sobre las circunstancias, personas u objetos que me rodean. Por esta razón, reflexionando sobre mi conducta a la hora de trabajar, he llegado a interesarme en el trasfondo de estas manifestaciones populares y he necesitado analizar espacios, fuera de los estrictamente académicos. Apoyandome en Joseph Beuys¹⁶, protejo las relaciones íntimas entre arte-vida, y viceversa. Una postura que por otro lado se ha hecho muy habitual, y que comparto con la mayoría de mis compañeros coetáneos.

Elijo la romería del Rocío para trabajar sobre un acto muy universal como es la peregrinación, un tránsito donde nos encaminamos hacia un lugar concreto, un santuario, y sin embargo, es en el camino donde se suceden los acontecimientos más significativos. Aunque aparentemente el fin de la peregrinación es la llegada a la ermita, lo realmente importante lo ofrece el medio, el camino. Esta idea de camino como metáfora del proceso de mi propia pintura, me resultó de una belleza extraordinaria y fue lo que me hizo profundizar en el tema.

En el Diccionario de la Lengua Española de la RAE se define peregrinación: *Viaje por tierras extrañas // 2 Ir en romería a un santuario por devoción o por voto // 3 Estar en esta vida , en que se camina a la patria celestial.*

En el camino a la aldea, atravesando uno de nuestros más hermosos parques naturales, el Coto de Doñana, se convive con la música tradicional, el diálogo, el baile, la comida y el propio caminar, con una actitud de integración, gratitud y entrega. Conceptos muy positivos y primarios que encontramos en la sociedad, que forman parte de la raíz y las necesidades de mi cultura, como en las de cualquier otra.

¹⁶ Joseph Beuys. Krefeld, Düsseldorf, 1921-1986.

Me siento muy atraída por lo sencillo, lo elemental, lo genuino, lo “salvaje”, lo auténtico y de alguna manera, lo busco en la vida, e intento manifestarlo a través del arte. Algo que analizo en la actualidad, buscando elementos sumamente sencillos en su estructura y tratando de llevarlos a la complejidad en la relación con los otros elementos¹⁷.

Las imágenes del camino están directamente relacionadas con mis cuadros, claro está, que estas asociaciones que hago son siempre desde una reflexión muy abstracta de mi percepción visual sobre lo que ocurre en el entorno. Por ejemplo, resulta sorprendente que numerosos individuos absolutamente dispares se unan, bajo un único impulso como es la romería. Aún con todas sus diferencias, que en la vida cotidiana pudiera hacer complicada la convivencia, por sus incompatibilidades aparentes, clases sociales, ideas políticas, filosóficas, e incluso diferencias religiosas (a pesar que esta fiesta se genere en una institución religiosa concreta), en estos días, forman un colectivo heterogéneo unido por una fuerza única.

Podemos apreciar dicha relación en la obra mostrada a continuación, donde los elementos son muy dispares los unos de los otros. Sin embargo, se crea una compleja armonía a través de la composición que fundamentalmente juega con el espacio y el colorido. Un plano externo blanco, recoge los elementos formando un escenario flotante en medio de la nada, representada por el negro, formando una composición acompañada y atractiva.

¹⁷ Ver índice de obra “*Estructuras simples. Forma compleja*”, 2008.



"El Ginkgo, el árbol más fuerte del mundo". 2007

En cuanto a las grabaciones de los viajes, destacar que todos ellos aportan singularidades que han repercutido, o inspirado las obras realizadas. Los paisajes son reflexiones sobre momentos fugaces de colores, escenarios vegetales, ideas sueltas, pinceladas en movimiento. Funcionan como un diario de notas que me sirven para plantear el contenido de la pintura. Se trata de una narración visual semejante a las de los *"libros de viaje"* del S. XIX, o las anotaciones de Robert Smithson¹⁸ donde pretende dotar al paseo de una sensibilización estética. No son los viajes en sí mismo lo que me interesa mostrar, sino la fuente que ha inspirado las obras, el transcurso hacia un resultado final sin ser el final lo trascendente, de la misma manera que en el peregrinaje, donde un sin fin de elementos vividos durante el camino, han afectado al peregrino. No es el resultado final lo que me interesa exclusivamente al pintar, sino

¹⁸ Robert Smithson Passaic, New Jersey 1938-1973.

todo el proceso de elaboración. Los viajes se distinguen del peregrinaje por ser un acto más individual, a pesar de estar dentro de lo social y por la falta de motivación religiosa, o esotérica.

Durante la ejecución de la pintura, filmo con la intención de registrar el proceso que sufre el lienzo en las distintas fases de elaboración, y así ofrecer al espectador más información a cerca del cuadro, ya que el aprendizaje progresivo, el cambio de registros, las decisiones que se toman en la obra, las diferentes actitudes que se adoptan a la hora de enfrentarse al cuadro en diferentes tiempos, (la obra se elabora aproximadamente a lo largo de un mes y medio) ... etc, me interesa tanto como el resultado final convertido en "objeto".

3. LA WEB, MODOS DE DIFUSIÓN

*“Que el cine acabaría con el libro, que la televisión acabaría con el cine, que la fotografía acabaría con la pintura, que el fonógrafo acabaría con los conciertos, que la computadora está acabando con todo. Cada vez que surge una nueva tecnología aplicada a las actividades estéticas traen subsecuentemente la sentencia de muerte para el arte. Sin embargo, pese a tanto dictamen adverso, el arte prosigue, a veces remozado por la misma tecnología que supuestamente amenazaba su existencia. Valdría la pena preguntarse hasta qué punto el arte y las nuevas tecnologías son tan excluyentes uno de las otras como parecieran...”*¹⁹

La web, entendida en mi proyecto como ventana digital, permite mostrar el conjunto total y la evolución del proceso creativo. Esta herramienta la estimo relevante por dos motivos, el primero es que da una visibilidad ilimitada al trabajo y el segundo es que ofrece múltiples perspectivas para exponer la obra de arte. Sin depender del espacio físico, este lugar virtual tiene la ventaja de reinventarse y no depender de la presencia del objeto, o las paredes de un espacio. Por otro lado, y a pesar de no disfrutar de la obra in situ, que sería un inconveniente, la manera de presentar la obra artística en este formato ofrece gran riqueza de información pudiendo incorporar elementos adicionales a la obra como proyectos anteriores, curriculum, documentación fotográfica, textos críticos... etc. Por estas razones entiendo que la web es un complemento extraordinario, muy positivo para el artista.

La web como canal alternativo, ofrece oportunidades directas que dan accesabilidad al mercado del arte, rompiendo barreras económicas y espaciales. Esta posibilidad unos años atrás era

¹⁹ Carlos Montoya *Nuevas Tecnologías y las Sentencias de Muerte del Arte*. Revista Razón y Palabra N° 42 México 2.005

impensable, y actualmente, ha de ser un planteamiento casi obligado del artista, ya que en el mundo comercial esta herramienta se convierte en una ventaja competitiva.

Álvaro de los Ángeles²⁰ en su texto “¿Qué pintar? ¿Por qué pintar?” escribe: “ Si dejamos al margen la nada desdeñable intención de cualquier pintor a erigirse artista, es decir, a vivir de su trabajo en ese difícil equilibrio entre la creatividad y la producción necesaria para mantenerse en los circuitos comerciales, la práctica pictórica parece buscar cierta relentización de la mirada. Y también de los acontecimientos que la rodean.”²¹

Como artista he de preocuparme por la producción de mi obra y su consistencia, por lo que el tiempo es un factor muy importante. Y además de estas cuestiones que Alvaro de los Ángeles señala anteriormente, he de dar a conocer mi trabajo en el mercado. La conjunción entre producción artística y la venta de la obra, es una cuestión compleja que a veces obliga al artista a ser no sólo creador sino también gestor. Esto plantea problemas de tiempo y dedicación con las que el artista tiene que lidiar. Precisamente, la web y otros medios actuales de difusión pueden reconciliar tal conflicto en gran medida.

Cito el ejemplo del proyecto Los Claveles, “Una aproximación a los jóvenes pintores sevillanos” www.losclaveles.info, que comienza en 2006 en la ciudad de Valencia. En Los Claveles son los propios artistas los que deciden agruparse bajo un planteamiento determinado, haciendo presión para introducirse en el panorama artístico, gracias al portal web. Como resultado de “la estrategia comercial” se ha obtenido hasta el momento una visibilidad nacional e internacional muy favorable. La web como trabajo de investigación

²⁰ Critico de arte. Valencia. Texto del catálogo. “Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores sevillanos”. Fundación Chirivella Soriano, 2008.

²¹ Texto del catálogo “Los Claveles...”.

está abriendo puertas a exposiciones de gran envergadura como la celebrada en la Fundación Chirivella Soriano en Valencia, dando la posibilidad de que muchos artistas del colectivo, puedan acceder a trabajar en las diferentes galerías del país, entre otros proyectos y oportunidades laborales.

Otros ejemplos de portales y webs relacionadas con el entorno artístico que destacarían son: www.masdearte.com, portal que ofrece información artística; www.w3art.es servicios profesionales de difusión y alojamiento para la “comunidad artística” en internet; www.arte10.com, un portal donde se ofrece todo tipo de información en torno al arte contemporáneo, contiene tanto noticias, como foros, entrevistas, etc., siendo considerada una de las revistas on-line de arte más potentes del país; la web de la Sala la Perrera, www.salalaperrera.es, donde se exhibe un proyecto concreto de 10 artistas en una sala independiente en Valencia; o el portal www.aleph-arts.org, revista de pensamiento que ofrece contacto con ciberartistas europeos, listas de discusión por correo electrónico y traducciones al español de los principales teóricos en torno al net-art (arte en la red).

Webs de artistas como la de Aitor Lara, www.aitorlara.com; Evru www.evru.org, o el antiguo Zush, www.zush.org; Jesus Palomino, www.jesupalomino.com; Maria José Gallardo, www.mariajosegallardo.com; Ming Yi Chou www.mingyichou.com; Curro González www.currogonzalez.com; o Jesus de Resurrección www.adresurreccion.com.

4. ENFOQUE DE LA OBRA PICTÓRICA

“No quería yo, pues nada hubiera sido más contrario a mi originalidad imaginativa, que el bosque de Bomarzo se transformara en un parque simétrico, de exacta lógica, en el que cada construcción responderá a meditadas correspondencias y equilibrios. Eso quedaba para los parques de otros príncipes italianos. El mío que sería reflejo mi vida, sería también distinto de todos, inesperado, inquietante. Lo que en él hubiera de rigor armonioso debía servir precisamente para exaltar su fantasía.”

Bomarzo, Manuel Mújica Láinez

4.1. LA IMAGEN DE NATURALEZA EN MI TRABAJO

“Lo apuntaba Leonardo: no pintar la naturaleza, sino pintar según la naturaleza nos guía con sus procesos vitales, con su sabiduría.”²²

Uno de los planteamientos del arte actual que viene dándose en los último treinta años, pero que quizás ahora se manifieste con más intensidad, es la preocupación de crear vínculos con la Naturaleza.

La Naturaleza siempre ha estado presente en el arte, principalmente en la pintura. Primero enmarcando a vírgenes y santos, esclareciendo el lugar del cielo y la tierra, como elemento explicativo de la escena, y utilizándose como mero recurso de fondo en la pintura. Será a partir del del S. XVII y del realismo decimonónico cuando la Naturaleza deje de ser un bello elemento de contemplación secundario, permitiendo al autor trasladar su particular visión del mundo que le rodea, y haciendo del paisaje el propio tema en la obra de arte. En los últimos años esta conjunción entre arte y entorno se

²² José Albelda. *“Pintura que crece”*. Catálogo LA ISLA. Patricia Ruiz. Sevilla, 2007

ha trasladado más a otras disciplinas, como la escultura, o la instalación. Sin embargo, encuentro muchos pintores que en la actualidad, usan el elemento vegetal como tema fundamental en sus obras. Sin ir más lejos, menciono a coetáneos como Ming Yi Chou ²³, Juan Lacomba ²⁴, Antonio Sosa ²⁵, Federico Guzmán ²⁶, Ruth Morán ²⁷, o David López Panea ²⁸, algunos de los pintores del entorno andaluz que trabajan en torno a la Naturaleza. Menciono a estos artistas no sólo por la empatía que gozo hacia la labor artística de cada uno, si no también por la coincidencia geográfica y/o generacional, pues no sólo he estudiado sus obras sino que hemos convivido en más de una ocasión, por lo que la información de la que dispongo, está enriquecida por el trato personal.

En consonancia con lo anterior, de la misma manera que creo que el entorno moldea al pintor (pudieramos extenderlo a la persona, en este caso nos referimos al campo de la pintura), creo que se establecen códigos parecidos entre pintores de un mismo territorio. Véase por ejemplo el estudio que se hace desde el proyecto de Los Claveles. www.losclaveles.info, donde se agrupa a 26 artistas sevillanos, todos ellos dedicados a la pintura. Este fenómeno de coincidencia entre pintores de un mismo entorno se merece tenerlo en cuenta.

El objetivo de casi todo artista contemporáneo es poder transmitir su propia imagen de la realidad, adaptándola a su disciplina, para transmitir al espectador las sensaciones que percibe y reflejar en la obra, sus inquietudes individuales. Como hija de mi tiempo, lo que persigo con la pintura está muy lejos de copiar fielmente la realidad circundante, plasmando en el cuadro una imagen más o menos bella.

²³ Ming Yi Chou. Taichung (Taiwán) 1969. Vive y trabaja en Coria del Río (Sevilla)

²⁴ Juan Fernández Lacomba, España, 1954 Vive y trabaja en Sevilla.

²⁵ Antonio Coria del Río. (Sevilla). 1952. Vive y trabaja Coria del Río

²⁶ Federico Guzmán. 1964. Vive y trabaja en Sevilla

²⁷ Ruth Moran Méndez, Badajoz (Extremadura) ,1976. Vive y trabaja en Sevilla.

²⁸ David López Panea. Sevilla, 1973. Vive y trabaja en Sevilla

Pienso que representar el entorno es relativamente sencillo, lo que trato con el arte es traspasar mi particular visión de “estar en el mundo” al lienzo, creando espacios a través de la experiencia de la pintura.

Según lo interpreto, y esto es una manera muy particular de entenderlo, la representación de lo vegetal como tema en sí mismo conlleva una forma de pensamiento caótico y/o natural que a mi parecer, se halla en todas las cosas que existen. Una manera de querer ver el mundo en su conjunto y transmitirlo. El elemento natural, en su acepción de *“todo aquello que no ha sido producido ni siquiera tocado por la mano del hombre”*²⁹ es para mí el más atractivo como organismo vivo. Al igual que en física se busca un elemento que unifique todo lo que existe en el enmarañado Universo, la Naturaleza la trato como ese todo “elegante” y equilibrado que existe. Me permito por lo tanto tratar de enredar las formas vegetales en busca de composiciones complejas y dificultosas que se acerquen a mi idea de Universo.

El hecho de pintar es un acto de afirmación y un modo de avivar los sentidos. La Naturaleza es aquí un instrumento conceptual y un argumento en sí mismo. Por lo tanto, tan importante es para mí lo que pinto, como el hecho de dedicarme a esta labor y no a otra, con un convencimiento casi religioso.

La formación artística que elijo en éste último tiempo está muy ligada a la escultura, a la intervención en el espacio público y a aspectos teóricos sobre paisaje, ya que las fuentes de mi investigación me han derivado a seguir en esta dirección.

²⁹ José Albelda y José Saborit. *Construcción de la Naturaleza*. Generalitat Valenciana 1997

4.2. INFLUENCIAS EN MI PINTURA

A finales de los sesenta surgen movimientos artísticos como el Land Art, o arte de la tierra, y que junto al Happening, el Minimal, o el Pop art suponen toda una revelación contra el arte objetual entre otras cosas. En el Land Art se plantea la intervención sobre el terreno, y la mayoría de las veces se actuó de manera autoritaria sobre el espacio, de este modo nos encontramos con obras como la que realizó Walter de María³⁰ con *“Pieza de las Vegas”*, donde se levantó una capa de superficie del terreno llegando a ocupar una milla de longitud y pudiendo visualzarse tan sólo desde un aeroplano. Lejos de interesarme por este tipo de intervenciones, donde se transforman montañas y se fabrican islas artificiales como *“spiral jetty”* que ejecuta Robert Smithson³¹, ya que son, a mi parecer, una exaltación del poder del hombre sobre el medio, sí he de reconocer que estos artistas, sobre todo Simthson, nos dejan un legado teórico muy interesante hacia donde encaminar el arte.

El hombre no puede seguir utilizándo el terreno sólo como mera fuente de satisfacción de sus necesidades, y la situación actual de agotamiento de los recursos así como la escasez de espacios “en bruto” nos hacen pensar en una forma de actuar sensibilizandonos con lo que nos rodea, incluyendo el hábitat como parte adyacente a nuestro propio cuerpo. Penone³² ligado al movimiento Arte Povera, a final de la década de los sesenta, ha sido uno de los referentes con el que me he sentido en conexión, a pesar de las diferencias formales de su trabajo con respecto al mío. Su obra escultórica extremadamente personal me lleva a buscar ese tipo de sensibilización en mi trabajo. *“Atento al olor del laurel, a las sombras y el movimiento de los árboles, al modo en el que el agua erosiona la*

³⁰ Walter De Maria Albany, California, USA (1935)

³¹ *Retrato de Robert Smithson*. Remo Guidieri. Traducción por Flavio Puppo. Madrid 1993, Editorial Punto Crítico

³² Giuseppe Penone Garesio, Italia (1947)

pedra, o la manera implacable en la que el aire esculpe la hierba y en la que el tiempo moldea y domina la realidad del paisaje; Giuseppe Penone se revela como escultor que saca a la luz la imagen latente de la naturaleza”³³.

Estas ideas me aproximan a la filosofía oriental donde se entiende que el hombre forma parte de la Naturaleza, está dentro de ella y es un elemento más que ha de vivir en consonancia con el todo. Los taoístas sostienen que el más alto logro en la formación espiritual de un sabio, está en la identificación de sí mismo con la totalidad de la Naturaleza, es decir, con el universo.

Me inclino a buscar la sintonía con el entorno de una forma más “femenil” y discreta, donde el “estar en el medio” sea pacífico y sin agresiones brutales en el medio³⁴. La obra de Ana Mendieta³⁵ y J. Beuys por ejemplo, son fundamentales para mi sensibilidad artística y esclarecimiento con respecto a la obra de arte y la vida, y por consecuencia, influencia a la hora de tratar mi trabajo pictórico.

Del mismo modo, me han influenciado artistas como Andy Goldsworthy³⁶. Perteneciente a una segunda generación de artistas del Land Art, se muestra como un experto de estructuras mínimas, sin alterar el medio, trabaja con los objetos que adquiere del propio entorno natural.

Las declaraciones³⁷ de este artista se han convertido en frases transformadoras al trasladarlas a mi pintura. Goldsworthy nos habla

³³ *La naturaleza de Giuseppe Penone* en el CaixaForum de Barcelona. Editorial masdearte.com, 2004.

³⁴ José Albelda, José Saborit. *Construcción de la Naturaleza*. Generalitat Valenciana 1997.

³⁵ Ana Mendieta. Cuba-Nueva York. 1948-1985.

³⁶ Andy Goldsworthy, Cheshire Reino Unido (1956).

³⁷ V: *¿Puede comparar lo que usted hace con lo que lo hacen los científicos?*

del lugar o de la necesidad de sentir el objeto con nuestras manos que llevados a la pintura cobran para mí un sentido fundamental.

Con estas referencias a la hora de pintar, y sin haber encontrado muchas reseñas teóricas de pintores en esta línea, había comenzado mi propia investigación, y había decidido de forma consciente que el protagonista de mi trabajo sería el elemento vegetal, que ya fue el elemento casi único de mis cuadros de un modo fortuito, o intuitivo, antes de proceder con estos estudios. Tengo que decir que la decisión de la pintura como expresión artística principal, la tomé antes de saber qué era lo que quería pintar, y esta decisión consciente fue tomada en junio del 2006. Encontrar un punto de apoyo en referentes artísticos a pesar de no ser pintores, y explotar con conciencia la imagen “vegetal”, fue lo que determinó que siguiese apasionada con este tipo de trabajo hasta el punto de que llegase a ser mi tema de investigación, y el inicio dentro del circuito artístico, fuera del espacio universitario, a través de exposiciones en galerías de arte.

Aclarar que mi relación con la Naturaleza y su tratamiento en el arte, es puramente poético. Tengo el convencimiento de que la poesía es el instrumento para la transformación del espíritu y la convivencia en

Goldsworthy: Me fascinaba hablar de arte con Olson (profesor de investigación de biología molecular), le pregunté por qué los científicos requieren de hacer modelos moleculares. Su respuesta fue, que tiene que observarla en su mano para entenderla, pienso que la relación entre la mano y la mente todavía es necesaria en esta era de tecnología. El paralelo para mí es que yo necesito desesperadamente tocar mi trabajo, como una especie de análisis razonado detrás del arte, no entiendo si no lo toco. No puede ser hecho como algo distante en una pantalla de computadora.

NV: Con toda la conceptualización de la pieza varía el proceso...

Goldsworthy: Intento crear una atmósfera, el espacio para el trabajo con las manos. Esto es difícil. Uno nunca sabe absolutamente si lo creado va a encajar con el sitio. Este sitio particular, que encontré, es un lugar difícil para hacer un trabajo. Hacer que la escultura (pintura) se sienta como que pertenezca allí, pero al mismo tiempo que se mantenga como algo autónomo. Este lugar (en mi caso el lienzo una vez sometido al proceso caótico) es interesante porque la conexión entre los edificios implica un viaje y una actividad entre los dos. (...)

Entrevista work in progress... Traducción José Castillo. www.elcalamo.com

sintonía con nuestro entorno. La labor pictórica que desarrollo la interpreto como una continua investigación a cerca de cómo estar en sintonía con el mundo.

Otro de los objetivos que persigo con la pintura es el de dedicar tiempo a contemplar lo que hay alrededor, para mí es seguir educando la mirada, una manera de construir lugares y pensamientos que sigan ilustrándome.

Para el proceso pictórico me han interesado autores de diferentes disciplinas, destacaría a Federico Guzmán, Antonio Sosa y a Luis Gordillo³⁸, artistas a los que tengo muy presente en esta etapa de mi trabajo. Me he fascinado con pensadores como Javier Maderuelo o Juan Carlos Rico, y por supuesto los textos de José Albelda. Textos sobre paisaje, Naturaleza y entorno, el espacio público, la reflexión sobre la obra y el espectador... son algunos de los temas que se han ido planteando en el año de docencia que me han servido para aplicarlo a la pintura. Nombrar también al filósofo Escohotado³⁹ o el cineasta Jose María Nunes, como humanistas y pensadores.

4.3. INICIACIÓN DE LA OBRA, PRÁCTICA ARTÍSTICA

“Intuimos que existe el tiempo dilatado de los pintores, que nunca pudo medirse con relojes, porque también las plantas crecen sin que ellas se den cuenta, como crece el cuadro sin percatarnos de que crece. No comprendemos a través de qué tiempo mágico surgieron todas esas formas y colores, hijos del maridaje entre nuestro deseo inicial y el lienzo en blanco; cómo se van transformando hasta darse por concluidas. Así el sentido de estas pinturas como todo lo que se nutre de la savia. Principio y final, ciclos compartidos. Desde una semilla diminuta surge la planta y da fruto, luego ofrece su simiente y

³⁸ Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

³⁹Antonio Escohotado Espinosa (Madrid, 1941)

*regresa a la tierra para comenzar de nuevo la experiencia del inicio*⁴⁰.

Al enfrentarme a un lienzo en blanco, la actitud primera es más de encuentro que de búsqueda. Como pintora no tengo ideas fijas a priori sino que entiendo la pintura como una experiencia de crisis y cambio. No hay una imagen que quiera, o vea en el lienzo, en cambio hay conceptos con los que jugar, retarse y aprender.

El lienzo comienza a saturarse de líneas y manchas desordenadas, hasta lograr un laberinto de trazos grisáceos que se expanden en el plano blanquecino, o en ocasiones teñido de algún color que sirve de fondo como en el caso de la fotografía siguiente. Entonces, preciso de tiempo para reflexionar acerca de lo que hay construido. En esta segunda fase interviene la búsqueda, indago una imagen concreta. Comienzo a componer buscando armonía, ritmos, musicalidad y fundamentalmente orden. Buscar un orden donde ningún elemento sea el centro, y permanezca todo a un nivel similar de importancia. Cuando un elemento sobresalga, siempre tendrá otro cerca de él que le iguale en protagonismo. Como resultado de este método de trabajo, la obra es visualizada como un tapiz, con apariencia de movimiento, atiborrada de elementos vegetales y orgánicos que se entremezclan unos con otros.

⁴⁰ José Albelda. *"Pintura que crece"*. Catálogo LA ISLA. Patricia Ruiz. Sevilla, 2007



Proceso de creación. *“La libertad de pensamiento tiene un nombre”*. 2007

Con este método de trabajo busco la desjerarquización del objeto, el hecho de que todos tengan la misma relevancia, solamente cambiarán según la actitud con la que el espectador lo mire.

El sentido del espacio es muy significativo en mi obra. De tal forma, que los cuadros no acaban en las demarcaciones del lienzo, sino que podrían continuarse sin fin, e incluso unirse unos cuadros con otros, formando una sola pieza llena de conceptos análogos. *“El universo no tiene bordes o límites en el tiempo imaginario”*⁴¹. Pretendo que la pintura siempre permanezca abierta a aquellas posibilidades que el espectador quiera atribuirle, y así éste, se comporte como autor al contemplar la obra, *“Todo pasa por nuestro pensamiento antes de ser creado, por lo tanto donde ponemos nuestro pensamiento, nuestra intención, es donde estamos creando (...)”*⁴². Así el espectador se enfrenta al “arte” de la misma manera que el creador del cuadro. Se

⁴¹ Stephen William Hawking Oxford, (1942)

⁴² Masaru Emoto. *Mensajes del agua. La belleza oculta del agua*. Editorial La liebre de Marzo. 2003

podría decir que cada lienzo que realizo responde a una interpretación inconclusa, en este caso, un universo personal inspirado en lo vegetal, y que cada cual lo interpretará según su visión particular de las cosas.

4.4. EL ENCUENTRO CON LA CIENCIA

Muchas pruebas metodológicas a través de apuntes y esbozos transcurren hasta que encuentro este procedimiento de trabajo, donde no se concibe la figura a través del dibujo, sino que se busca en él la representación, y donde el desorden se presenta como necesidad para iniciar el verdadero acto (consciente) de pintar. Esto me lleva a indagar más a cerca del por qué me siento “a gusto” trabajando de esta manera. Extrapolar lo que sucede en la vida cotidiana, puede ser una buena manera de encontrar el sentido del porqué hacemos lo que hacemos y de la manera que lo hacemos. Así las palabras Caos y Orden aparecen en el trabajo de la misma manera que han estado siempre en mi vida.

Por este camino me encuentro con la ciencia, más en concreto con la *Teoría de Cuerdas*⁴³ que he utilizado como referente para el método de elaboración de mi obra y bajo una interpretación poética. Llamada actualmente *Teoría de Todo*, donde se contemplan la existencia de hasta once dimensiones simultáneas. Esto significaría que podríamos convivir con diferentes lugares (membranas) en un mismo tiempo y por tanto la realidad no tendría nada que ver con lo que apreciamos. La Teoría de cuerdas es un “*modelo fundamental de la física que básicamente afirma que todos los bloques de materia son en realidad expresiones de un objeto básico unidimensional extendido llamado cuerda o filamento*”⁴⁴.

⁴³ Brian R. Green *El universo elegante*, Ed. Critica, Drakontos, Barcelona 2006

⁴⁴ Leonard Susskind: *El Paisaje cósmico*, Ed. Critica, Drakontos Barcelona 2007



"Universos Paralelos". 2007

Frente a la relatividad o la mecánica cuántica, al no poder comprobarse experimentalmente, necesita ser creída. Acercándose, al día de hoy, más a un pensamiento filosófico que a una teoría física, lo que la aproxima a la poesía y traducida a mi pintura, proporciona una base sólida sobre mi sistema de trabajo.

Esta teoría afirma que todo lo que existe en el universo está formado por unas cuerdas vibrantes infinitesimalmente pequeñas. Tan pequeñas, que si expandiéramos un átomo al tamaño de nuestro

sistema solar, la cuerda sería grande como un árbol. Al confrontar estas teorías con la elaboración de mi pintura y con el significado que los taoístas tienen de la Naturaleza, se abre un campo inmenso de interpretación abstracta ligada a lo orgánico, natural e ideológico. Generar planos distintos sobre el lienzo que podrían ser las membranas, imaginar cómo sería el mundo en otra situación espacial y de tiempo, da oportunidad a la pintura para seguir construyendo lugares impensables dentro de otras disciplinas artísticas. La plástica, la apariencia y la capacidad de inventiva que ofrece un plano en blanco, son una de las cualidades que me motivan a continuar en este viejo oficio del arte pictórico.

Tanto los conceptos científicos, las ideas filosóficas como muchos de los planteamientos religiosos, al fin y al cabo tratan de descubrir el significado de la "Naturaleza". Es decir, descubrir la razón de todo lo que nos rodea y somos. Este tema tan universal, ambiguo y sin respuesta abarca gran parte de mi investigación en el arte.

Con el siguiente cuadro titulado "Teoría de Cuerdas", reflexiono sobre estas ideas relacionando los elementos mediante membranas y curvas que flotan en un espacio vegetal y caótico. Vemos figuras minúsculas que conviven con otras mayores unidas por planos distintos. En el lienzo se distinguen tres planos diferentes. El plano de fondo que alude a nuestra realidad, y donde me permito esbozar un personaje (perdido en la inmensidad) que alude al ser humano, siendo el único individuo en toda mi obra, junto con la representación de lo que podrían ser espigas vegetales. Un segundo plano representado por una puerta "oscura" donde aparece un elemento vegetal, significando, otra realidad distinta dentro del cuadro, y por último, en un primer plano, se presenta la red de cuerdas vibrantes que sería lo minúsculo e imperceptible ampliado a gran escala, que envuelve a todo lo que existe y representa la forma primigenia de lo que compone todo el Universo.



"Teoría de cuerdas". 2007

La hipótesis de las cuerdas pretende explicar el comportamiento de todo el Universo mediante una sola teoría. Por lo que se le llama alternativamente *Teoría del Todo*. El concepto de una "teoría del todo" es arraigado en una vieja idea de causalidad, famosa expresión de Laplace⁴⁵: *"Un intelecto que en un cierto momento podría conocer todas las fuerzas que establece la naturaleza en movimiento, y todas las posiciones de todos los temas que esa naturaleza compone, si ese intelecto fuera también tan suficiente para presentar esos datos en un análisis, que pueda unir en una simple fórmula los movimientos de los grandes cuerpos del universo y lo muy pequeño del átomo; para ese tipo de intelecto nada será incierto y el futuro como el pasado sería el presente para esos ojos."*

⁴⁵ Laplace. *Essai philosophique sur les probabilités*, introducción. 1814. A partir de la edición de Gauthier-Villars 1921, éditions VIGDOR, París 2001.

Actualmente se considera que la dualidad onda-partícula es un “concepto de la mecánica cuántica según el cual no hay diferencias fundamentales entre partículas y ondas: las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa.”⁴⁶

*La tribu científica*⁴⁷, acepta que todo es energía en el universo y que todo, en el mundo material, puede ser explicado en términos de transferencia y transformación de energía, además de que los seres humanos somos parte integral de dicha transformación energética, espectadores y manipuladores de su captura, transformación y utilización.

Si todo es energía, todo lo que existe palpita y por consecuencia vive, o al menos “se mueve”. Me planteo de nuevo la idea de movimiento, y concluyo con que la “quietud” no existe. Ya que todo vive y todo se compone de las mismas partículas, según algunas teorías físicas, filosóficas e incluso religiosas. Me cuestiono, si lo que denominamos artificial, o manipulado por el hombre, también forma parte de ese todo “natural” u orgánico.

Fernando Sabater dice, *“La idea de naturaleza, y el culto ético-político que se le profesa, constituye sin duda la más pertinaz obnubilación teórica de nuestra época”*⁴⁸. De estos razonamientos (entonces mucho más intuitivos) nacieron obras como *“Como hijos de la natura no conocemos la quietud”* en 2003.

⁴⁶ Stephen William Hawking (Oxford, 8 de enero de 1942)

⁴⁷ Andrés Pozuelo. *Todo es Energía*. Publicado en La Prensa Libre. San José, Costa Rica. Julio, 2007

⁴⁸ Recogido del libro de José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*. pág 22. Editorial Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997.



"Como hijos de la natura, no conocemos la quietud". 300x200cm. Winchester, 2003

Con estos argumentos me he vuelto a plantear mi interpretación sobre el "auténtico" significado de la Naturaleza. Desde este nuevo enfoque científico, me encuentro con un sin fin de cuestiones que siguen motivándome y enriqueciéndome a la hora de pintar y me llevan a buscar información en textos artísticos especializados al respecto. Libros como *Paisaje y Arte* de Maderuelo⁴⁹; *El paisaje del Siglo XXI entre la ecología, la técnica y la plástica* de Juan Carlos Rico, *La construcción de la naturaleza* de José Albelda y José Saborít, o *Antropología del paisaje. climas, culturas y religiones* de Tetsuro Watsuji, me sirven para leer acerca de esta concepción de Naturaleza que cada autor aborda desde una perspectiva, que me hacen afinar las diferentes interpretaciones y llevar los conceptos hacia mis propósitos. Y a pesar de que los libros que menciono no están siempre enfocados directamente a la pintura, cuestionan conceptos que me importan como son el lugar o la perspectiva del artista con respecto al medio.

La idea sobre Naturaleza expuesta anteriormente (pág. 22, 2º párrafo) sobre el pensamiento caótico, conjuntamente con el análisis

⁴⁹ Javier Maderuelo. *Paisaje y Arte*. Abada Editores, S.L. Madrid. 2007

de mi propio quehacer artístico, (reconociendo que la realidad es siempre percibida), me cuestiono si fuera de mí y de mi entendimiento poético de las cosas, perciben otros “la realidad” de la misma manera que yo. Aunque pueda parecer presuntuoso, me resulta insostenible pintar y no analizar (me), y luego no comparar (me) con el mundo (lo que nos rodea), para buscar similitudes y reafirmar mis ideas e intuiciones.

Los recursos pictóricos, donde planteo superposición de planos, la apariencia de formas flotantes, líneas entrevesadas, objetos que colisionan, planos divergentes, manchas transparentes junto al objeto opaco creando diferentes lugares espaciales... etc, los trabajo no sólo por conseguir la riqueza plástica en cuanto a lo formal, sino por obtener una solución en la obra suficientemente representativa hacia la interpretación del espacio, de acuerdo a ideas físicas en el campo de la ciencia. Es decir, encontrar la manera de incorporar al plano contrastes suficientes para generar una apariencia espacial en cada elemento, y hacer que las diferencias entre las zonas del cuadro sean muy claras. Sí es verdad sin embargo, que frente a este propósito, la obra se sigue viendo claramente bidimensional, manteniendo aquello de vasto y plano lejos del *hiperrealismo*⁵⁰ que otros pintores afanan. Pues no persigo una imagen competidora de la realidad, sino que procuro que la pintura se siga viendo como tal, un objeto bidimensional con características plásticas.

⁵⁰ *El hiperrealismo es una tendencia radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años 60 del siglo XX que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía.* Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Arte del S. XX.* Taschen, Barcelona 2001

5. OBRA PICTÓRICA

5.1 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS EN MI PINTURA

Asumiendo el riesgo que implica identificar mi línea de trabajo con uno, o varios estilos determinados, abordo el complicado tema del encuadre estilístico comentando los rasgos similares e influencias que han caracterizado mi pintura.

Por supuesto hay que reconocer que es en los grandes creadores clásicos como Leonardo Da Vinci, Turner, Velazquez, o Goya entre muchos otros, donde se encuentran las claves fundamentales para el aprendizaje pictórico, de donde ha bebido el pintor actual, ha configurado su formación y ha modelado su capacidad interpretativa y creativa. Aspectos como la armonía entre fondo y forma mediante la medida, el orden, la disciplina, la claridad, y el equilibrio son los que aportan los antiguos maestros que considero fundamentales.

En cuanto al estilo formal se refiere, puedo afirmar que mi pintura pudiera estar equidistante entre lo figurativo y lo abstracto. Según mi concepción de creación pictórica, el pintor actual no ha de limitarse a la captación sin más de la apariencia visual de los objetos, pues para ello existen otros canales y tecnologías.

Mi aprendizaje, y me arriesgo a decir que el de muchos de los pintores coetáneos, máxime tratando el tema de Naturaleza en la pintura, están íntimamente influenciados por los “-ismos” de las vanguardias de finales del S. XX. Visto desde una perspectiva amplia de la historia, no ha pasado tanto tiempo desde que Van Gogh pintó sus girasoles; entiendo que todos estos movimientos artísticos, han sido antecedentes directos, para el pintor contemporáneo.

Tener que clasificar la pintura actual dentro de los estilos y corrientes del siglo pasado puede suponer un lastre para muchos, de ahí viene

que algunos críticos y experto en arte, hayan menospreciado la pintura de los últimos tiempos, por considerarla obsoleta y repetitiva. A mi modo de ver las cosas, el ser humano sigue dándole vueltas a las mismas cuestiones desde que existe, por ello no me preocupa si mi quehacer está realizado o no con anterioridad y mucho menos si es original. Interpreto la evolución de la pintura como un camino que está labrado y que tiene tantas posibilidades de siembra como pintores existen.

Asumo influencias en mi trabajo relacionadas con movimientos históricos como son el *Realismo*⁵¹, con su fidelidad a la Naturaleza que nos rodea, el *Impresionismo*⁵² que recoge los efectos de la luz y la atmósfera, pasando por el *Postimpresionismo*⁵³ con su capacidad de transmitir emociones, el *Cubismo*⁵⁴ que buscaba hacer visible la esencia de la realidad velada por las formas individuales de la Naturaleza, e introduce una perspectiva tridimensional, los *Expresionistas*⁵⁵ y *Fauvistas*⁵⁶ con su relación entre estructura espacial y la superficie, entre línea y color, hasta llegar a los *Surrealistas*⁵⁷ mostrando el mundo más allá de lo perceptible, (expresión plástica del subconsciente).

Durante los años de formación en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, de preparación muy académica, introduje determinadas características barrocas, tanto en mis nociones artísticas como en mi “modus operandi”. Consciente de eso, he decidido que sea una particularidad en mi pintura. Así se encuentra en la obra el exceso, en

⁵¹ Claude Monet 1904. L. Leroy publicó en el Carivari, el artículo: La exposición de los impresionistas.

⁵² Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh El término fue acuñado por el crítico

⁵³ Británico Roger Fry en 1910.

⁵⁴ STIJL Holanda 1917. Braque, Picasso, Mondrian.

⁵⁵ Alemania 1911.

⁵⁶ Henri Matisse 1904.

⁵⁷ Dadá París 1924. André Breton publica el Primer Manifiesto del Surrealismo y define el nuevo movimiento como "automatismo psíquico puro a través del cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento".

cuanto a saturación y densidad, cantidad y concentración de elementos, que son en mi caso una característica consciente e incuestionable. Artistas como Klee⁵⁸, Rousseau⁵⁹, Matisse⁶⁰, Kandinsky⁶¹ o Morandi⁶², Frida⁶³, O'Keeffe⁶⁴, hasta llegar a Bacon⁶⁵ siguen siendo hoy día fuente de inspiración para mi trabajo.

Tengo que citar a artistas coetáneos como Abrahan Lacalle⁶⁶, Patricio Cabrera⁶⁷, del que he vislumbrado un comentario en relación al proceso de su trabajo, muy en sintonía con el mío⁶⁸, o Guillermo Pérez Villalta⁶⁹, además de los ya citados como Antonio Sosa, Juan Lacomba, o Gordillo, todos relacionados con el auge pictórico y la movida de los 80 en España. Éstos son maestros que influyen indiscutiblemente en la obra de los jóvenes pintores o "artistas

⁵⁸ Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 18 de diciembre de 1879

⁵⁹ Henri Rousseau, Laval, Mayenne (Francia) 1844

⁶⁰ Henri Émile Benoît Matisse, 1869-1954

⁶¹ Vasili Vasílievich Kandinski, Moscú, 1866-1944

⁶² Giorgio Morandi, Bolonia, 1890-1964

⁶³ Frida Kahlo, Coyoacán, (Ciudad de México), 1907-1954

⁶⁴ Georgia O'Keeffe Leticia, Sun Prairie, (Wisconsin), 1887 - Santa Fe, Nuevo México, 1986.

⁶⁵ Francis Bacon, Dublín, (Irlanda), 1909 - Madrid, 1992

⁶⁶ Abraham Lacalle, Almería, 1962

⁶⁷ Patricio Cabrera, Ginés (Sevilla), 1958

⁶⁸ *"Suele sucederme que comienzo a trabajar con una serie de ideas aparentemente sin conexión entre sí. Muchas de ellas son producto de la casualidad, libros que estoy leyendo, noticias o reseñas en periódicos, películas, contacto con personas que me enseñan algo nuevo, como un amigo que había conseguido láminas de botánica antiguas, etc."*

"Para esta exposición comencé a trabajar con elementos vegetales mezclados con abstracciones en los que aparecían figuras escondidas tomadas de un desplegable que había comprado hace años y que reproduce cajas de fuegos artificiales de la India; el repertorio era de lo más dispar: Sansón, Tarzán, Moctezuma y Hernán Cortés, Julio César y, por supuesto, todo el repertorio de dioses hindúes, con figuras de sexo ambiguo. Tomé prestadas imágenes de dioses y personajes mitológicos para "esconderlas" entre la vegetación y el ornamento, como visitantes del jardín o del desierto."

"A esto vino a sumarse una película que vi en la que dos amigos hacen un viaje a Argentina para ver las cataratas de Iguazú. (...)" "Flores desde mil cunas". Galería Rafael Ortíz 2006, texto del artista.

⁶⁹ Guillermo Pérez Villalta Tarifa, (Cádiz), 1948

emergentes” del panorama sevillano y me atrevo a decir, del nacional en cuanto a pintura se refiere.



“Hiroshima y Nagasaki”. 2007

Verdaderamente mi mayor preocupación no es buscar un estilo concreto. Con el tiempo he encontrado una línea de trabajo en la que explorar innumerables posibilidades que me motivan para seguir buscando interpretaciones diferentes. Conforme voy pintando, voy ampliando la búsqueda de nuevas concepciones de espacio, al contrario que limitarlas y buscar una iconografía cerrada. El carácter “sorpresa” juega en este trabajo un papel fundamental para seguir alimentando la necesidad de encontrar nueva maneras de resolver los cuadros.

Casi todas mis inquietudes plásticas hoy día van en torno a la masa, la densidad, o la saturación, tratando de usar la mayor cantidad de recursos posibles. La ralladura, la veladura, la opacidad, la transparencia, el chorreón, lo fortuito y los “objetos” muy elaborados. Jugar con elementos gráficos dipares, enriquecen el plano y hace que consiga una consistencia pictórica, algo que me interesa y que analizo infatigablemente. Siempre buscando completar el espacio, colmándolo de elementos que parecen haberse congelado en mitad de un movimiento.

La forma de pintar es siempre a través de capas. La primera jornada de trabajo tras un esbozo de líneas con carboncillo, se sucede la mancha de color, el barrido posterior para dejar la huella primera, luego una aguada de óleo muy disuelta. Días después vuelvo a incidir sobre lo pintado, cuando la pintura aún está fresca, pero más adherida a la tela, aplicando mayor densidad de color. Y así repetidamente, quitando y poniendo, como si trabajásemos modelando una pella de barro.

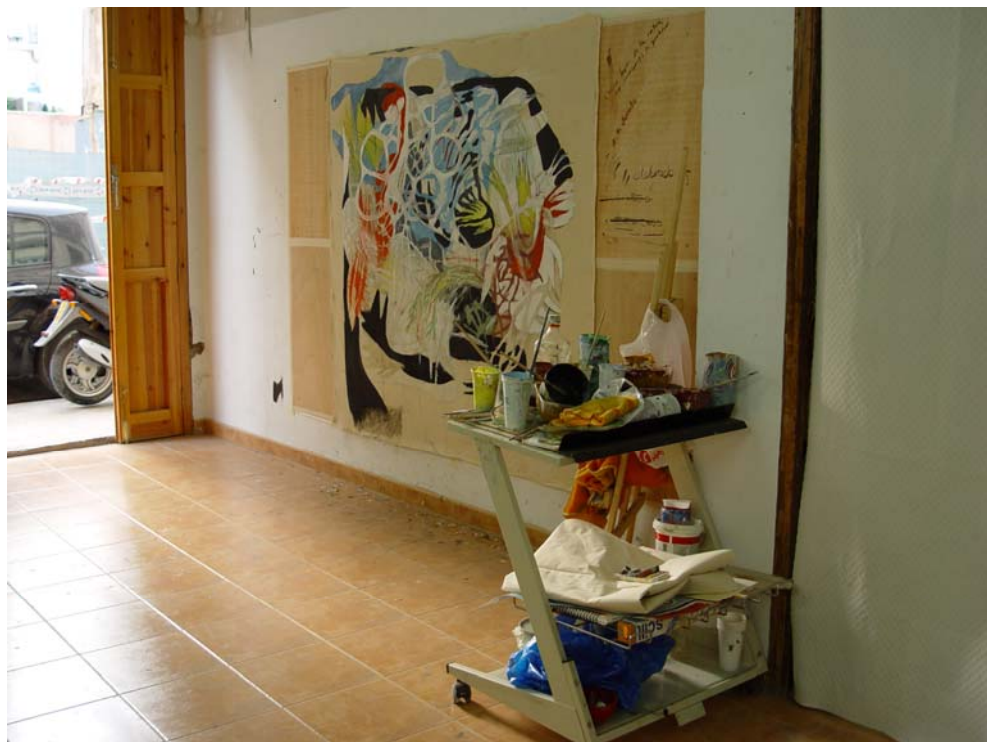


Fragmento de *“Alud y fruto bañándose”*

Esto de reincidir en la tela en su proceso de secado, o totalmente seca, se repite innumerables veces, hasta que la composición de la obra la considero concluida. La obra suele terminar con apariencia de collage. No reitero en toda la tela con la misma intensidad, y así conviven los planos últimos muy elaborados junto con espacios que se conservan al descubierto intactos desde casi el principio, viéndose inclusive retazos del lienzo en bruto, o los primeros barridos.

5.2. UTENSILIOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

Loneta, papel, látex, gesso, pigmento y grafito son algunos de los materiales que uso para pintar. El martillo, la grapadora, el metro y el destornillador plano son otros elementos que siempre están en el carrito de los materiales.



Estudio de Valencia en el barrio del Carmen 2007.

He cuidado todos los aspectos de la manipulación de la obra, entendiendo la pintura como un oficio artesanal, además de como una profesión artística. Por ello me implico en la preparación de las

telas y la fabricación del óleo, técnicas que he ido perfeccionando con la práctica.

No siempre he sido consciente de la importancia de preparar adecuadamente el soporte y los materiales para que perduren en el tiempo. Sin embargo, desde que tuve en cuenta que mi obra podría salir al mercado para ser adquirida por una tercera persona, asumí esta responsabilidad.

Como podemos ver en la fotografía anterior, trabajo sobre una superficie de pared, al menos de dos metros por tres, forrada con planchas de madera de cinco milímetros del grosor, que sirve para grapar la tela en crudo con mayor facilidad.

Este método de grapar la tela a la pared, resulta muy cómodo por dos motivos. El primero y fundamental es por economizar el espacio, pues finalizada la obra, puedo enrollarla y guardarla sobre otras telas, lo que me ha facilitado mucho el proceso de creación en el pequeño estudio de Valencia. La segunda razón es la comodidad de colocar directamente la tela a una superficie rígida, pudiendo incidir con más fuerza sobre ella y girarla para verla desde otras perspectivas, prescindiendo de un vastidor pesado.

En el proceso de preparación la loneta en crudo, la grapo sobre la superficie de madera, procurando que esté lo más tensa posible. Esta operación de tensado he de repetirla conforme la tela se destensa cuando le aplicamos el látex como imprimación. La tela al humedecerse gana flexibilidad y hemos de desgraparlo y volver a empezar. Este proceso de preparación de la tela a la que doy dos imprimaciones, me suele llevar una jornada entera.

Antes de aplicar la imprimación al lienzo, tras el primer tensado en crudo, trazo con carboncillo sobre la tela lo que sería el inicio del dibujo. Aplicando el látex después, se genera una apariencia muy rica

al arrastrar el carboncillo con la brocha. El látex lo aplico junto con una cantidad pequeña de blanco de España y en ocasiones un poco de pigmento de color, verde o azul. El dibujo a carbón definitivamente se asoma a través de una veladura de apariencia viscosa.

Tras todo esto, la tela adopta una identidad propia que determinará parcialmente la forma definitiva del cuadro.

La elaboración del óleo se obtiene de la mezcla del pigmento, el aceite de linaza standolizado o de lino crudo, junto con un poco de barniz dammar, tras un amasado intenso para que las partículas del pigmentos se machaquen y conseguir la máxima coloración.



Mesa de estudio, 2008

Los pigmentos⁷⁰ que utilizo con más frecuencia son el azul cobalto, el azul mineral y el azul oscuro; en amarillo el 111 y el dorado; en negro, el negro humo y el negro plomo; en rojos, el tierra extrafina tipo España, el rojo inglés, el rojo laca geranio, el rojo escarlata o el

⁷⁰ Los pigmentos los adquiero al kilo en una tienda especializada donde son elaborados de forma artesanal. Los ocre y el rojo inglés sin embargo, los adquirí en la medina de Fez, en Marruecos, a modo de reliquias de viaje.

molibdeno, y por supuesto, el blanco de titanio. Esta elaboración la preparo con guantes y mascarilla ya que estos minerales son muy tóxicos.

Colores como el gris frío 85 o gris titan, así como algún naranja o rojo intenso los compro de fábrica ya en tubo de óleo, por la dificultad de conseguir los tonos y cualidades, pues no todos los pigmentos mantienen las mismas características de densidad, brillo, etc.

Con respecto a la metodología, soy bastante espontánea en cuanto que los colores los fabrico según voy elaborando el cuadro. No suelo tener una gran reserva de color para la siguiente pintura. Esta preparación del óleo es muy lenta y aparentemente poco práctica, pero permite que tenga una gran concentración en la obra con la que trabajo y, a su vez, facilita el espacio a la improvisación.

5.3. ANÁLISIS DETALLADO DE LAS OBRAS

A continuación explico de forma cronológica las obras más representativas, exponiendo el proceso concreto de cada pintura, el significado de ésta, lo que la ha inspirado: lecturas, elementos de otras obras, ideas... etc. Y por último argumento el título, siendo éste el que acabe la obra.

5.3.1. UN PUNTO DE VISTA DESDE EL SUBMARINO. EL COMIENZO



"Un punto de vista desde el submarino"

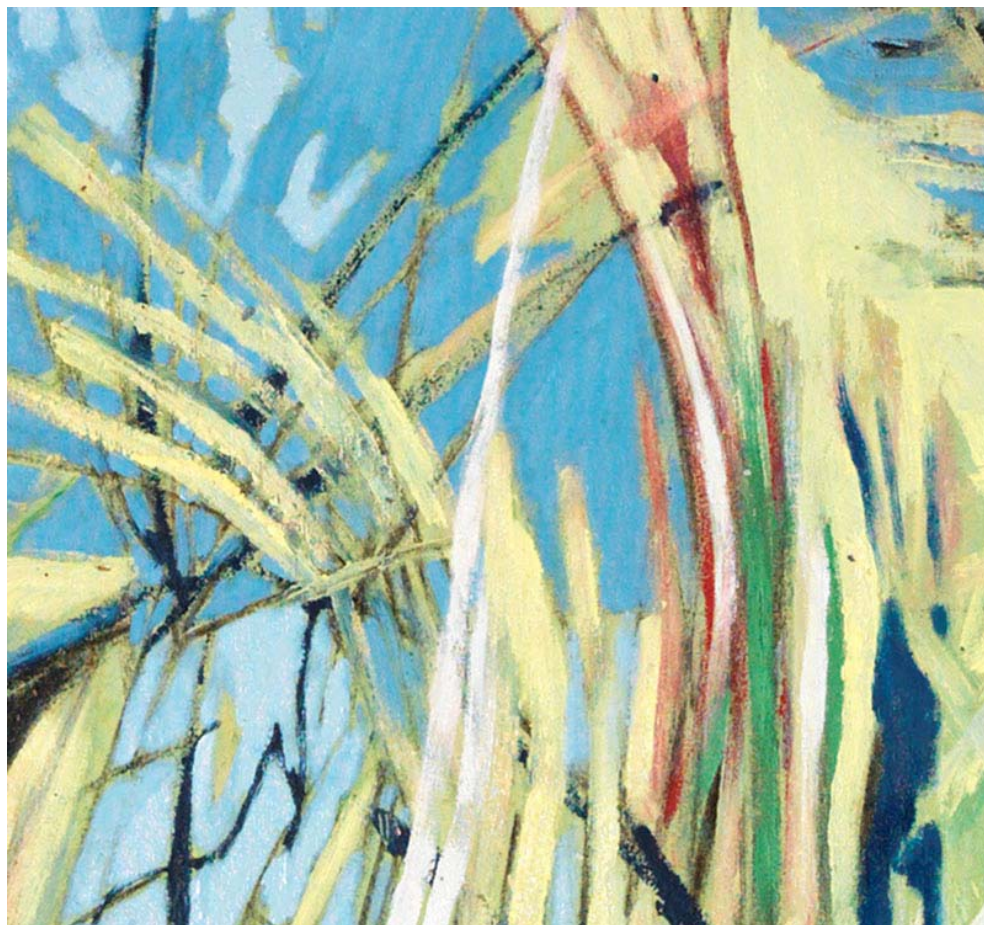
Esta obra es la que va a determinar el proceso de trabajo en relación al resto de pinturas. Se puede decir que "Un punto de Vista..." es la primera pintura desde donde tomo conciencia y asumo el método de trabajo.

En ella quise encontrar una manera donde experimentar y trabajar al máximo la plasticidad que la riqueza del óleo nos presta.

Empiezo a incidir sobre el cuadro con un carboncillo fino, trazando un sin fin de líneas que a penas dejan ver el fondo verdoso de una tela ya preparada. Aún no había descubierto el efecto tan interesante que el carbón deja si preparamos la tela, tras hacer un primer dibujo a carbón. El mineral arrastrado por la brocha da un áurea grisáceo que engloba todo el plano, haciéndolo idóneo para comenzar a trabajar.

Al aplicar el color comencé por el centro, primero rellenando huecos con azules y dibujando encima de las líneas oscuras con verdes claros y amarillos. Aquello empezó a adquirir una forma orgánica y de apariencia vegetal, recordándome a algo que ya conocía. Las líneas parecían formar hojas de palmeras bajo el cielo, como cuando alzamos la vista y nos encontramos un sin fin de ramas con la luz atravesando por sus huecos. En este caso los huecos que se atrevían a asomar eran los espacios libres del fondo del lienzo. Invertí el color para que la luz pareciese que provenía de las propias ramas simplemente para ver qué efecto obtenía.

Apliqué el óleo denso, pretendía tratar el efecto del color, evocando esos fragmentos majestuosos de Velázquez, mirados con lupa. Quería conseguir la vibración que se obtiene al aplicar el color claro y denso sobre otros colores más opacos, un efecto de tembleque, dinamismo y punto de luz que apreciamos al acercarnos al cuadro, de la misma manera que interpretaron los impresionistas que a su vez estudiaron a los maestros clásicos.



Fragmento de *“Un punto de Vista desde el submarino”*

Con los días, el cuadro parecía estar más sumergido en el fondo submarino que bajo el cielo. La inversión de la luz había hecho cambiar el efecto del aire por agua.

Trabajé desde el centro hacia los límites del cuadro de la misma manera, expandiendo líneas de color y rellenando huecos. Como resultado conseguí una saturación excesiva para mi percepción de entonces. Decidí limpiar el cuadro volviendo a la idea primera que me vino: una mirada a un punto concreto donde se asomaban ramas. Ese punto lo imaginé redondo. Así lo puse. Enmarqué la parte central con un hilo rojizo muy fino que fui engordando y sacando del margen por dos de sus lados. Una pompa, una ventana, un orificio. Una ventana de márgenes rojos con vistas a un universo en movimiento. Un rojo artificial, un fondo ambiguo y un contenido orgánico que

pudiera expandirse desde dentro si forzamos los límites del mirador.

Esto me hizo pensar en algunos de los viajes que había realizado a lugares donde la vegetación era muy espesa, recordando incluso olores y sonidos.



Brasil, 2004

5.3.2. LA DANZA DE LA TRIBU



"La danza de la Tribu"

Mientras pintaba "Un punto de vista desde el submarino", pensé en emplear un formato cuadrado en la próxima pintura. Deseosa de continuar la idea de círculo hueco o ventana y jugar con la saturación de elementos dentro del margen de éste.

Con intención de ampliar los detalles minúsculos hasta hacerlos complejos, a lo que llamo "concepto de lupa", lo encontré en la evocación del agua, el cielo, la botánica y lo orgánico, los elementos curvos, sencillos, las líneas rectas... estos elementos empezaban a conformar parte del argumento en la obra, ya había una "línea" que parecía estar en sintonía con ese "algo" más profundo y ligado a mi

sensibilidad. En una búsqueda a la que no supe dar nombre, por fin estos experimentos pictóricos me llevaban a encontrarme con espacios densos, de proceso lento, donde trabajar con los pinceles no sólo con curiosidad y empeño, sino de forma distendida, anárquica y libre.

En este cuadro experimenté la ausencia de los márgenes, un mundo concreto que podía imaginarse tras los límites y que me hacían seguir construyendo.

Podemos destacar un primer plano más construido formado por una planta rosácea distinguiéndose de las demás. Esta planta, pudiendo ser igual que el resto de “vegetales”, se ve más enfocada o nítida, como si se hubiese tomado una fotografía de retrato, de modo que se presenta como el objeto protagonista. Busqué hacer una elección aparentemente fortuita dentro de un paisaje, ya que me podría haber decantado por otro elemento muy parecido. El elemento concreto (la planta rosa) representa la individualidad dentro del colectivo. La negación jerárquica del objeto era ya una búsqueda en mi trabajo a pesar de no haberle puesto nombre.

Escapaba del elemento único del cuadro con fondo uniforme. Como Antonio Agudo⁷¹ alude en sus clases, *“hay que trabajar todo el cuadro en su conjunto, prestando la misma importancia a todos los elementos. Fondo y figura requieren el mismo esfuerzo ya que ambos conforman el cuadro”*. Esto lo trasladé no solo a la predisposición de pintar, si no también a la de pensar la composición en la pintura.

Tras dos meses contemplando el cuadro, recordé lo que había leído a cerca del cuerpo y el arte⁷². Imaginé esa planta rosácea (semejante a la piel) como el fruto del cuerpo yaciendo bajo tierra. Durante la

⁷¹ Antonio Agudo. Sevilla, 1940. Catedrático de pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

⁷² Juan Vicente Aliaga. *Cuerpo y arte en los 90*.

estancia en Granada, todos mis proyectos artísticos (entonces no me decantaba por la pintura exclusivamente), trataban sobre la conversión del ser humano en vegetal tras su muerte. La ascensión a un plano superior que sería el de convertirse en planta. Obras en concordancia a las de los artistas Yoko Ono⁷³, J. Beuys⁷⁴ o Pepe Espaliú⁷⁵, o en sintonía a la acción que realiza la protagonista al final de la película de *The Pillow Book*⁷⁶, donde guarda la piel de su amado dentro de una caja-maceta, entre las raíces de un bonsái.



"Under_ground"

⁷³ Yoko Ono, Tokio (Japón), 1933

⁷⁴ Joseph Beuys. Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986

⁷⁵ Pepe Espaliú. Pintor y escultor. Córdoba (España), 1955-1993.

⁷⁶ Peter Greenaway, 1995



“Un lugar donde habitar” 2003

5.3.3. LA JARANA



"La jarana"

Esta pintura representa más un estudio sobre botánica que lo que trabajé en los cuadros anteriores. Sin embargo, la danza primera, donde el carbón se sucede formando líneas infinitas y desordenadas también formó parte del proceso.

Compartir el estudio con dos arquitectos paisajistas me facilitó acceder fácilmente a un sin fin de libros sobre plantas y jardines de todo tipo⁷⁷. La fascinación por lo vegetal estaba motivada inicialmente, más por la riqueza plástica que me ofrecía que por otras razones más profundas.

La organización del espacio y la documentación “científica” a cerca del tema a tratar fueron los motivos que me llevaron a ejecutar esta obra.

⁷⁷ François Berthier. *El jardín zen*. Ediciones Gamma, Barcelona, 2007.
PAISAJISMO: DISEÑAR EL PASEO de VV.AA. Leading International Key Services Barcelona, S.A.

5.3.4. ORIENTE



"Oriente"

Oriente fue el fruto de trabajar con una tela naranja, antigua loneta que servía de cortina para mi casa.

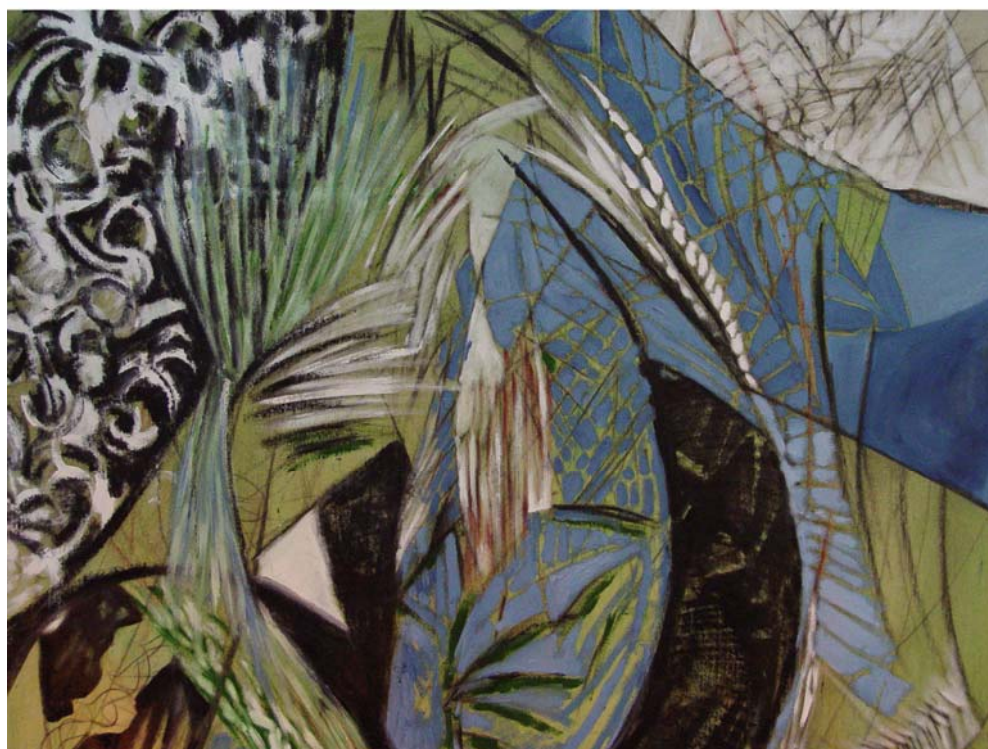
Este experimento resultó interesante. Me encontraba con la mayor superficie de tela con la que había trabajado, donde ensayar lo que había asimilado hasta el momento. Manuel Molina a la guitarra y Lole Montoya con su cante flamenco en árabe, con canciones de la egipcia Un Kulzum, sonaban de fondo.

El concepto de paisaje lo daba el formato. La línea recta divisoria central determinaría la composición de todo el plano. Esta recta fue el primer trazo, y así le sucedieron un sin fin de caóticas estrías en forma de círculos.

El rojo muy denso y opaco traído de Marruecos me creó dificultades, el proceso de secado de este pigmento con el aceite era más lento de lo usual. El lienzo tardó dos meses en secar, por lo que estuvo ocupando el espacio todo ese tiempo. Mientras tuve que habilitar otro lugar para pintar y seguir trabajando. Esta es una de las

incomodidades de tener el lienzo grapado a la tela, pero en el estudio no había lugar donde almacenar ni siquiera cuadros con sus bastidores puestos.

5.3.5. LA LIBERTAD DE PENSAMIENTO TIENE UN NOMBRE.
PROCESO ILUSTRADO DE LA PINTURA



Fragmentos de proceso "La libertad de pensamiento tiene un nombre".



"La libertad de pensamiento tiene un nombre".

En sintonía con los dos cuadros primeros, decidí continuar con el concepto de círculo u orificio. Un espacio indefinido colmado de formas orgánicas, donde la tierra y el cielo están combinados como si se tratasen de una visión aérea⁷⁸. La malla blanca que tacha y resalta los huecos que quedan libres del dibujo, es el elemento fundamental que alude a los distintos encuadres de un mismo paisaje.

La malla está interpretada como un elemento “artificial”, de color blanco y con una estructura muy lamida por el pincel, adornos florales a su izquierda y terminaciones punzantes. Pretendí una construcción artificial e inerte que sin perder su forma orgánica, se diferenciara del fondo vegetal más suelto y dinámico.

La vista de cada orificio está ampliada del resto del fondo, así podemos ver una imagen más nítida y grande en comparación con el margen inferior o el superior derecho. Estos orificios representan pequeñas elecciones en el paisaje, puntos que llaman la atención que quedan enmarcados. Recordemos los jardines chinos, llenos de ventanas y miradores contruidos para contemplar la vegetación.

Este formato, al que me adapté casi por necesidad, me resultó sumamente interesante. Los artistas chinos⁷⁹ fueron los primeros en

⁷⁸ AEROPAISAJE Género de paisaje creado desde la antigüedad, y aunque era imposible acuñar el término, las características del género se aprecian en apuntes de Leonardo da Vinci. El Doctor Atl lo describió en el manifiesto publicado en 1958:

"De pie sobre una colina, nuestros ojos contemplan panoramas cuya estructura aparece formada por planos horizontales y verticales y nuestro tradicionalismo topográfico y estético nos hace buscar algo que podemos tener junto a nosotros -un primer plano- desde el aeroplano, el primer término tradicional desaparece. Donde estamos acostumbrados a ver rocas, árboles o casas, no hay nada. El aeropaisaje no tiene primeros planos. Es necesario desentenderse de la tradición y representar sin prejuicios el aeropaisaje que tiene una estructura física y un sentido espiritual muy diferente del tierra paisaje. Los horizontes se curvan, las cimas están abajo y los montes se transforman en ondas de luz; el claroscuro se disloca, las nubes ruedan a nuestros pies y el movimiento del aeroplano sobre el movimiento de los cúmulos vaporosos multiplica nuestras sensaciones y las sobrepone con fantástica rapidez..."

⁷⁹ China encomienda el diseño de su paisaje a poetas y pintores. Los planteamientos que se llevan a cabo pretenden conseguir una armonía entre el hombre, la vegetación, con especial atención al árbol, y la arquitectura. Se establece una tensión entre los principios rígidos de la geometría (confucionismo) y la libertad de la naturaleza en su crecimiento

utilizar la verticalidad para el motivo paisajístico, además de ser los primeros en prescindir de la figura humana y pintar el paisaje como tema en sí mismo. Hasta finales del S. XIX en Europa, lo normal era presentar el paisaje horizontal, tal y como lo vemos. Hasta que no adquirimos influencias de oriente, gracias al comercio y al interés que suscitaron lo que de allí venía (historias, objetos de todo tipo, muebles, pinturas). Es por otro lado interesante ver el significado de verticalidad y horizontalidad en la antigüedad que resumo en una línea:

Vertical/cielo/masculino. Horizontal/tierra/femenino⁸⁰.

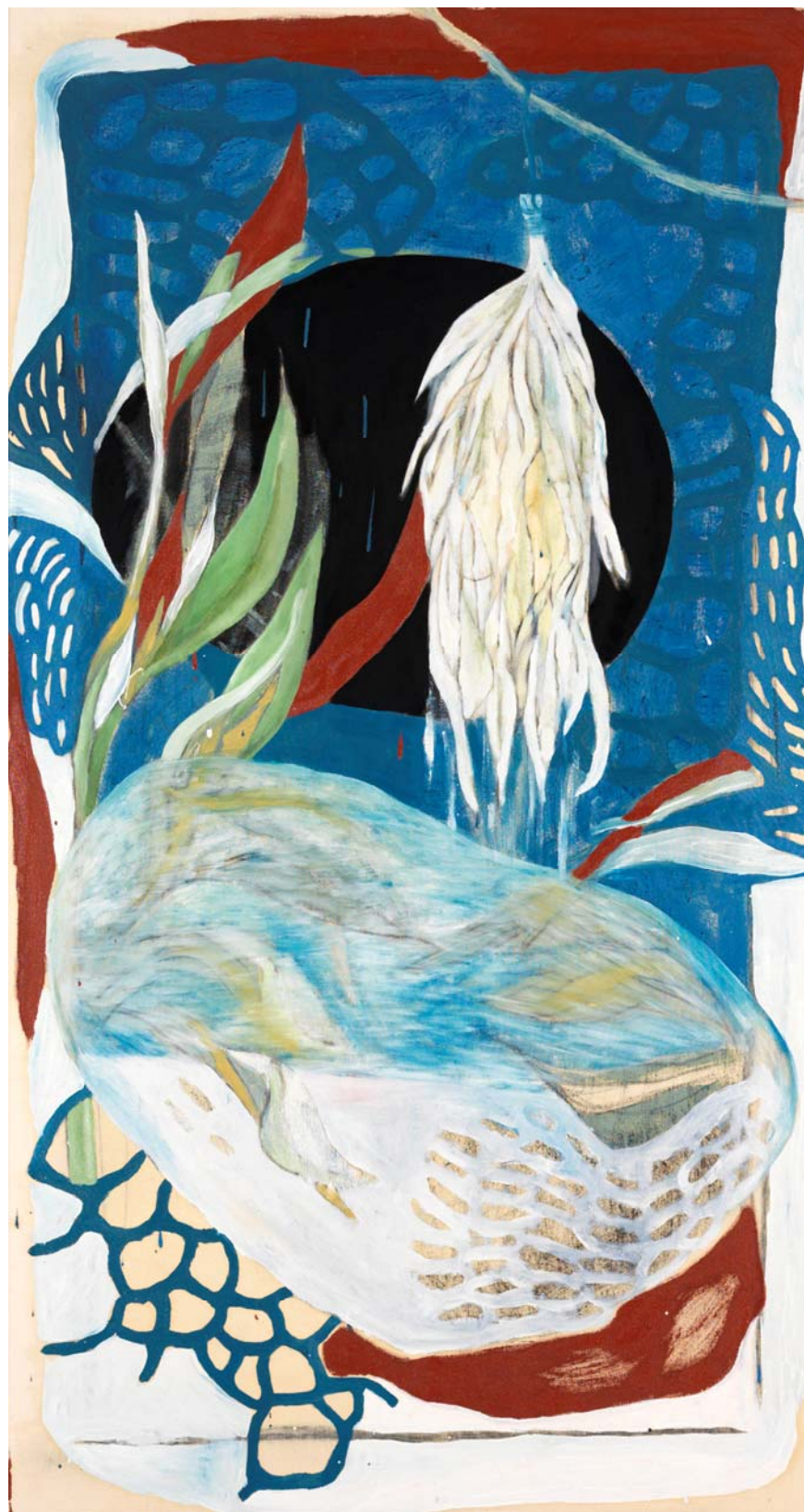
El título del cuadro viene del cineasta Jose María Nunes⁸¹, del que escuché por primera vez hablar de “sensibilidad anarquista”. Frase inmensamente poética, interpretada con “La libertad de pensamiento tiene un nombre”, aludiendo a la anarquía de la que Nunes nos habla.

orgánico (taoísmo); de la misma manera se enfrentan los elementos naturales del yang; roca, colina, montaña, y del ying: agua. Se suavizan las fronteras entre las distintas áreas del paisaje y de los linderos peatonales. Se provoca la quietud, la meditación, la conversación y la lectura. El paisaje privado se compartimenta mucho y no se aísla del público tanto como en la cultura occidental.

⁸⁰ Juan Lacomba. Jornadas de Paisaje y Modernidad. CAAC. Sevilla, 2003.

⁸¹ Jose María Nunes. Cineasta portugués afincado en Barcelona. Mayo del 68.

5.3.6. MARIPOSA SOBRE CARTULINA NEGRA



"Mariposa sobre cartulina negra"

Como decía al principio de este escrito, la pintura la vivo más como un ritual que como un cúmulo de conceptos artísticos. El flamenco ha sido en parte motivo de inspiración en el proceso de la pintura. Bailar delante del cuadro, fortalecerme con el compás, el significado profundo y ancestral de sus letras y la armonía de esta música me facilitaba encontrar la armonía en la forma.

“Desde este punto (oscilante) he visto cosas. Cómo se velan y heredan las estaciones en la costura de un mismo lienzo de montaña. He visto como intentabas dominar y organizar los elementos y cómo después te abandonabas a mirar y a contemplarlos, dejando que su propia naturaleza alterase todo tu esfuerzo. Alguna tarde te vi bailar, (jé!) delante de algo, enfrentada a algún tipo de..., yo no se bien que cosa, te acelerabas, ibas y venías. Al principio todo quieto, pero tú seguías danzando algo improvisado, un flamenco, un ritual chamánico, giro y giro, cerco, batida y...zass! (...)”⁸²

Mariposa sobre cartulina negra es el título de una canción de Manuel Molina, cantada por Lole Montoya cuando formaban la pareja artística de Lole y Manuel⁸³.

Sin buscar en el título más que señas de lo que hago, y siendo éste lo último que me planteo al pintar, la influencia de esta canción mientras pintaba, y asumida de forma más consciente una vez terminada la obra, me hizo interpretar la malla flotante como unas alas, el “huevo” o “agujero negro” como el capullo, lugar efímero del que provienen las mariposas, el manojito blanco como la mariposa misma, la pompa de agua, o capullo de gusano sobre un fondo azul intenso... todos los elementos conformaron una historia completamente ajena y personal, que posiblemente tan solo se vislumbrara para el espectador a través del título.

⁸² Texto de Pedro Huertas para el catálogo de La Isla, diciembre de 2007.

⁸³ LOLE Y MANUEL. Disco 'Nuevo día'. 1975

5.3.7. RETRATO DE UNA GITANA



"Retrato de una gitana"

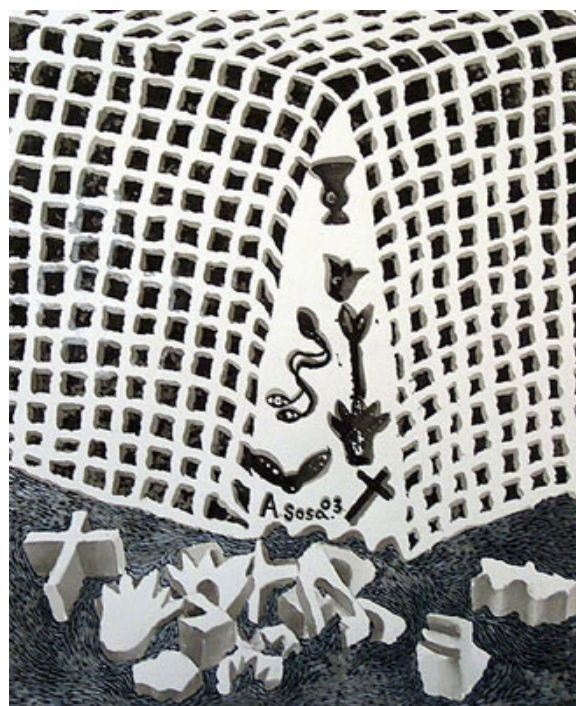
Siguiendo con la misma reflexión que en los cuadros anteriores, esta pintura comienza a construirse desde el centro, de donde parten las primeras líneas caóticas a carboncillo, en sintonía con el cuadro “Un punto de vista...”. Las arandelas flotantes que imitan el color virgen del lienzo, enmarcan zonas de interés del dibujo, con la misma intención de orificio que en “La libertad de pensamiento...”, (la imprimación del lienzo la apliqué en este cuadro transparente, pudiendo apreciarse la tela virgen en el cuadro).

La zona central, donde permanecen los elementos concentrados, forman parte de las primeras intervenciones. El color en tonos verdes y rosas pasteles, y con muy poca materia y signos del dibujo a carboncillo, me recuerdan

a uno de esos jarrones envejecidos del S. XIX.

Pero sobre todo decido no intervenir mucho en esta zona central que parte de un trabajo rápido y poco intencionado,

al encontrarme claras semejanzas (caracolas blanquecinas y formas “arcaicas”) a la obra del pintor y escultor Antonio



Sosa⁸⁴, uno de los artistas a los que me remito y estudio con mucha frecuencia.

⁸⁴ Antonio Sosa encuentra sus verdades en un espacio de fantasía, espigando entre las ruinas de sus sueños las pequeñas cosas que Nabokov llama “los detalles divinos” que brillan y se muestran significativos para él. Sus obras son una amalgama de detalles, imágenes y escrituras que abren su proceso de auto-aclaración. Sosa sabe que la historia que contamos sobre nosotros mismos ya no tiene sentido y que nuestra relación con cualquier cosa o persona que haya en el mundo esta permeada por el misterio.

Con estas evocaciones, decido respetar y jugar con aquella imagen tan lejos de lo que había construido hasta el momento. Conforme se amplía la mirada desde el centro hacia fuera, se ven los colores más vivos y densos. El negro intenso y opaco enmarca ese universo central, y deja paso a un cielo brillante con nubes “felices”.

Este será uno de los pocos casos donde trabaje un elemento como protagonista diferenciado del resto. Un elemento eso sí, que contiene todo un universo de otras muchas unidades que lo conforma.

La forma ovalada negra que flota en un cielo identificable y separado de él, me lleva a rebuscar entre las obras del maestro Luis Gordillo, para mí el pintor del pensamiento por excelencia.



“Retrato de una gitana” se presenta como referencia a la obra de Gordillo al tratar de representar el universo neuronal. Con esta obra pretendo retratar los aspectos internos de un “ente” en forma de busto, en este caso el de una gitana, como madre femenil, terrenal y ancestral. Gitana, formando parte de una etnia con características muy concretas (nómada, insubordinada, de tradición, patriarcales, de procedencia incierta, de mezcolanza...). A mi parecer, una cultura “caótica” para la extrema organización de nuestra sociedad.

Las cuerdas vibrantes que flotan casi incoloras, son el primer intento de relacionar la pintura con lo microscópico, antes de encontrarme con la teoría de cuerdas.

5.3.8. LA CONDENSACIÓN DE LA MATERIA



"La condensación de la materia"

“La condensación de la materia” sigue en la línea de los cuadros anteriores. Ya con las ideas más consolidadas, la malla vuelve a aparecer enmarcando porciones de paisaje desde donde asoma un paisaje luminoso y colorista a diferencia que el resto del fondo, grisáceo.

El concepto de “agujero negro” entendido como la concentración de la masa, hace que interprete este trabajo como el proceso en el que desaparece la materia mientras se va agrupando hacia un punto concreto. Los lugares luminosos que guardan aún la apariencia resplandeciente, son la esperanza de encontrar un lugar dentro de esa condensación. Si el *Big Bang* fue la explosión de un cúmulo colosal de materia, en el cuadro trato de representar el proceso contrario del Universo (concentración-expansión del Universo). Estas ideas fueron apareciendo mientras elaboraba el cuadro, concentrada en aspectos como la percepción e influencia del color, el peso de los elementos y el volumen en el plano. Pretendía organizar el espacio de forma sencilla y sobre todo, jugar con la aguada en contraste con la densa masa del óleo.

5.3.9. LA ISLA



“La Isla”

Este cuadro es uno de los más significativos y es el que le da nombre al proyecto de exposición en diciembre de 2007. En esta obra influyen dos aspectos fundamentales, el viaje y un libro.

El cuadro hace alusión a un viaje a Samaná⁸⁵, más en concreto centrandome en el recuerdo de una isla que contemplé durante toda mi visita como turista.

En el cuadro conservo la forma redondeada como elemento central de la imagen interpretada como la isla, haciendo una distinción entre lo que pudiera ser el islote y sus alrededores. La vegetación de la isla está representada dentro de dos jarrones, mostrando una vegetación

⁸⁵ Samaná es una de las 32 provincias dominicanas y se encuentra en el noreste del país, ocupando completamente la Península de Samaná. Su capital es la ciudad de Santa Bárbara de Samaná, usualmente llamada sólo Samaná.

más contenida o domesticada. El jarrón dorado y el de rayas azules hacen alusión al aspecto cultural, “la cosa provocada”, y las plantas de alrededor y el resto de elementos los relaciono al resto salvaje no modificado por el hombre. Hasta entonces no me había planteado incluir un objeto “artificial” en la obra, contrastándola al resto de organismos libres. En el viaje me cuestioné el sentido de belleza, el significado de salvaje y la extraña “discordancia” entre lo artificial y lo natural que había experimentado.



Fotografía de La Isla. Samaná, 2007

En el viaje llevaba conmigo un libro que me recomendaron para relacionar con mi pintura “Viernes o los limbos del Pacífico” de Tournier⁸⁶, donde una nueva versión de Robinson nos cuenta a cerca de cuando el caos se apropia de su vida y quedando al borde del abismo, cómo se remonta y adapta para sí lo que hay a su alrededor, ordenando y redistribuyendo el espacio salvaje. Creando un lugar más en consonancia a su “naturaleza”. Este libro será la

⁸⁶ Michel Tournier. *Viernes o los limbos del Pacífico*. Alfaguara. Madrid 2004.

fuerza de inspiración no sólo de este cuadro, si no de los ya pintados y los que vendrán, construyendo analogías entre el personaje en la isla y mi relación con la obra.

Es al leer a Tournier cuando tomo conciencia de la importancia de lo caótico en mi trabajo y busco a cerca del término.

Este cuadro sí se hizo con la idea preconcebida del título a raíz de mi visita a la isla, lo que supuso que empezara a trabajar con las experiencias de mis viajes de forma más consciente. Como consecuencia, comienzo a dar gran valor a los movimientos que hago mientras pinto, como si de una acción o performance se tratase. Filmé parte del desarrollo del trabajo con la convicción de que siempre hay en el proceso algo que se escapa de la obra resultante. (las grabaciones se guardan sin embargo y pasarán meses hasta que las emplee).

Oscilando entre el baile y la ceremonia, concedo al instante de pintar la característica de ser un espacio de tiempo vivido muy importante, guardando fases de la creación para “mi mundo personal”.

El concepto de isla se extrapola al de cuadro, la pintura es el “lugar” donde intervenir. La tela se convierte a partir de ahora en una experiencia con el paisaje. La pintura se hace sitio, espacio, territorio. Y como en el viaje o en la peregrinación, el concepto de tiempo queda registrado en las grabaciones, dando el sentido procesual que necesitaba para completar la acción artística.

5.3.10. EL DESPRENDIMIENTO DE LA ROCA



“El desprendimiento de la roca”

“El desprendimiento...” es la obra que aparece en el video primero donde relaciono la pintura con la peregrinación y el viaje.

Con la misma idea de Isla, pintada casi de manera simultánea a la obra anterior, trato de asumir una imagen más ligada a la abstracción, muy contrario al cuadro anterior. Para ello muevo la pieza de tela hacia arriba y hacia abajo, finalizando con una composición ambigua que permite colocar el cuadro en las dos direcciones, otorgando mayor dinamismo al plano y poniendo en tela de juicio la obligatoriedad de la composición única. Esto lo había experimentado ya antes en otras piezas⁸⁷. De la misma manera que

⁸⁷ *“Ratonamientos I”* y *“Ratonamientos II”*. Ver en índice de obra. Página

en la segunda parte del Renacimiento “se ponen en cuestión todos los principios del orden, la regularidad y la armonía espacial. La distorsión. El proceso comienza con la incorporación de objetos “monstruosos” en una geometría que al principio se mantiene respetuosa y que, posteriormente, se va diluyendo hacia formas más personales de mayor movimiento, curvatura y ángulos no ortogonales”⁸⁸.



Proceso de la obra antes de la inversión

De nuevo retomo los círculos que vislumbran espacios distintos a modo de ventanas. La fragmentación a través del color y la malla hacen ya alusión a la teoría de cuerdas. Pompas de agua, lugares microscópicos, dimensiones simultáneas... “Recordemos la fascinación del giro y de lo circular. Turner lo apuntaba en sus

⁸⁸ Juan Carlos Rico. *El Paisaje del S. XXI. Entre la Ecología, la Técnica y la Plástica*. Editorial Sílex. Madrid, 2004

*tempestades: la estabilidad del horizonte no tiene porqué ser lo más seductor. Belleza del exceso bien entendido (...).*⁸⁹

La representación del Universo dentro del concepto de isla (cuadro). Un trozo de tierra aislado, donde situarse con dos actitudes: como espectador que la disfruta desde fuera como un espacio de contemplación, o como interventor o autor en un terreno de labranza. (Desde dentro de la naturaleza o desde fuera de ella, creándola, siendo ella misma, o ambas cosas).

⁸⁹ José Albelda, *Pintura que crece*. Catálogo LA ISLA. 2007.

5.3.11. GINKGO, EL ÁRBOL MÁS FUERTE DEL MUNDO



“Ginkgo, el árbol más fuerte del mundo”

Octubre de 2007. Tras un año académico ligada al máster, mi trabajo se reafirma y fortalece. El cuadro de teoría de cuerdas explicado en el punto 4.4 ya se había realizado, junto con otros papeles y lienzos de pequeño y gran formato. Una carpeta de acuarelas servía como apuntes donde efectuar ensayos de composición. (Ver en índice de obras)

La preocupación en este cuadro la centro en llevar al límite las posibilidades compositivas.

Con una montaña de textos por leer a cerca del territorio, el lugar, la ecología... que había recopilado del máster, seguí documentándome

en esta línea, trabajando en el espacio bidimensional con los conceptos de estos textos, relacionados al arte público.

Escuché hablar del Ginkgo⁹⁰ en las clases de ecología. La fascinación que provocó en mí fue tal que al igual que con la Isla, decidí involucrarme pictóricamente. Hice varias visitas al jardín botánico para recoger algunas muestras, y contemplar el árbol directamente antes de abarcarme en la pintura. Visitas que ya eran frecuentes para mis “estudios” herbarios, de vivencia directa con la vegetación en la ciudad.

Comencé con el método “caos-orden”, dibujando esta vez con color desde el inicio. Atiborrando el plano libremente de elementos, tracé sin embargo la silueta de lo que serían las hojas en forma de abanicos.

El blanco de nuevo recoge los elementos sobre un espacio en negro. El cuadro pretende representar todo el Universo compuesto, ya que a parte de la historia anecdótica del Ginkgo, vuelvo siempre a la búsqueda de ese “Uno” que conforma todo el cosmos.

“No hay jerarquía, una figura que reine sobre toda lo demás, tampoco una estabilidad socorrida para el descanso de los sentidos. En el mundo vegetal o en estos cuadros nada está quieto, porque a todo lo vivo se le encomienda la tarea del movimiento. Pero moverse no implica necesariamente desplazarse a algún sitio predecible; del don de la deriva tampoco se sigue la fría linealidad o alguna rectitud impuesta”⁹¹.

⁹⁰ Las ginkgoáceas alcanzaron su esplendor en el período Jurásico en el que se llegaron a contabilizar 11 especies diferentes. El ginkgo (*Ginkgo biloba*) conocido también como árbol de los cuarenta escudos es la base de la medicina tradicional china. El árbol ha sobrevivido a la bomba atómica de Hiroshima, brotando de nuevo, tras haber sido alcanzado por la radiación, sin mutación genética alguna.

⁹¹ José Albelda. *Pintura que crece*. Catálogo LA ISLA. 2007

5.3.12. ALUD Y FRUTO BAÑÁNDOSE



“Alud y fruto bañándose”

De nuevo frente a una pieza de gran formato apaisado, con la que trabajé durante tres meses de verano, eliminando y colocando materia constantemente. Mientras esperaba que el aceite seicara, me involucraba en otras piezas, y una vez seca la tela, volvía a incidir en las zonas que quería resaltar. Un trabajo de investigación lento con el que aprendí muchísimo, así pues este cuadro me resulta relevante por la cantidad de recursos plásticos que ensayé en él, además de por el tiempo invertido. El barrido de las cornamentas, la superposición de la pintura, la aguada, la transparencia, o la opacidad de los negros son algunas de los estudios que pretendía abarcar.

El título de esta pintura hace alusión a los frutos azules que están flotando en el cuadro, uno situado junto a la cornamenta rojiza izquierda, y otro en dirección al extremo superior derecho. Estos aluden al primer cuadro que realicé dentro de la Facultad de Bellas Artes hacia el año 2000. Una interpretación a su vez de un bodegón de Pablo Picasso.

La razón de buscar elementos análogos con cuadros tan lejanos y ajenos a mis intenciones actuales, es el mero gusto personal por encontrar similitudes que engloben todo mi trabajo, por muy vagas que sean.



Fragmentos de los cuadros. *Alud y fruto bañándose*, 2007. *Bodegón*, 2000.

5.3.13. UNA TARDE EN LAS ANTÍPODAS



“Una tarde en las antípodas”

Pego un salto de varios meses para explicar una pieza realizada en primavera del 2008, que entiendo distinta a las demás, más madura y organizada. En esta obra se mantiene la estructura vegetal mucho más contenida.

Buscaba espacios de “aire” que desahogaran los elementos. Trabajé aunando piezas y completando con el pincel fino y abusando del blanco para llegar a la sensación extraña de nitidez e irrealidad a

través de la luz y la forma, eso que tienen los cuadros realistas como los de Antonio López⁹².

Tratar la luz de manera consciente ha sido una rareza, pues suelo preocuparme más por el aura general de la obra, que por la luminosidad. Quizás influenciada por la luz que había captado en las “notas” de viaje⁹³ o vídeos.

De nuevo el jarrón, de nuevo en torno al centro, de nuevo los orificios que dan a un cielo abierto... Seguí viendo los mismos elementos en los planos caóticos de carboncillo.

El aspecto de este cuadro me parece absolutamente distinto, tanto por el tono de los colores, como por la pincelada lamida. Más afianzada con los elementos quizás, esta pieza la considero un nuevo campo de investigación para el futuro.

El título hace alusión a la capacidad de estar en dos sitios simultáneamente gracias a la teórica posibilidad de poder adentrarse en mundos paralelos. Imaginé dos lugares contrarios, (dos lugares del planeta, del universo, de algún lugar...) desde donde presenciar dos acontecimientos importantes, (El crepúsculo, el amanecer, el anochecer...).

⁹² Antonio López García. Tomelloso, (Ciudad Real), 1936

⁹³ “...los colores no tienen la misma esencia en todas las partes del mundo. La naturaleza en Oriente es tan vibrante, tan emocionante cuando se ve por primera vez, que los pintores fueron cautivados y atraídos. Todos experimentaron un nuevo sentido de los colores y del paisaje. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), durante su viaje, descubrió los colores que vibraban bajo la luz de Marruecos”. Exposición “Espejismos del Medio Oriente, de Delacroix a Moreau” por Emanuelle Lebrum. Museo de San Carlos. Editorial República 21. Obsesiva compulsión por lo visual.

5.3.14. ESTRUCTURAS SIMPLES, FORMA COMPLEJA



Óleo sobre lienzo 100x70cm. Septiembre de 2008. (6 de 10)

Estas seis pinturas son una selección de diez piezas que se elaboraron bajo unos conceptos predeterminados formando parte del

proyecto de exposición llamado *“Aislados con barroquismo y psicodelia”*⁹⁴.

“Estructuras simples, forma compuesta” son parte de la última producción, donde trabajo con la única preocupación de llevar los elementos sencillos a espacios complejos, en busca de “paisajes” enrarecidos.

Formatos más reducidos, donde centrar la atención en la composición y en pequeñas cuestiones formales, para llevarlas posteriormente al lienzo con una mirada más esclarecida.

Gracias al nuevo estudio del que dispongo en Sevilla, puedo elaborar varios cuadros simultáneos, sin tener que hacer los tiempos de espera hasta que la pieza se seque, produciendo con un ritmo más productivo, que no quiere decir rápido.

⁹⁴ Un proyecto de Patricia Ruiz, Alejandro Durán y Manuel Antonio Domínguez, expuesto en Valencia el pasado mes de octubre. Espai Cultural Biblioteca La Pecina.

5.4. TRABAJOS EN PROCESO

Actualmente sigo trabajando varios papeles a la vez que una tela de gran formato. Siguiendo la línea de la anterior en cuanto a los papeles, y retomando el proceso de “horror Vacui” en el lienzo, embarcada de nuevo en la complejidad compositiva y la equivalencia entre los elementos, continúo mis investigaciones pictóricas relacionando la teoría de cuerdas, el Universo y la idea de “naturaleza” con mi quehacer.



Obra en proceso. Óleo sobre lienzo 120x50cm. Octubre de 2008.



Obra en proceso. Óleo sobre lienzo 200x180cm. Octubre de 2008.



Obra en proceso. Óleo sobre papel 116x76cm. Octubre de 2008. (3 de 10)

6. PROYECTOS EXPOSITIVOS (2007-2008)

Exposición individual "LA ISLA". Galería GP13, Sevilla. Diciembre de 2007. www.GP13.es

Exposición colectiva. "Qué grande es ser joven". Galería Birimbao. Galería Birimbao. Sevilla. 2007. www.birimbao.es

Exposición colectiva. "Arte Joven". Consejería de obras públicas y Transportes, Junta de Andalucía. Sevilla 2007

"Los claveles, Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla". Fundación Chirivella Soriano. Valencia. Abril 2007. www.chirivellasoriano.org

Exposición Ciencia. Tecnología y Arquitectura. Asociación de Galerías Andaluzas de Arte Contemporáneo. Convento de Santa Inés. Sevilla. 2008

"Aislados con Barroquismo y Psicodelia". Espai Cultural Biblioteca. Passeig de la Petxina. Ayuntamiento de Valencia. Manuel Antonio Domínguez, Alejandro Durán y Patricia Ruiz. Valencia. 2008

Exposición Colectiva. "Arquitectura, ciencia, tecnología" Galería GP13. Sevilla. 2008. www.GP13.es

Exposición colectiva. El Becerro de Plomo. 10 exposiciones de 10 artistas. Sala la Perrera. Valencia. Septiembre-Diciembre de 2008. www.donplomo.es

7. CONCLUSIONES

Tras todo este tiempo ligada al Máster en Producción Artística, creo que el logro más importante es el haber conseguido mayor profesionalidad en mi trabajo. Por un lado, he mejorado la capacidad de investigación y documentación, seleccionando y relacionando trabajos de diferentes artistas con mi obra. Tengo por tanto mayor fluidez para encontrar y contrastar información, formarme conceptualmente, y aplicar en mi pintura conocimientos que me dan las claves necesarias para direccionar mis intenciones artísticas. Así voy abriendo nuevos campos de investigación, usando conscientemente muchas de las ideas con las ya trabajaba y rechazando otras.

Tras haber realizado este máster, considero fundamental el descubrimiento de artistas como Penone, Andy Goldsworthy o Patricio Cabrera. Por supuesto ha sido revelador y toda una sorpresa toparme con la ciencia (teoría de cuerdas), con la que no tenía ningún vínculo. Estas influencias junto con las lecturas de Maderuelo, José Albelda o Tetsuro watsuji entre otras, han sido decisivas para mi trabajo, siendo el centro neurálgico de aprendizaje.

Por otro lado, la Nouvelle Vague, con esa manera tan reveladora y sumamente artística de plantear el cine, y conocer la sorprendente obra de Jose María Nunes, me han abierto todo un campo de experimentación donde retomar la cámara con fines plásticos como apoyo a la obra. Con esto, he aprendido a asociar disciplinas distintas como son el audiovisual y la pintura, ligándolas a un mismo proyecto sin tener que fragmentar mi quehacer artístico, tal y como me había ocurrido en los años anteriores. Entiendo ahora mi obra de forma más global, sin encasillarme en una única disciplina, así la pintura y

el vídeo caminan en sintonía bajo las mismas significaciones ampliando así las posibilidades de expresión.

Experimentar con otros campos de expresión aparentemente no ligados a la pintura, como es el Arte Público, han enriquecido y ampliado los límites de mi percepción con respecto a esta última, dándome la oportunidad de jugar y ampliar las posibilidades de mi trabajo pictórico en relación con otros medios de expresión distintos. De la misma manera que traslado los acontecimientos de mi vida a la pintura, he descubierto que el discurso artístico relacionado con el Arte Público, en concreto con temas como arte y Naturaleza, comparten conceptos afines y enriquecen mi pintura.

Hechos como la implicación más consciente con el trabajo y la búsqueda de efectos concretos, otorgan una mayor coherencia y solidez a mi obra. La obra se va afianzando en el transcurso de estos dos años, lo que me permite salir del plano universitario, para tomar contacto con el mercado del arte. Esta “madurez profesional” que he adquirido, gracias en gran medida a los conocimientos adquiridos, ha hecho posible que me enfrente a las exigencias de un público más amplio.

Interpretando el conjunto de todas la obra como una sola, remitiendome siempre a la anterior para elaborar la próxima. Las experiencia que con cada pieza experimento son acumulativas e intervienen en las siguientes. Este proceso de hacer, construye mi historia personal con la plástica y el mundo, donde por fin encuentro un lugar cómodo donde discurrir y especular con las ideas.

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS RELACIONADOS

Antonio Escohotado. *Caos y orden*. Espasa Calpe, S.A. 2000

Antoni Falcón. *Espacios verdes para una ciudad sostenible. Planificación, proyecto, mantenimiento y gestión*. Barcelona, 2008

A. Gómez. *Enciclopedia Ilustrada de los cactus y otras suculentas. Volumen I*. 2002.

ALBELDA, José, SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat valenciana, 1997

Andrés Luque. *Vigencia de las vanguardias en la pintura Sevillana*. Galería concha pedrosa. Sevilla 2007

Antonio Saura. *Escritura como pintura*. Sobre la experiencia pictórica. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, S.A. 2004

Beuys, J. *Qu'est-ce que L'art*, L'Arche, Paris, 1992

Brian R. Green *El universo elegante*, Ed. Critica, Drakontos, Barcelona 2006

Byron Preiss / Andrew Franknoi. *El Universo*. Ediciones de Byron Preiss. Circulo de Lectores, S.A. 1987

Carl Sagan. *Cosmos*. Editorial Planeta. Madrid, 1980

FENA Shui. *Armonía de los lugares*. Gérard edde. 1998, reed. 2001.
Editions de la Table Rode, París

Francois Berthier. *El Jardín Zen*. Ediciones Gamma. 2007

Frida Kahlo. *Escrituras*. Selección, proemio y notas. Raquel Tibol.
Universidad Nacional Autónoma de Mexico. Consejo nacional para la
cultura y las artes. Mexico 2001

Ginés A. López González. *Los árboles y arbustos de la Península
Ibérica e Islas Baleares. (Especies silvestres y las principales
cultivadas)*. 2001.

Heiner Stachehaus. *Joseph Beuys*. Parsifal Ediciones. Barcelona
1990

Herman Hesse. *El último verano de Klingsor*. RBA Libros, S.A.
Madrid, 2003

James Lord. *Retrato de Giacometti*. La bolsa de la medusa.
Colección dirigida por Mariano Bozal. A. Machado Libros, S.A. 2002.

Javier Maderuelo. *Paisaje y Arte*. Abada Editores, S.L. Madrid. 2007

Javier Maderuelo. *El jardín como arte*, AAVV, Diputación de Huesca,
1998

Javier Maderuelo. *El paisaje*, AAVV, Diputación de Huesca, 1996

Jean Clair. *La responsabilidad del artista*. La bolsa de la medusa.
2000. A. Machado Libros S.A

Jean-François Lyotard *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1998.

Juan Carlos Rico. *El paisaje del S XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Editorial sílex. Madrid, 2004

Jose Miguel Cortés. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Colección Argumentos. Madrid, 1997

Krauss, R. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, 1994

Kandinsky. *Grandes maestro de la pintura moderna*. Ramón Tío Bellido. Editorial Debate, S.A. 1993. Círculo de lectores

Manuel Mujica Láinez. *Bomarzo*. Editorial Planeta, Barcelona, 1975.

Masaru Emoto. *Mensajes del agua. La belleza oculta del agua*. Editorial La liebre de Marzo. 2003

M. Bajtin. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabels*. Historia de la geografía. Alianza Editorial. Última edic. 2005

Michael Tournier. *Viernes o los limbos del pacífico*. Ediciones Alfaguara, S.A. Edición del 2004

Miguel de Unamuno. *Obras selectas*. Austral Summa. Espasa. Madrid, 1998

LE CORBUSIER, *El viaje a oriente*. Colección de Arquitectura, 2005

Javier Maderuelo. *Actas el paisaje. Arte y naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca. Huesca 1996

Leonard Susskind: *El Paisaje cósmico*, Ed. Critica, Drakontos Barcelona 2007

LEONARDO DA VINCI, *Tratado sobre la pintura*. Acal, Madrid, 2005

Luis Racionero. *Fiosofías del underground*. Compact Anagrama, S.A 2002

Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987

Piet Mondrian. *La nueva imagen de la pintura. La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Colección de Arquitectura. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid. 1083

Stephen Hawking. *El universo en una cáscara de nuez*. Editorial Critica. 2002

Serafín Ros Orta. *Planificación y Gestión Integral de Parques y Jardines. Calidad, Sostenibilidad y PRL*. 2007

Tanazaki, *El elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1998

Tetsuro watsuji. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. EDICIONES SIGUEME, S.A 2006

CATÁLOGOS RELACIONADOS

Chema Lopez. *El brillo del sapo. Historias, fábulas y canciones.* Fundación Chirivella Soriano. 2008

Dis Berlin. *El reino de las metamorfosis.* Ivam. 1998

Federico Guzmán. La planta que pinta. Galería Pepe Cobo y BCPyP galería. Benveniste Contemporary. Madrid, 2007

Fran Ackermann. 23 Ghosts. Bancaza. Valencia, 2008.

Francis Bacon. Globos Comunicación, S.A, y Ediciones Polígrafa 1994

Guillermo Pérez Villalta. Junta de Andalucía. Consejería de cultura. Centro Andaluz de arte contemporaneo. Fundacion provincial de cultura. Diputación de cadiz. 1995.

Luis Gordillo. *Los años ocheta.* Tabapress Madrid 1991

Los Claveles. Una aproximación a los jóvenes pintores de Sevilla. Fundación Chirivella Soriano. 2008

Luis Eduardo Aute. *“Transfiguraciones”.* Fundación Chirivella Soriano, 2006

TEXTOS RELACIONADOS

Agustín Berque. *El nacimiento del paisaje en china*. Actas del paisaje, arte y naturaleza. Maderuelo. Diputación de Huesca. 1996.

Bernardo Palomo. *Ante la necesidad de una cómplice mirada*. La Isla. 2007. Catálogo LA ISLA. Patricia Ruiz. Sevilla, 2007

Dore Ashton. *Una fabula del arte moderno*. Arte y Arquitectura. Fondo Cultural (Mexico) 1999

"De la precision en las distancias." Piedras: Richard Long. Madrid, Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Catálogo Exposición, España, 1986

J. Albelda. *Hacia el reino del artificio*. En Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial, (J.L. Pérez Pont, coord.), Generalitat de Valencia, 2003

Jose Albelda. *Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación*. Climal Internacional, n.51. 1999

José Albelda. "*Pintura que crece*". Catálogo LA ISLA. Patricia Ruiz. Sevilla, 2007

José Saborit Viguer. *Pájaros, trenes y plantas*. Arte y naturaleza. Valencia, 1999

Jorge Wasgensberg. *Paraísos indómitos. Sobre la inmensa alegría que nos sube de las entrañas por un paisaje*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2008

Maria Zambrano y Ortega y Gasset. El poder de la metáfora. Granada. Editoriales andaluzas, 1984

Pedro Huertas. *“Carta de un amigo”*. La Isla. 2007. Catálogo LA ISLA. Patricia Ruiz. Sevilla, 2007

Román de la Calle. Seis consideraciones a favor de la estética natural. Arte y Naturaleza. Valencia, 1999

Retrato de Robert Smithson. Remo Guidieri. Traducción por Flavio Puppo. Editorial Punto Crítico. Madrid, 1993

Virginia Torrente. *Paraísos indómitos. Sobre la inmensa alegría que nos sube de las entrañas por un paisaje indómitos*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2008

PELÍCULAS RELACIONADAS

Alain Resnais, "*Hiroshima mon amour*". 1959

Akira Kurosawa "*los siete samurais*", 1954

Byambasuren Davaa y Luigi Falorni "*La historia del camello que llora*"
2003

François Truffaut, "*L'Enfant sauvage*" (*El pequeño salvaje*), 1969

François Truffaut, "*Los cuatrocientos golpes*", 1959

Jean-Luc Godard, "*Pierrot el loco Pierrot le fou*", 1965

Jean-Luc Godard, "*Bande à part*", 1964

Jose María Nunes. "*Sexperiencias*", 1969

Jose María Nunes. "*Amigogima*", 2000

Jose María Nunes. "*Biotaxia*", 1968

Jose María Nunes. "*Noche de vino tinto*", 1966

Jose María Nunes. "*Mañana ..*", 1957

Kim Ki-duk "*El arco*", 2005

Kim Ki-duk, "*Primavera, verano, otoño, invierno, primavera*", 2003

Pier Paolo Pasolini. "*El Evangelio según Mateo*", 1963

Pier Paolo Pasolini, "*Mamma Roma*", 1962

Pier Paolo Pasolini, "*Teorema, estrenada*", 1968

Peter Greenaway, *“El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante”*,
1989

William Arntz. *“Y tú q sabes”*. Dentro de la madriguera. Documental
2006

9. ÍNDICE DE OBRA

TITULO OBRA:
Pez volador

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
162x200cm

AÑO:
2006



TITULO OBRA:
Retrato de una cabeza

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2006



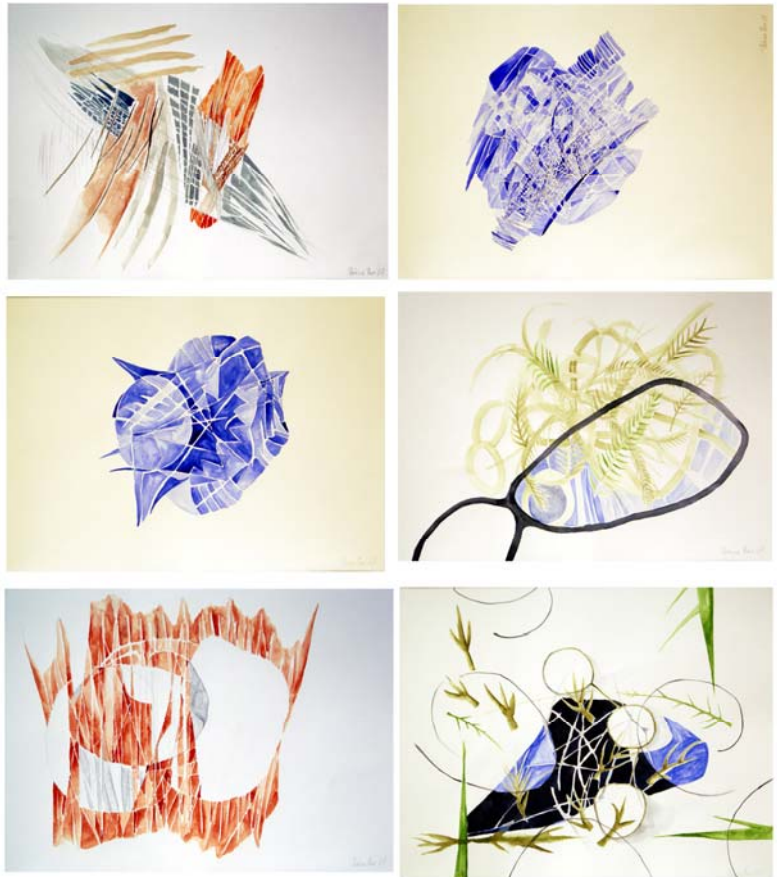
TITULO OBRA:
Diosinteos

TÉCNICA:
Acuarelas sobre papel

DIMENSIONES:
30x40cm

AÑO:
2006/2007

**Obra Catalogada
(6 de 60)**



TITULO OBRA:
Diosinteos

TÉCNICA:
Acuarelas sobre papel

DIMENSIONES:
30x40cm

AÑO:
2006/2007

**Obra Catalogada
(6 de 60)**



TITULO OBRA:
Un punto desde el submarino

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
146x122cm

AÑO:
2006

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
La Danza

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
130x130cm

AÑO:
2006



TITULO OBRA:
La jarana

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
146x110cm

AÑO:
2006



TITULO OBRA:
Oriente

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
200x146cm

AÑO:
2006



TITULO OBRA:
La libertad de pensamiento tiene un nombre

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
150x80cm

AÑO:
2006

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Mariposa sobre cartulina negra

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
150x80cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Razonamiento I

TÉCNICA:
Óleo sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Razonamiento II

TÉCNICA:
Óleo sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Retrato de una gitana

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
150x80cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
La condensación de la materia

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
150x80cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
La Isla

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
175x146cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
**El desprendimiento de
la roca**

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
166x146cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Teoría de cuerdas

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
170x146cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
**Universos
Paralelos**

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
150x80cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
**Hiroshima y
Nagasaki**

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
144x139cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



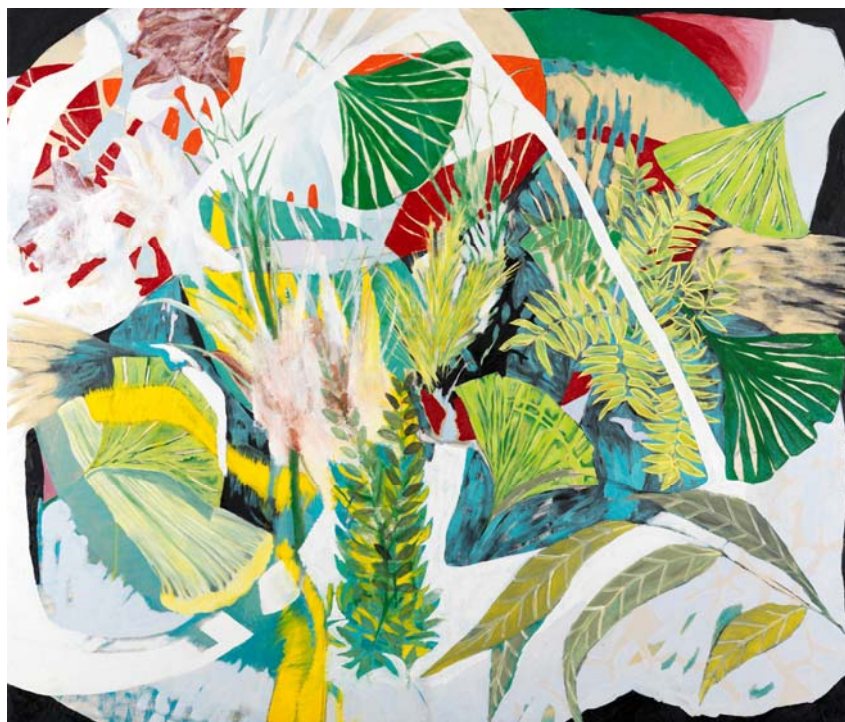
TITULO OBRA:
**El Ginkgo, el árbol
más fuerte del
mundo**

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
122x138cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TÍTULO OBRA:
Universos Paralelos

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
146x134cm

AÑO:
2007

Obra Catalogada



TÍTULO OBRA:
Ming Yi Chou

TÉCNICA:
Óleo sobre papele

DIMENSIONES:
50x40cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Redes de memoria I

TÉCNICA:
Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:
30x40cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Redes de memoria II

TÉCNICA:
Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:
200x160cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Una tarde en las antípodas

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
175x150cm

AÑO:
2008

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
La Panacea

TÉCNICA:
Óleo sobre tela

DIMENSIONES:
175x150cm

AÑO:
2008

Obra Catalogada



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo y acrílico sobre papel

DIMENSIONES:
50x70cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo sobre papel

DIMENSIONES:
126x76cm

AÑO:
2008



TITULO OBRA:
Estructuras simples. Forma compleja

TÉCNICA:
Óleo sobre papel

DIMENSIONES:
126x76cm

AÑO:
2008



10. ANEXO. FUENTES DE AGUA

LA MANDALA, 2006

Materiale adaptables:

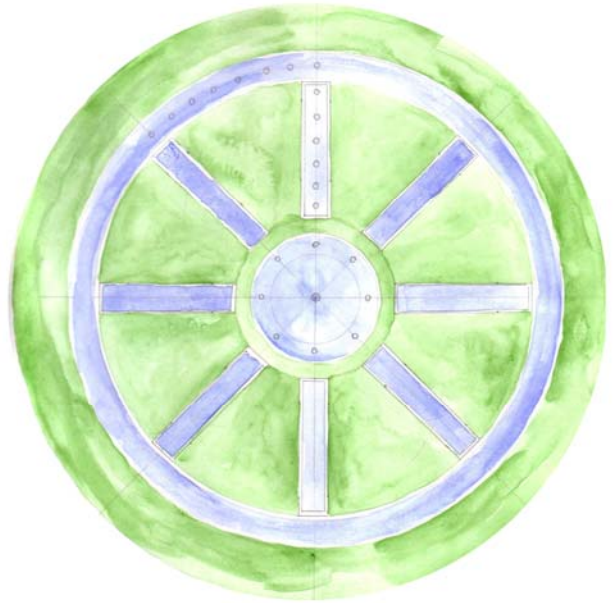
Esta fuente, puede ser construida por piscinas recubiertas en mármol, en piedra blanquecina o cemento teñido.

Características:

Ocho estanques rectangulares alrededor de una esfera, y rodeados a su vez por el otro extremo de un estanque en forma de anillo. Cada brazo de agua contendrá seis chorros que irán haciendo movimientos hacia arriba, dibujando líneas rectas en el espacio. El anillo de agua iría provisto de 56 chorros de agua de una altura menor, y con un volumen más redondeado. Del centro de la fuente tendría una gran masa de agua, producidos a partir de nueve chorros, ocho rodeando hacia uno central. Con ello pretendemos irradiar desde el núcleo hacia fuera de mayor a menor intensidad, de modo que dibujase una montaña picuda en el centro.

Valor conceptual:

Un Mandala es generalmente una representación del círculo, el disco u el óvalo. Su nombre viene de la una práctica oriental donde se representa de forma esquemática y simbólica el universo. Se utiliza como forma de conocimiento. De carácter efímero, la importancia del mandala está en el proceso. Con todo, sabiendo lo que significa el mandala, y con lo que significa la fuente de agua, vemos la necesidad de dedicar esta fuente a la mujer. La mujer como madre y generadora de vida. La mujer: relacionada con el agua, lo circular, lo cíclico, el centro... Por esto hemos puesto de forma simbólica ocho brazos en torno a un centro irradiando energía que fluye (el ocho numero de la mujer, el centro pudiera representar el ombligo u origen del mundo). Por otro lado, aprovechamos que muy cerca se encuentra otro espacio reservado para una pequeña fuente, a la que hemos nombrado "el hijo".



EL HIJO, 2006

Materiales adaptables:

Esta fuente puede adaptarse a muchos tipos de materiales, dando un resultado muy distinto en cada caso. Desde el granito oscuro a la cerámica, del barro refractario a hormigón, pues aunque para su diseño nos gustó el barro refractario, le damos primicia a la enredadera verde que cuelga del bordillo, que cubrirá prácticamente toda la obra arquitectónica.

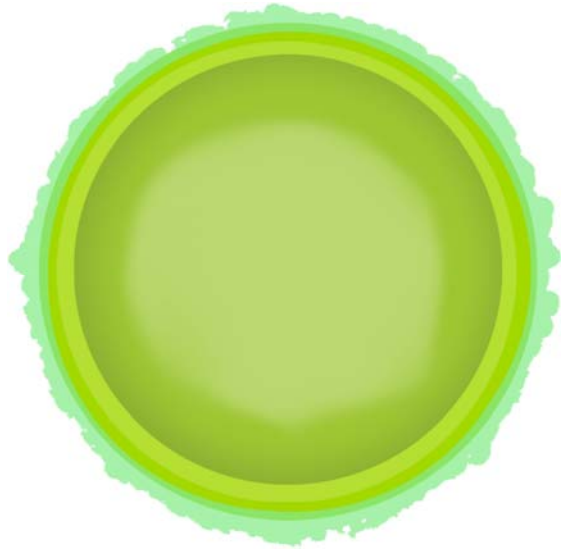
Características:

Un cuenco hondo circular, rodeado por una maceta en forma de anillo. Su estructura de bordes gruesos, y una altura no superior a un metro, nos da como resultado una fuente clásica y sencilla. Alrededor de ella insertamos un pequeño tramo de césped, pues a pesar de no ser una rotonda, dificultamos el paso al transeúnte. En un lugar donde no hay mucho tránsito, pero sí un espacio muy amplio y muchas viviendas alrededor, nos interesa dar protagonismo al agua, creando alturas distintas y mucho dinamismo.

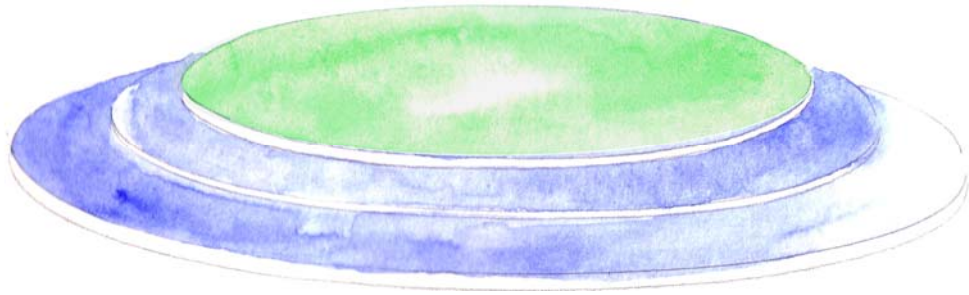
La iluminación saldría directamente de los chorros de agua en colores claros y calidos como el naranja, el amarillo y el rojo. Con ello queremos ofrecer un espectáculo que en la distancia pueda apreciarse y se convierta en una reseña para la zona donde se ubica.

Valor conceptual:

La idea de la fuente "El Hijo" nace con "La Mandala", por su cercanía y diferencia de tamaños. Posteriormente se nos ocurrió que el hijo podía adoptar una visión más primaria o primitiva. Por ello diseñamos una forma que puede entenderse como cuenco de barro, marmita o una taza. Un contenedor de energía. Por otro lado, esta fuente representa la zona centro del mandala: un núcleo de mucha turbulencia. **EL hijo volviendo a sus orígenes**, a lo natural, y en busca de la sencillez de las formas.



LA PLANA, 2006



Materiales adaptables:

El ladrillo rojizo, por mantener una similitud con los edificios de los alrededores puede ser un material muy adecuado, al igual que el cobre o cualquier material aparentemente oxidable, también encaja por dar un aspecto calido por su color e industrial por su robustez.

Características:

La rotonda de grandes dimensiones estaría provista de una zona ajardinada con flores y césped, y tres platos o piscinas. Dos de ellos continentes de agua. Vapor de agua inicialmente con posibilidad de introducir algunos juegos que intervengan sin mucha altura, el tercer plato estaría provisto de una densidad mayor de agua.

Hemos llamado a esta fuente LA PLANA, por sus extensos escalones, su baja estatura y escasez de decorado arquitectónico. Un lugar de paso donde el conductor pueda deleitarse rápidamente del olor y la sencillez del agua. Pretendemos con ello llegar a hacer del elemento natural (agua y jardín) los protagonistas del espacio.

Valor conceptual:

Con LA PLANA queremos hacer una alegoría de lo que encarna la fuente andaluza. Lo llano y la sencillez de la forma. lo ecléctico, alegre y elegante, características heredadas en esta tierra de los árabes.





LAS NIEVES, 2006

Materiales adaptables:

Esta fuente está pensada para el mármol, la piedra o cualquier material que ennoblezca la pieza, ya que sus características y la ubicación lo requieren. La combinación del blanco y el rosa (mármol rosa) o alguna piedra que haga dos colores diferenciados parece apropiado. Por otro lado, la belleza del azulejo a modo de mosaico puede dar un resultado muy hermoso y oportuno para una ciudad de tanta tradición como es Granda.

Características:

Tres piletas muy redondeadas de diferentes tamaños y alturas, apoyadas sobre dos escalones de césped de grama, con un borde del mismo material que la fuente.

El juego de agua será el protagonista, pudiendo inundar desde la bola hasta la última pileta y dar diferentes caracteres a la fuente. Bien por altura de los chorros de agua, bien por densidad. El agua puede salir de los márgenes circulares exteriores o desde la base de las piletas.

La iluminación de esta fuente puede ser muy elegante en colores blancos amarillentos, proyectándose desde donde sale el agua hasta donde cae, dejando un punto de luz muy cálida y potente en la zona. Los bordes de césped pueden ir iluminados también, dando mayor dimensión a la obra.

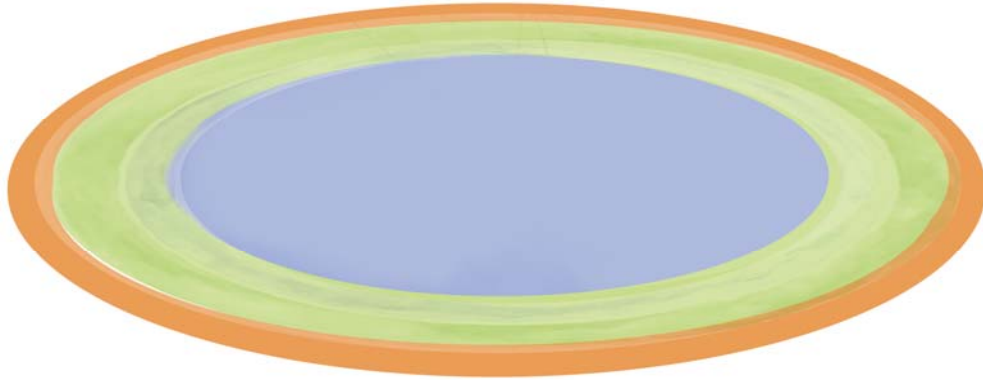
Su estatura media nos deja disfrutar de un paseo agradable, ya que aquí hemos de contar principalmente con el peatón, que es el que va a disfrutar de la fuente.

Valor conceptual:

Esta fuente se diseñó aprovechando su ubicación, en dirección a Sierra Nevada. Un lugar idóneo donde el diseño del mobiliario urbano como los bancos muy redondeados y claros, nos permiten continuar con la imagen pulida, perfectamente adaptada al paseo.



DELPASO, 2006



Materiales adaptables:

Su base de bordillo bien ancha y de color, construida de barro o cemento. Una montaña de césped eleva a modo de pedestal y hace que la fuente, pareciendo que emana de dentro, no necesite soporte aparente. Con ello queremos aparentar un nacimiento natural de agua.

Características:

En contraste con la forma de la fuente descrita, en esta fuente se nos ocurre mezclar diferentes efectos de chorros, como si de un parque temático se tratase, y jugar con las formas que se nos ofrecen. Así grandes gotas de agua subirán a gran altura y con rapidez, gusanos de agua pasarán de un lado para otro. Escapadas volcánicas de un agua hecha bruma... Todo el protagonismo aquí está en el agua.

La iluminación puede ser divertida, dejando que convivan dos colores en la fuente, y se vayan transformando a otros a medida que pasan de un lado a otro o se transforman en una cosa u otra. (de tubería de agua a chorro vertical por ejemplo)

Valor conceptual:

La fuente de recreo, situada en un lugar de paso para vehículos a poca velocidad, y muy próximo a la acera de las calles, es idónea para relajarse, ver y contemplar todas las formas que puede adoptar el agua. La intención mayor era hacer esta obra desprendiéndonos de todo elemento contractivo para otorgar todo valor a elemento en cuestión constituyendo formas aparentemente sólidas y hacernos reflexionar a cerca del espacio que abarcan.

Una poesía visual y aparentemente efímera.





LAS CANICAS, 2006

Materiales adaptables:

La fuente se compone de un bordillo, una serie de bolas inicialmente blancas, un suelo oscuro y la zona verde.

En función del carácter que queramos darle, esta fuente podemos adaptarla como obra interactiva en una zona peatonal, completamente accesible al transeúnte, o bien delimitarla para que no tenga acceso. Este diseño lo planteamos de forma muy maleable, ya que creemos que puede adaptarse a muchas localizaciones distintas, con cambios muy sutiles. En este caso, proponemos que esté rodeada de una pequeña estría ajardinada alrededor.

Si las bolas continúan siendo blancas, podemos construir las bien a base de **azulejos rotos haciendo un gran mosaico monocromo, bien a base de piezas de mármol o bien en barro refractario que es muy fuerte y pueden conseguirse calidades interesantes. Otros posibles materiales para las canicas son el bronce o el granito.**

El reborde que delimita las zonas lo pondríamos del mismo material de las bolas. Para el suelo hemos pensado en placas anchas y gruesas a base de pizarra, para contrastar con el blanco de las bolas.
Características:

La base de pizarra donde se colocarán las bolas puede ir levemente inundada en el caso de no tener acceso al espacio. El agua saldría de la superficie superior de las bolas recubriéndolas de una manta de agua fina. El número de bolas puede variar dependiendo de las dimensiones de las mismas y el espacio al que nos adaptemos.

En cuanto a la iluminación, hemos pensado que podemos jugar con un color por canica: verde, rojo, azul, amarillo y violeta por ejemplo. Así durante el día el brillo del azulejo blanco con el sol daría como resultado una fuente muy elegante, y por la noche le daríamos un toque más dinámico y divertido.

Valor conceptual:

Con las canicas pretendemos dar un carácter informal, móvil, alejado de la estructura ordenada y equilibrada de una fuente común. Formas sencillas que nos hagan captar las formas de un espacio en poco tiempo, contando con una ejecución muy limpia que permitan un entorno agradable para el conductor y el transeúnte. Les llamamos las canicas en recuerdo de aquellos juegos que se producen o producían en las calles durante la infancia. TÍTULO:

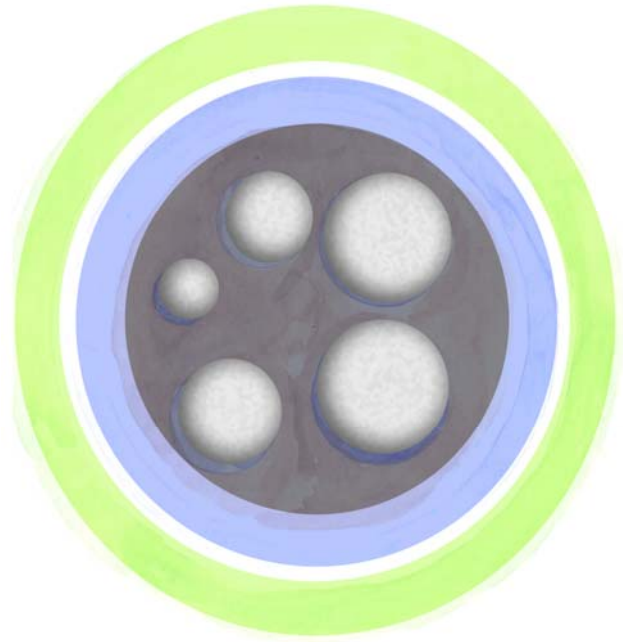
Esta fuente, puede ser construida por piscinas recubiertas en mármol, en piedra blanquecina o cemento teñido.

Características:

Ocho estanques rectangulares alrededor de una esfera, y rodeados a su vez por el otro extremo de un estanque en forma de anillo. Cada brazo de agua contendrá seis chorros que irán haciendo movimientos hacia arriba, dibujando líneas rectas en el espacio. El anillo de agua iría provisto de 56 chorros de agua de una altura menor, y con un volumen más redondeado. Del centro de la fuente tendría una gran masa de agua, producidos a partir de nueve chorros, ocho rodeando hacia uno central. Con ello pretendemos irradiar desde el núcleo hacia fuera de mayor a menor intensidad, de modo que dibujase una montaña picuda en el centro.

Valor conceptual:

Un Mandala es generalmente una representación del círculo, el disco u el óvalo. Su nombre viene de la una práctica oriental donde se representa de forma esquemática y simbólica el universo. Se utiliza como forma de conocimiento. De carácter efímero, la importancia del mandala está en el proceso. Con todo, sabiendo lo que significa el mandala, y con lo que significa la fuente de agua, vemos la necesidad de dedicar esta fuente a la mujer. La mujer como madre y generadora de vida. La mujer: relacionada con el agua, lo circular, lo cíclico, el centro... Por esto hemos puesto de forma simbólica ocho brazos en torno a un centro irradiando energía que fluye (el ocho número de la mujer, el centro pudiera representar el ombligo u origen del mundo). Por otro lado, aprovechamos que muy cerca se encuentra otro espacio reservado para una pequeña fuente, a la que hemos nombrado "el hijo".





ACISA
Aeronaval de construcciones e instalaciones S.A.

LA CAJA DE PANDORA

Proyecto para la Diputación de Granada. 2006
"Escultura-acuática para el día de la mujer"

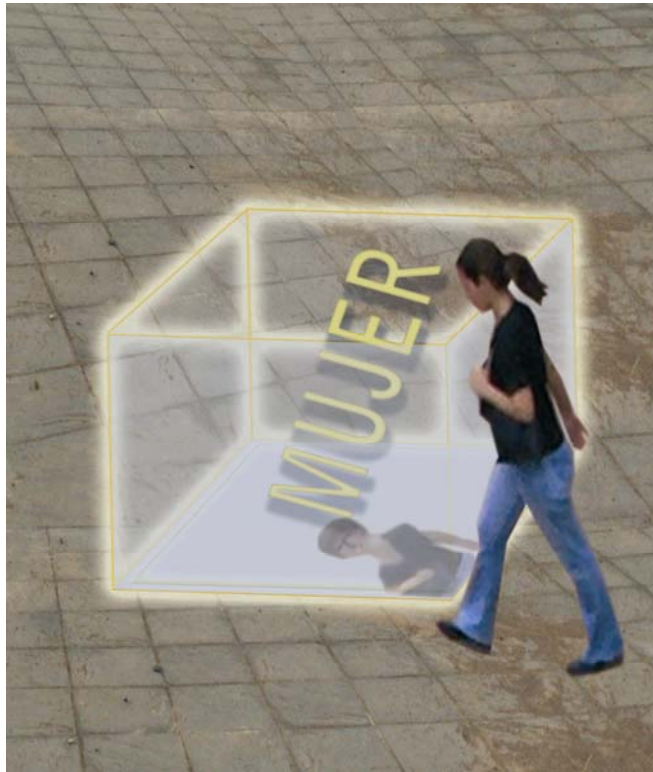
Iluminación a través de leds o fibra óptica.



Un embarazo vertical. Piedra y agua.



Un embarazo en plano. Metal y agua.



Acto reflejo. Metraquilato. Iluminación por leds o fibra óptica.

A siete de Noviembre de dos mil ocho, Sevilla-Valencia.