

DESDE LA PROPIA OBRA
PINTURA Y XILOGRAFÍA

DAVID MARQUÉS SERRA

DIRIGIDO POR CARMEN GRAU BERNARDO

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	9
2. ALEMANIA; UNA TIERRA MALTRATADA.	13
2.1. Anselm Kiefer.	19
2.2. Georg Baselitz.	23
2.3. Markus Lupertz.	29
3. REFLEXIÓN SOBRE UNO MISMO.	33
3.1. Individuo, tiempo y espacio.	33
3.2. ¿De qué hablo cuando hablo con pintura?	39
3.2.1. La belleza está formada por pequeños caos.	53
3.2.2. Procedimientos.	57
4. CONCLUSIONES.	71
5. BIBLIOGRAFÍA.	79

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Cuando era crío, solían obligarme en la escuela a pintar con *plastidecor*. Yo era de los que se quedaban castigados después de clase copiando cien veces frases como: “no pintaré fuera de los límites del dibujo”, “no ensuciaré los colores mezclándolos entre sí” o “no le robaré el *pintauñas* a mi madre para utilizarlo en clase de plástica”; quería ser yo, pero el resto del mundo se empeñaba en querer poseer la verdad absoluta que, curiosamente, no coincidía con la visión que yo tenía de ésta. Desde entonces creo que la situación no ha cambiado tanto en esencia sino, en todo caso se han moderado los métodos de castigo.

Hacer este guiño en los inicios de mi pintura me parecía oportuno, ya que voy a hablar acerca de ella durante el presente trabajo; así, el lector puede hacerse una idea más aproximada de cómo empezó todo.

El hecho de escribir anteriormente “quería ser yo”, significa que considero la pintura como algo muy vinculado al creador, tanto que incluso puede que forme parte de él, que sea una prolongación del mismo y que, por consiguiente, lo creado esté vivo. Soy de los que opinan que un individuo está en constante cambio, que cada día, cada minuto o cada segundo que pasa es diferente al anterior y la pintura es, pues, el reflejo de ese estado emocional o de la persona que somos en un momento concreto de nuestra vida, el momento de pintar. Para el trabajo que presento aquí, realizado este mismo año -2012-, me planteé una serie de objetivos que me están ayudando a explicar mis intenciones, entre los cuales destaco los siguientes:

- 1- **Realizar una producción artística inédita** -en este caso pictórica y xilográfica- acompañada de un apoyo teórico. Me gustaría aclarar que dicho apoyo teórico, no pretende ser un discurso elaborado capaz de avalar cualquier obra a la que se pueda llamar *de arte*, con independencia de la calidad o no que posea; únicamente pretendo explicar lo que pasa por mi cabeza en el momento en que me siento inducido a pintar.
- 2- También es mi deseo **apostar por un tipo de pintura más sensorial y sincera**, en un momento en el que predomina y parece ser que triunfa cualquier cosa apoyada por la retórica y la falsa filosofía. Esto creo que tiene que ver con el tema de *la repetición y la muerte de la pintura* y toda esa parafernalia que algunos se inventaron algún día y que no dejan de predicar; idea cuyo sentido me permito poner en duda.
- 3- **Respetar los materiales utilizados**, aprovechando todas y cada una de las cualidades que nos ofrecen. Respetando, por tanto, la tradición en el sentido que hace referencia al procedimiento y a la técnica.
- 4- **Ofrecer una visión subjetiva o crítica de la realidad y del mundo en el que vivo**, que se muestran dominados por una nueva facción del poder, más vulgar, cínica, y criminal; tal vez a mayor escala que nunca. No obstante, la historia que yo pueda contar en un cuadro, no pretendo que sea lo único importante de la obra; sino el motivo íntimo que funciona como valor añadido y no como protagonista de la estructura de la misma; ya que lo importante y de lo que realmente se habla es de pintura, el tema es una excusa necesaria para mí.

5- **Buscarme a mí mismo.** Y en este caso el término buscar no implica una meta exacta, ni un objetivo concreto. Más bien es un punto situado en el horizonte, tal vez inalcanzable; por eso me permite ir aportando de una manera continuada, cosas que surgen en el proceso de trabajo. Como dijo Markus Lüpertz en una entrevista: “tengo el deseo de la luz pero estoy en la sombra”.¹

En cuanto al estilo de mi pintura, considero que tiene raíces, tanto formales como de pensamiento, en el Neoexpresionismo Alemán surgido en los años setenta de la mano de Baselitz, Lüpertz y Kiefer, entre otros y, por supuesto, del expresionismo clásico.

Partiendo de éste, y de los objetivos anteriormente citados, la estructura que me planteo es la siguiente: Después de esta breve introducción, en el punto **2** hago un repaso al movimiento de los *Nuevos salvajes*, el Neoexpresionismo Alemán. Con ello quiero situar mi trabajo en un contexto que pienso es el adecuado. En el punto **3**, analizo mi quehacer artístico e incluyo algunas reflexiones con la intención de que el lector sea capaz de acercarse y comprender mi relación con la pintura.

Finalmente, en el punto **4**, aparecen las conclusiones a las que he llegado con esta reflexión teórica.

¹ ALBEROLA, Miquel. *Entrevista a Markus Lüpertz*. El País, enero de 2008.

2. ALEMANIA; UNA TIERRA MALTRATADA

Y así acabó la cosa. A finales de 1937 se prohibió “exponer a Pechstein, Barlach, Rohlfis y Jawlensky, cuyos nombres se añadieron a aquellos a quienes ya se les había prohibido hacerlo. Feininger y Beckmann habían abandonado el país. A otros se les prohibió trabajar en absoluto, principalmente a Schmidt-Rottluff y Nolde en 1941. Kirchner se suicidó el 15 de junio de 1939, después de haber destruido todos sus grabados en madera: “la sucia campaña acabó con él” escribió su mujer”.²

Acababa así un movimiento llamado expresionista, surgido a principios del siglo XX como una reacción contra el ideal tradicional y los sistemas artístico-académicos del siglo XIX.

El expresionismo, aparece un poco más tarde que el futurismo italiano y el *fauvismo* francés y se nutre de ambos. En las artes plásticas se aprovecharon de los descubrimientos visuales de los cubistas y de los futuristas con el objetivo de producir en sus figuras una distorsión deliberada, potenciando una angulosidad exagerada y una sensación de desintegración y de movimiento con una finalidad expresiva. En cuanto al color, se decantaron por los tierras, verdes, azules oscuros y rojos apagados, evitando los colores demasiado brillantes. Algunos teóricos señalan que cromáticamente, sus dos principales predecesores podrían considerarse El Greco en su pieza

² WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guardarrama, Madrid, 1970.(p. 207).

Toledo, y la *Crucifixión* de Grünewald. Pero tanto la cuestión formal como la cromática vienen dadas por la importancia que se le da a la emoción, que en cualquier obra de carácter expresionista tiene que aparecer como algo dominante y por encima de todo lo demás. John Willet, en su libro *El rompecabezas expresionista* lo define de la siguiente manera:

“El expresionismo no es solo primitivismo colorista, que es algo mucho más característico de los *fauves*, sino, sobre todo, una cuestión de distorsión, aunque la distorsión tampoco es expresionista, a menos que no esté encaminada, consciente o inconscientemente, a comunicar alguna emoción intensa”.³

En cuanto a la temática, el expresionismo trata de “percibir y representar el mundo circundante”⁴ -de lo cual hablaremos más adelante en el apartado **3.2. ¿De qué hablo cuando hablo con pintura?**-. Se habla de la gran ciudad industrializada, de lo que sucede en ella, de la prostitución, de la enfermedad, de la



5

³ WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guardarrama, Madrid, 1970. (p. 243).

⁴ WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guardarrama, Madrid, 1970. (p. 240).

⁵ MUNCH, Edward. *Madonna*. Litografía, 60,5 x 44,2 cm. 1895-1902.

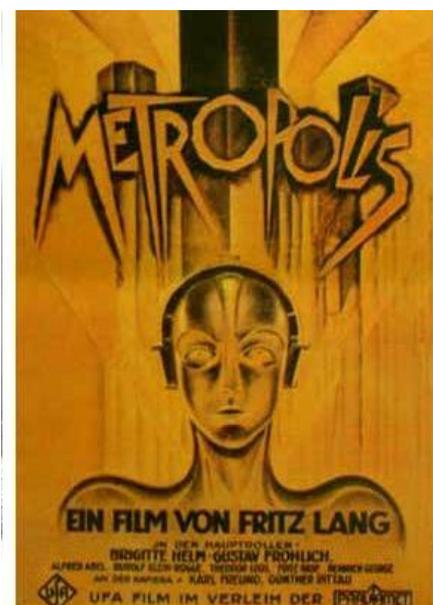
muerte, de la sensación de aislamiento, en definitiva, se habla de una realidad fatal, que no se contenta con ser simplemente contemplada.

Entre los pintores -y muchos de ellos grabadores- expresionistas podemos distinguir, por un lado a los del *Brücke* -Dresde-, grupo del cual formaban parte: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Müller, Emil Nolde y Fritz Bleyl. Todos ellos figurativos, con trazos agresivos, angulosos, caóticos y temas llenos de ansiedad.

Por otro lado tenemos a los del *Blaue Reiter*, que se fundó en Munich en 1911 y lo conformaban: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Arnold Shöemberg, Alexei von Jawlensky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin y August Macke, entre otros. A mí, personalmente, me parecen mucho más viscerales y expresivos los del *Brücke*, en concreto Kirchner y Heckel.

Finalmente, no hay que olvidar a los *pintores malditos*, de los cuales me interesan especialmente Max Beckmann y Egon Schiele, que murió a los veintiocho años y todo lo que hizo fue de una sensibilidad expresiva poco habitual.

En 1933, Adolf Hitler sube al poder y toma medidas para acabar con el expresionismo por considerarlo impropio de la raza aria. Se dedica a prohibir pintar y exponer a todo ser viviente que no haga una pintura mala, vacía, panfletaria, y más o menos realista o efectista, sin ningún tipo de crítica o expresión personal; una pintura de principiante y sin nada que decir -que no se aleja mucho de lo que está pasando últimamente en la Valencia joven y que podría competir perfectamente con pósters de peluquería-.



Y, volviendo al tema y tomando las palabras de Hitler: “desde ahora, vamos a llevar a cabo una incansable campaña contra los últimos elementos subversivos de nuestra cultura”⁶ y así lo hicieron, pues para un movimiento político nacionalista de este tipo, la demolición de todo el engranaje cultural de la auténtica vanguardia era primordial.

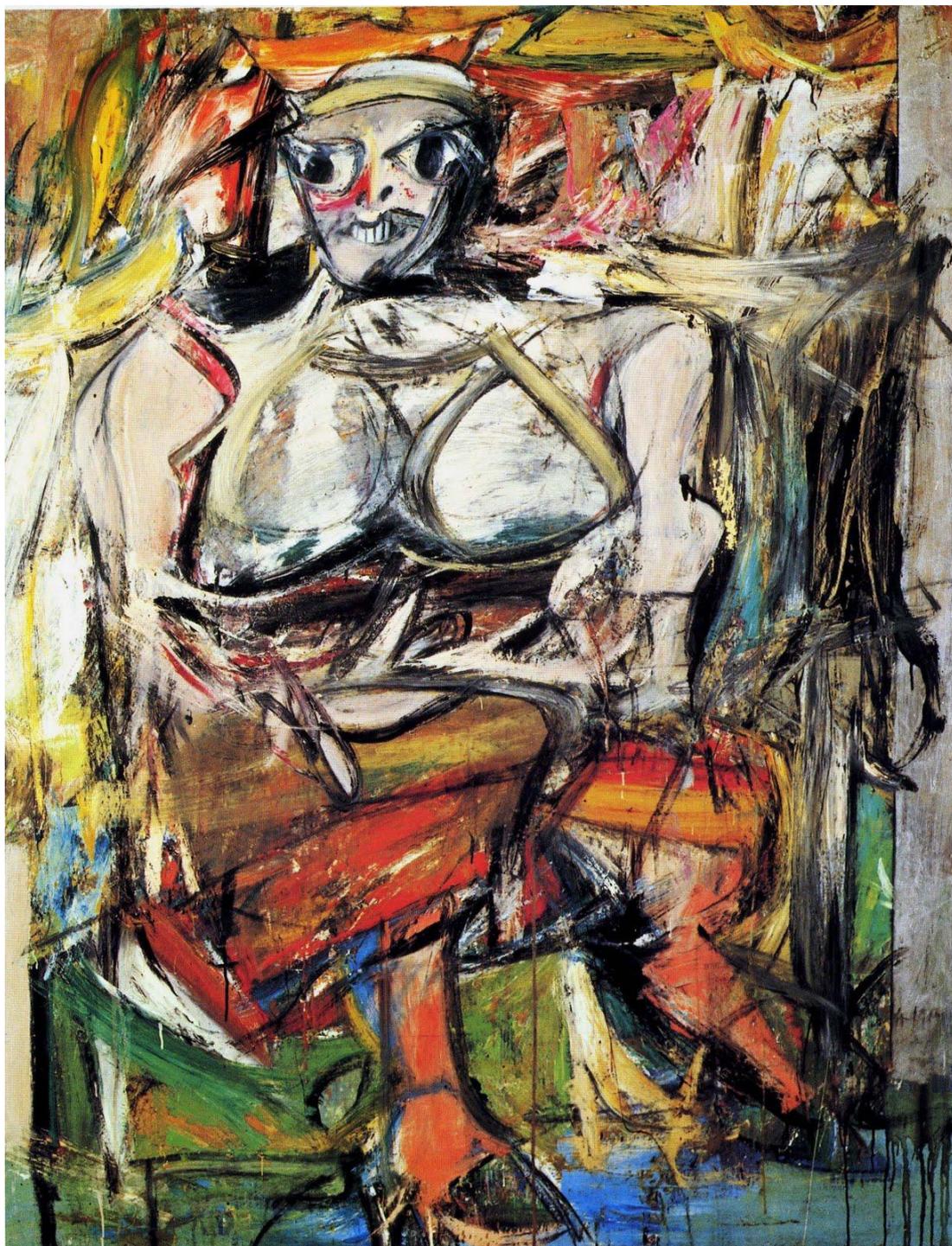
7

Después de cinco años y medio de guerra nos encontramos en 1945 -caída de los nazis- en una tierra baldía, privada de gobierno, de comida, de casas, de materias primas, de industrias y de cultura.

Es entonces, casi una década después, cuando los expresionistas que habían sobrevivido al imperio nazi, se ponen manos a la obra para recuperar una cultura propia de Alemania, para volver a encontrar su identidad. Pero en América ya se estaba cocinando el Expresionismo Abstracto y cuando llega a Alemania -en 1951 se hace la primera muestra en Berlín-, impregna a los creadores alemanes, y pasa a ser la nueva escuela predominante. No hay que olvidar que simultáneamente surge en Europa Septentrional el grupo COBRA, de la mano de Asger Jorn, Pierre Alechinsky y Karel Appel entre otros artistas de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.

⁶ WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guardarrama, Madrid, 1970. (p. 205).

⁷ LANG, Fritz. *Metrópolis*. UFA, 1927.



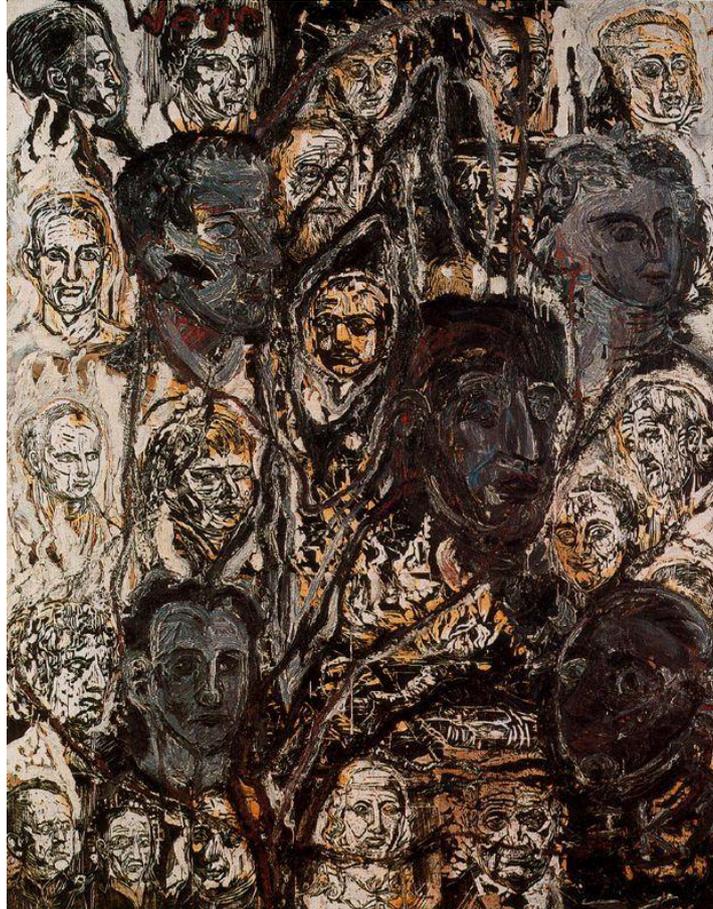
8

⁸ DE KOONING, Wilhem. *Woman I*. Óleo sobre lienzo, 195 x 124 cm. 1950-1952.

Posteriormente, contra el Expresionismo Abstracto surgieron el Arte *Mínimal* y el *Pop Art*, que no comentaré, simplemente citarlos, ya que por los años setenta, y como reacción contra ellos, contra el arte conceptual y contra el arte abstracto, resurge el expresionismo. Los historiadores del arte, para aclararse lo llaman Neoexpresionismo, aunque no es más que la continuación del expresionismo de principios del siglo XX -que no murió de manera natural, sino que fue paralizado- llevado hasta nuestros días -siglo XXI- con las influencias y cambios que ello conlleva. Estos nuevos expresionistas se alejan de las vanguardias históricas y de la era moderna. Le dan gran importancia al acto de pintar, a esa provocación sensorial o transmisión de emociones mediante la pintura, en definitiva, a la individualidad del artista. Apuestan por los grandes formatos y por una figuración impactante y crítica, y aunque no pretenden cambiar nada, tampoco desean obviar el tormentoso pasado de su tierra maltratada.

A continuación y a modo de referentes en mi trabajo, me centraré en tres de los nuevos expresionistas alemanes: Anselm Kiefer, Georg Baselitz y Markus Lüpertz.

2.1. Anselm Kiefer



9

Anselm Kiefer nació en Donaueschingen -Baden-Württemberg, Alemania- en 1945, tras la caída del imperio de Hitler. Estudió derecho y literatura y, seguidamente, ingresó en la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe -Baden-Württemberg-. Posteriormente, siguió su formación artística en la Kunstacademie de Düsseldorf durante un período de tiempo escaso -entre 1970 y 1972-. Allí conoció a Joseph Beuys, artista que influyó en sus trabajos.

⁹ KIEFER, Anselm. *Ways II*. Óleo sobre lienzo, 270 x 210 cm. 1977.

Se trata de uno de los artistas más relevantes si hablamos del Neoexpresionismo o de los Nuevos Salvajes. Sus obras suelen impactar por diversas razones tales como las grandes dimensiones de sus lienzos, la expresividad y la fuerza que tienen, la cantidad de materia y de materiales que las conforman, o la espontaneidad con la que se resuelven.

A mi, personalmente, me resulta un artista sugestivo en ciertos aspectos. Creo que es lo suficientemente potente y me parece interesante la gama cromática reducida por la que se mueve, con colores tierras, negros, blancos y grises cromados; al igual que la facilidad que tiene para mezclar distintos materiales y crear composiciones perfectamente integradas, ya sean telas, xilografías, papel, objetos, alquitrán, flores, ácidos, paja, yeso, materiales de desecho, armamento, fotografías, cuerdas y, como no, el plomo, su material estrella, un material con un amplio abanico de matices que, junto con todos los demás, hace que sus obras estén dotadas de mucha carga matérica y de una gran riqueza en cuanto a calidades *pictóricas* se refiere. El contrapunto negativo de esto, quizás es la durabilidad en el tiempo de sus cuadros, aunque supongo que ya habrá reflexionado sobre ello cuando califica sus obras de *palimpsestos*.

La utilización del plomo, un metal frío, pesado y gris, como soporte esencialmente, y también para la conformación de objetos, le viene como anillo al dedo y se vincula de alguna manera al tema que por antonomasia define a Anselm Kiefer: la crítica al holocausto nazi. He de confesar que siempre me ha atraído cualquier tipo de crítica política -o más que política, al poder en sí, o a la esencia del poder- y

ésta, concretamente, la he tratado en varias ocasiones de una manera muy particular, como se podrá observar más adelante.

Kiefer cuenta historias, muestra una visión subjetiva de los temas que trata. Sin pretensiones de disuadir a nadie, se limita a hacer una observación descriptiva de su entorno, de cómo se siente en él, de lo que le es o alguna vez le fue cercano. El propio artista comenta:

“El hecho de abordar un tema tan inmensamente doloroso y trágico se debía a una necesidad de encontrar mi identidad, a un deseo de tener conciencia de quién era. [...] Lo que más me entusiasma es encontrar una nueva inspiración, descubrir algo. La ejecución de la pintura en sí, aunque me divierte, no es lo que me interesa”.¹⁰

He de decir que, a pesar de que insista en su desinterés por la “ejecución de la pintura” -opinión con la que discrepo con él-, hay que reconocer la calidad de dicha “ejecución” en su trabajo, pues parece tener claro cuales son las calidades ofrecidas por la pintura.

Kiefer le da mucha importancia a lo narrativo, de hecho se podría decir que sus obras son muy literarias, filosóficas y poéticas, hasta tal punto que recurre a frases que escribe sobre los propios lienzos y que forman parte de los cuadros, frases que hacen referencia a textos literarios de Celine, por ejemplo; o a textos sagrados como el

¹⁰ CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. *Entrevista a Anselm Kiefer*. XL Semanal, marzo 2007.

Kabbalah, o incluso poemas y nombres cuya finalidad es la de denunciar y recordar.

Para cerrar, citaré a Ricardo Menéndez Salmón en un artículo escrito para la revista *Tiempo* en el que decía:

“Es como si alguien hubiera abierto una puerta en una pared, pero una puerta que conduce muy lejos. De esta mezcla de desmesura, simbolismo y peso del contexto surge un espectáculo difícil de olvidar. Porque hay muchos artistas, pero sólo uno llamado Anselm Kiefer”.¹¹



¹¹ MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo. *Anselm Kiefer*. *Tiempo*, marzo de 2007.

¹² Torres del estudio de Anselm Kiefer en Barjac.

2.2. Georg Baselitz

Su verdadero nombre es Georg Kern y nació en Deutschbaselitz, Sajonia, el 23 de enero de 1938, pero en 1956, después de trasladarse a lo que era Berlín occidental, cambió su nombre por Georg Baselitz, haciendo referencia a su ciudad natal. Allí estudió con Hann Traer en la Academia de Bellas Artes entre los años 1957 y 1964, y fue cuando realizó su primera exposición junto con Eugen Schönebeck, con el que publicó los manifiestos *Pandämonium* en 1961 y 1962. Posteriormente, debido a su esfuerzo y al reconocimiento que alcanzó como pintor, consiguió ser catedrático en las universidades de Berlín y Karlsruhe.

Para ponernos en situación, nos encontramos en una Alemania dominada por la ideología hitleriana, que estaba a punto de empezar a repartirse por media Europa. Pero Hitler no se conformó con imponer su ideología en el terreno político, así que decidió meterse también con la cultura, con las libertades de pensamiento y con las artes, como ya he comentado, y eliminó todo el arte que se había desarrollado en Alemania unos años antes; un arte llamado expresionismo, que tanto tuvo que pelear para ser reconocido como tal y de la noche a la mañana pasó a ser degenerado e “impropio de la raza aria”, según el propio dictador.



13

Pero Baselitz admiraba el expresionismo y creo que la situación de represión sufrida en Alemania, propició que se dedicase a ello, y así lo hizo. Empezó a pintar temas diversos con personajes grotescos, antihéroes, cuadros con contenido sexual y composiciones inquietantes y desgarradoras. Se trataba de una pintura fuerte, sincera y violenta. Ese tipo de actitud, muy pocas veces lo encontramos en la actualidad, pues parece ser que muchos de los jóvenes de hoy día han cambiado la sangre por horchata; fenómeno que critica Baselitz en una entrevista realizada por Cristina Carrillo para la revista *XL Semanal*:

¹³ **BASELITZ, Georg.** *Adler.* Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm. 1982.

“Crecí en un ambiente en el que para conseguir lo que deseaba como artista necesité mucha disciplina y una lucha constante. Pero hoy en día me irrito cuando veo a los artistas jóvenes, porque los temas que a mí me afectaban y me hacían oponerme al sistema entonces, no les atañen en absoluto. Son muy receptivos, aprenden fácilmente y técnicamente pueden ser buenos, pero lo que les mueve no es oponerse a algo. Son conformistas, simplemente aceptan todo. Yo desconfiaba de todo, de la sociedad, de la gente. [...] Si uno está totalmente liberado, no siente presión por avanzar. Uno se convierte en alguien maravillosamente flemático y ésa es, en la mayoría de los casos, la penosa situación actual.”¹⁴

Trasgresor desde sus inicios, Baselitz nos presenta una obra cruda, despojada de todo elemento anecdótico, bocabajo, crítica y con un toque de humor que desvela su manera de entender la pintura. Quizás lo más llamativo de sus piezas es que sean invertidas. En alguien como Baselitz podríamos pensar que se trata del humor que he citado líneas más arriba, pero creo que va mucho más lejos. No están simplemente colgadas al revés, si no que están pintadas bocabajo. Con ello, Baselitz, además de romper con los esquemas tradicionales, trata de darle a la pintura esa autosuficiencia de la que hablaba en la introducción; sus pinturas tienen un tratamiento muy bueno y las composiciones, tanto a nivel formal como a nivel cromático, son correctas. El hecho de colgarlas bocabajo, hace que la

¹⁴ **CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina.** *Georg Baselitz, la fealdad como forma de rebeldía.* XL Semanal, enero de 2008.

historia del cuadro pierda importancia, o simplemente no adquiriera más de la que necesite o de la que Georg Baselitz quiera transmitir. De esa manera, se ensalza el valor de la pintura por sí misma, dejando claro que los valores de ésta no tienen por que ir subordinados a una anécdota concreta.

“Mucha gente se pregunta si ha habido o no progreso, pero ésa no es la cuestión correcta. Hablar de progreso en el arte es una farsa; todo el significado profundo que se le quiere atribuir es irrelevante. Lo único importante es si uno se divierte con él; no tiene trascendencia para la sociedad.”¹⁵

Considero que en mi trabajo, Baselitz es un claro referente, tanto formalmente como de concepto. Creo que la clave de sus piezas radica en que pinta con una gran decisión, seguro de sí mismo, con unos trazos fuertes, sólidos e imponentes, capaces de echar para atrás cualquier crítica. Sobre todo, decir que se divierte haciendo su trabajo. El hecho de divertirse pintando o creando, parece pasar desapercibido la mayoría de las veces, y me gustaría darle la importancia que se merece. Divertirse, no como se podría divertir uno jugando, sino en el sentido de sentirse realizado y bien consigo mismo, favorece al hecho de sentirse seguro con el propio trabajo que se realiza y, por tanto, a creérselo. Como consecuencia de ello, el resultado es sólido y, además, con la capacidad de hablar de

¹⁵ **CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina.** *Georg Baselitz, la fealdad como forma de rebeldía.* XL Semanal, enero de 2008.

cualquier cosa, sin que tenga cabida el miedo al rechazo o al cuestionamiento de su calidad.

Por otro lado, Anselm Kiefer apuntaba: “El aspecto lúdico en la vida es tan importante como el más serio y complejo”¹⁶, y estoy convencido de que razón no le falta, pues sería impensable uno sin el otro.



17

¹⁶ CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. *Entrevista a Anselm Kiefer*. XL Semanal, marzo 2007.

¹⁷ Georg Baselitz.

2.3. Markus Lüpertz

Nació en Liberec / Reichenber –Bohemia- en 1941, que entonces estaba ocupada por el ejército nazi. Después de la guerra, él y su familia se trasladaron a Alemania, lugar donde inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes Industriales de Krefeld y en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf, hasta 1961. Al año siguiente se trasladó a Berlín y allí fue donde realmente empezó a formarse su propio mundo de imágenes, que plasmaba en los lienzos y posteriormente, pasaría a llamarse *Pintura Ditirámbica* -aludiendo a un canto y a una danza frenética que en la antigua Grecia se organizaba en honor a Dionisio-.



Markus Lüpertz fue uno de los grandes exponentes del movimiento de *Die Neue Wilden* -los Nuevos Salvajes-, y tiene una forma muy particular de tratar la pintura. Me interesa sobretudo, por la vinculación con lo sensorial, el estado anímico del momento concreto del que hablo a lo largo del presente trabajo.

18

Lo cierto es que me siento identificado con él en cuanto a la manera de ejecución de la pintura. Es una forma violenta y desgarradora, una explosión, un estallido del momento de pintar. Lüpertz, va *a priori* con una idea, o simplemente con algunos

¹⁸ Markus Lüpertz.

elementos o características formales con las que trabajar en el cuadro, pero automáticamente se impone el entusiasmo y la razón pasa a un segundo plano. A causa de esto, pinta y repinta cuadros hasta que son de su agrado; así pues, hablamos de *arrepentimientos*. El hecho de darle tanta importancia a esa *fuerza*, tiene el inconveniente de dejar de lado ciertos elementos como puedan ser, por ejemplo, la limpieza cromática. Pero son cuestiones muy relativas y conviene tener en cuenta que cuando trabajamos con la fuerza emocional de un instante, lo hacemos sobre húmedo o mordiente aunque utilicemos materiales de secado rápido. Aún así, al servirnos de contrastes exagerados, el resultado es aparentemente limpio y visualmente atractivo. Volviendo al hilo y a Markus Lüpertz, el propio artista define su modo de pintar de la siguiente manera:

“En las fotografías se ve el caos, la suciedad... están muy bien porque enseñan cómo trabajo, con qué furor, con qué indisciplina, porque soy un pintor con fuerza, que estalla.”¹⁹

Actualmente, Markus Lüpertz es Rector de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Durante toda su vida se ha considerado artista y ha defendido la pintura a capa y espada. Ha sobrevivido, junto con Baselitz y Kiefer, a muchas *falsas muertes de la pintura*. Pintó expresionismo cuando el movimiento *Pop* era el predominante, pintó expresionismo cuando el Arte Conceptual pretendía acabar con la

¹⁹ **STEGMEIER, Ion.** *Entrevista a Markus Lüpertz*. Diario de Navarra, junio de 2007.

pintura, pintó expresionismo en una sociedad que se venía alimentando de ideas hitlerianas tales como que dicho movimiento era un movimiento vulgar; y hoy mismo, momento en el que no se duda en señalar que el arte va evolucionando hacia terrenos tecnológicos y de video, Markus Lüpertz está pintando expresionismo. Porque el expresionismo es fuerza, emoción y rebeldía, y parece ser que lo que corre por sus venas aún es sangre.

En sus pinturas, aparecen alusiones tanto a la realidad como a la fantasía, utiliza referencias mitológicas, heroicas, elementos propios de la guerra, cascos de soldados nazis, y un largo etcétera. Todo ello lo hace con la finalidad de provocar, gritar a modo de liberación y con el objetivo de romper el silencio que se impuso tras la guerra en Alemania.



20

²⁰ LÜPERTZ, Markus. *Stilleben II*. Técnica mixta sobre lienzo, 184 x 290 cm. 1997.

Para acabar con este capítulo citaré un fragmento muy curioso de una entrevista, donde manifiesta su particular opinión acerca de las nuevas tendencias del arte:

“Ahora lo único nuevo es que el motivo no juega ningún papel. Ya no veo necesarios los contenidos”, explica. Y remacha: “Yo soy artista, no pedagogo. No quiero salvar el mundo con el arte.” [...] Respecto a las nuevas formas que adopta el arte, como las instalaciones, la posición del rector de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf y autor del Manifiesto *Ditirámico* es la de: “Un artista tiene una obra que producir para que sus cuadros vayan a los museos y se cuelguen en las salas, mientras que el artista de instalaciones va a un espacio y encuentra algo para ese espacio. Y eso es lo mismo que una decoración de escaparate”. Lüpertz insiste en que hay que marcar jerarquías: “La pintura es la reina y todo lo demás es mucho más sencillo”. Y lo subraya casi zahiriendo: “Es mucho más fácil decorar un cuarto que hacer un cuadro”.²¹

²¹ ALBEROLA, Miquel. Markus Lüpertz. El País, enero de 2008

3. REFLEXIÓN SOBRE UNO MISMO

3.1. Individuo, tiempo y espacio

Son tres palabras complejas que seguramente han quitado el sueño a más de un filósofo o pensador durante toda la historia; para que después de tanto tiempo, aún no tengamos muy claro todo ese rollo del *individuo* y su identidad, ni seamos conscientes de lo que es en nuestras vidas el *tiempo* y el *espacio*. Algunas veces pienso que es un problema del lenguaje, otras, que el problema es de los humanos y de su capacidad para hacerlo todo complicado, o ¿y si es todo complicado?

En cualquier caso, lo que está claro es que *individuo* es una palabra que define algo, según la Real Academia: “Cada ser organizado, sea animal o vegetal, respecto de la especie a que pertenece”, por tanto, en el caso de los humanos podría ser sinónimo de *persona*. Entonces, deducimos que ésta es el mismo *individuo* desde que nace hasta que muere pero, no obstante, evoluciona a lo largo del *tiempo*, adquiere ciertas capacidades y habilidades y mejora, para lo que posiblemente se desprenda de otras; así pues, está en constante cambio, cosa que no le arrebatara su identidad. Esto que estoy escribiendo, no digo que sea verdadero o falso, simplemente lo entiendo así y considero necesario aclararlo, ya que estas tres palabras han dado lugar a muchísimos ensayos con puntos de vista de lo más diversos.

En cuanto al *tiempo*, según el diccionario es una: “Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro”. Con esta definición parece



Tona le hizo señas de que la siguiera y él fue inmediatamente dejando la escoba contra la fachada de la casa. La escoba resbaló por la pared y cayó. Los dos se volvieron a mirarla. Tasio miró a Tona y ella sonrió. El se apresuró, a pequeñas carrerillas, a seguirla. Les llegó la voz de Madre, alta, lejána:

—(Tonina!

Se volvieron, otra vez, los dos.

Madre, con la mano, les hizo señas de que regresaran. Desandaron aquel trozo de calle.

—No te dije que él no fuera? No sé, la verdad, cómo te gusta... ¡estás comical! Parece un perrillo detrás, siguiéndote... ¡No me gusta! La gente se rie de vosotros.

—¿Por qué?

La mañana tenía una mujer de sayas negras, un vaivén, y una mirada quieta que la reconocía, que la saludaba. Este en su pueblo, pensó absurdamente Tona, y aquello la hizo verse muy separada de sí misma aunque no lo entendió.

La puerta de Ramona era una puerta que antes tenían dos tierras y carro... que estaba muy húmeda y entablada escondiendo una penumbra y unas latas con flores... que se decían en durado... que Tona pasó más... que adonde daban un... que ella se vol...

TODO Y MADRE ES SU IMAGEN QUE
 EN LOS OJOS QUE MUESTRAN TALE
 QUE PESUELAN DESHAJAN Y ESCARIN
 ENSTRAN EN TU BISO FINO SE
 Y NADA REFLEJO DE MI RE
 INFINITAS VISIONES QUE EN CERRA
 Y CUERPO QUE ESTA PRISIONERO EN
 LE UNA UNICA TUDO Y NADA PERDIDO
 CASADO DE LA CAUSA DISTORSION
 MAS BIEN NADA



22

²² **MARQUÉS, David.** *Vánitas*. Técnica mixta sobre papel, 33 x 43 cm. c/u. 2012.

simplemente una invención humana con la finalidad de organizar sus vidas. Pero no es así, porque el *tiempo* siempre ha existido y la humanidad simplemente se inventó un sistema para medirlo. El *tiempo* siempre está ahí, pasando, es el verdugo de todas las cosas, y lo único que podemos percibir de él, es el efecto que produce sobre los *individuos*, sus obras y el entorno; cuestión que me puede llevar a pensar que únicamente existe aplicado a algún cuerpo físico. Podríamos decir que es el motor de nuestro cambio permanente. Quizá no estoy capacitado para entenderlo, pero lo que sí sé, por mi corta experiencia, es que nunca he tenido dos momentos iguales y eso, que está de alguna manera vinculado al *tiempo*, es lo que realmente me interesa para explicar mi relación con la pintura. Considero que el *tiempo* -el *tiempo* real- es presente, es el *tiempo* en el que vivimos y tanto el pasado como el futuro no existen, puesto que uno ya ha perecido y el otro ni siquiera sé si llegará. Teniendo en cuenta lo que he dicho unas líneas más arriba, el *tiempo* va ligado al *individuo* y forma parte de él. Simplemente éste es el responsable de nuestro deterioro a lo largo de la existencia; en cualquier caso, *tiempo* e *individuo* son inseparables.

Como también es inseparable del *individuo*, el *espacio*. Todo cuerpo físico ocupa un *espacio*. Ese *espacio* está sometido a las reglas del *tiempo*, así que tampoco puede dejar de cambiar. Y nosotros vamos cambiando de *espacio cambiante* a nuestro antojo a medida que nos movemos.



*Todo y nada,
ésa imagen que ofrece la vida
en los ríos que muestran tu tez;
ojos que desvelan, despojan, descarnan
y penetran en tu profundo ser.*

*Todo y nada,
reflejo de mil reflejos,
de infinitas visiones encerradas
en un cuerpo que está prisionero
en el aspecto de una única alma.*

*Todo y nada,
verdugo del tiempo, cazador de la calma,
distorsiona el rostro de quien mucho abarca;
flor que se marchita cuando el tiempo pasa.
Todo y nada... más bien nada.²⁴*

²³ MARQUÉS, David. *Erben von nichts I*. Acrílico sobre tela, 130 x 184 cm. 2012.

²⁴ MARQUÉS, David. *Todo y nada*. 2012.

Todo esto no es nuevo ni me lo he inventado yo; de hecho, ya lo pensaba Heráclito en el siglo V a.C, cuando decía: “todo fluye, nada es”.

Puede que, llegados a este punto, el lector se pregunte por qué he hablado sobre el *individuo*, el *tiempo* y el *espacio*; pues bien, simplemente es una breve reflexión sobre estos tres elementos que me permite introducir el siguiente capítulo. Creo que es necesario el hecho de presentarlos ya que mantengo una estrecha relación con ellos a la hora de pintar.



25

²⁵ MARQUÉS, David. *El origen del bien y del mal*. Distintos materiales, 23 x 23 cm. c/u. 2012.

3.2. ¿De qué hablo cuando hablo con pintura?

Encontrarme de nuevo ante el lienzo en blanco o un papel, significa que voy a contar, otra vez, algo que me interesa, ya sea para lanzar un mensaje, o bien, un grito de alegría o desesperación. Tal vez sea un *hándicap* que tiene la figuración, el buscar una *excusa* para pintar, y no digo *excusa* como algo despectivo, pues siempre trato de contar aquello que nace desde la sinceridad, que tiene que ver conmigo y con mi entorno; ésa historia que me obliga a ofrecer una visión particular de ella, bien a través de la figuración o incluso de la abstracción.

Aquí, me gustaría introducir un término *requemado* ya en el mundo del arte contemporáneo y que no me gusta nada, el *discurso*. Según la RAE: “Escrito o tratado de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia para enseñar y persuadir”.

Actualmente, parece ser que la producción de todo artista, ha de ser avalada por un *discurso* que convenza de que lo que hace es bueno, y en el caso de ser malísimo, todavía es mejor. Muchas veces me pregunto por qué pasa esto. Pues bien, se me ocurre que puede ser porque aquí, en el país donde vivimos, un país de millones de panderetas, debido al retraso cultural al que estamos permanentemente sometidos, los integrantes del sistema -hablo de galeristas, teóricos, críticos, inversionistas y coleccionistas de arte, entre otros-, como habitualmente no son artistas, necesitan un *discurso*, o en muchas ocasiones, una *historia* literariamente deconstruida a la que amarrarse para poder justificar lo que a veces



1



¹ **MARQUÉS, David.** *Alegoría de la pintura.* Xilografía sobre papel -3 variaciones-, 80 x 80 cm. c/u. 2012.

resulta injustificable. Me parece muy triste que actualmente se dé esta coyuntura, situándonos en una posición similar a la de los pintores góticos, cuyos grandes retablos pretendían mostrar o enseñar algo a la sociedad analfabeta de la época. También cabe mencionar que los culpables reales en ocasiones resultan ser los propios creadores, por no saber mantener la postura y defender lo que realmente parece manifiestan, vendiéndose a los intereses del *mercado artístico*.

Estamos en el siglo XXI y debería entenderse que la pintura es, ante todo, pintura, y además, puede ser autosuficiente. Y, partiendo de esto, llegamos a la conclusión de que el *discurso* pasa a ser algo secundario; el artista Joan Millet opina acerca de ello:

“De todas las acepciones con que define la palabra *discurso*, la Real Academia de la Lengua Española, ninguna hace referencia al arte, así que su uso en el mundo del arte seguramente viene de la inspiración literato-filosófica que la crítica artística enriquece al torpe verbo del artista. Y así de ésta tendríamos: “enunciado de la cadena hablada o escrita; doctrina, ideología; serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente...” o sea, algo parecido al *Facebook* o al *Twitter* -tan actuales- donde se cuenta demasiado; pero en el caso de *discurso* su significado parece ser más limitado que estos medios de control planetario.



26

²⁶ **MILLET, Joan.** Chien bourgeois en partageant gâteau avec sa maîtresse. Observez, elle porte une robe de Valentino. Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. 1993 – 1994.

Antes de hablar del *discurso* desde mi punto de vista de *artista invisible*²⁷ -lo cual me permite ser políticamente incorrecto si quiero, puesto que no existo-, diré que el arte no tiene porque ser un acto comunicativo. Si bien sigue siendo una práctica social, no necesariamente ha de tener obligada relación con el poder; casi es preferible ignorarlo...

Y ahora a modo de ejemplo, sobre *discurso* utilizaré las pinturas de los mares embravecidos por el oleaje que realizaba el pintor Salvador Abril entre finales del siglo XIX y principios del XX, y los mares en calma actuales del pintor José Saborit; ¿hay discurso tras cualquiera de estas obras? o ¿debiera haber mensaje, aparente o subliminal alguno, o simplemente cabe hablar de esa buena voluntad del pintor en transmitirnos la sensación tenida, ante el disfrute de la visión de ese mar en calma o movido por las olas y que, como artistas, en innumerables ocasiones sólo deseamos adueñarnos por unos momentos de aquella naturaleza para hacerla nuestra y llevarla al lienzo?

Si bien el discurso, puede quedar o no obligatoriamente implícito en la obra de un artista, en el caso de existir, sí pienso que debe de poder crecer en el tiempo, porque éste, en el caso artístico, que no de adoctrinamiento ni ideológico, no se recrea en persuadir o convencer a

²⁷ Hace alusión a una entrevista que realiza Soledad Alameda a Carmen Giménez, bajo el nombre de *Un crisantemo de acero*. El País Semanal, domingo 3 de septiembre de 1989. En ella, Carmen Giménez manifiesta que en un país no puede haber más de 10 artistas, aunque ella deseara más; con lo cual, el resto nos podemos considerar *Artistas invisibles*, ya que no hemos recibido ningún comunicado del Ministerio de Cultura, o de Consellería que nos comunique una plaza en tan distinguida *selección*.

nadie en un puñado de hojas escritas. La obra visual por ella misma no necesita discurso que la justifique, sólo íntimamente para el artista puede resultar necesario.

En el caso de los adoctrinadores *sesenteros*, aunque tardíamente informados de lo que ocurría fuera de España, que pretendían cambiar y concienciar a todo durante la década posterior, la mayoría a la izquierda de... y hoy al fondo de la derecha, pero siempre cogidos de la mano del poder, había cierta inquietud política manifiesta en su obra, a veces de manera demasiado evidente y de la que hoy prefieren eludir, hablando de iconografía en lugar del *discurso* o, mejor, del *mensaje* -término más propio de los setenta- que implicaba el estado real de la cuestión.

De los críticos de arte, como *artista invisible*, me atrevo a decir que la mayoría pertenecían a lo que se llamaban *buenas familias*, con algún estudio de Derecho, aderezado con Filosofía y Letras, Historia o Ciencias Políticas; dictadores de tendencias, y florilegio de este largo período postfascista.

Ideólogos de salón rancio Isabelino y que hoy, con la serenidad que da el tiempo, aunque ahora sea nuevamente turbulento -a pesar de los mares en calma-, les veo en un momento de defensa de la más pura y vacua pseudo-estética que convierte a artistas en divinos de la nada. Afortunadamente quiero creer que existen otros críticos que no pretenden únicamente construir, sino demoler también aquello que no se sostiene.

Camuflados artistas y críticos, tras el corrupto poder que los mantiene, veo una defensa de la torpe pintura figurativa de manual aprendida, porque para la mayoría de éstos teóricos, las otras maneras de expresarse, con mayor gestualidad, sin dejar de hablar de pintura, parecen hoy ser igualmente invisibles. Sólo se salvan los inmunes cadáveres exquisitos cuyas muestras suponen comisariados, críticas, catálogos, seguros, transportes especiales y exposición con ventilación asistida, además de otros emolumentos. Inversiones que, ante una situación de pobreza como la actual, creo desafortunadas, ya que en muchas ocasiones suponen una decepción absoluta cuando admiramos de cerca la obra de éstos. Pero siendo invisible, mejor no opinar; aunque sí que diré que la torpeza -en pintura- lleva un tiempo siendo un valor en alza.

Así pues, el discurso que no crece en el tiempo, paraliza al artista y lo convierte en un mezquino más del sistema.

Discurso, si lo hay, y producción artística, deben ser el resultado de toda una trayectoria creativa, dure lo que ésta en el tiempo. Y por eso me pregunto a menudo por qué no les dirán a muchos artistas: ¿No te parece que ya te has copiado bastante? ¿Otra vez el mismo cuadro? ¿Por qué no desapareces una temporada a ver si así te echamos de menos? A eso de repetirse es lo que llamaban cuando yo estudiaba, tener *estilo*. Y lo mismo sucede al contrario, aquellos que están pendientes de lo que ayer se expuso en *New York* o Berlín para hoy

hacerlo aquí. Al final culparemos a internet de todo y nos quitaremos cualquier responsabilidad de encima, tanto aprendices como enseñantes.

Creo que el mayor compromiso que tiene el artista, no es otro que con el propio arte y su historia, tiempo en el que se vive, más el acontecido. Sólo conviviendo con ambos, el artista podrá adelantarse a su tiempo, mientras que únicamente viviendo y conociendo su momento, su obra se convertirá, casi seguro, en insufrible en unos pocos años.

Para finalizar diré que si toda la filosofía escrita no ha acabado aún con el hambre y la injusticia de este mundo, ¿qué pueden hacer los artistas hoy, o cuál debe de ser su papel, con o sin *discurso*? Seguramente podemos y debemos estar comprometidos con lo bello, lo feo y con casi todo; un todo no absoluto, excepto con el corrompido y dirigido poder. Simplemente porque ahora, somos artistas por derecho.”²⁸

De hecho, en la exposición *Magiciens de la Terre*, realizada en el centro Georges Pompidou en 1989, así como en la reflexión de Jean Hubert Martin sobre ella, se llega a la conclusión de que todo el mundo, independientemente de que sea artista o no, tiene preocupaciones similares, que conoce y que conforman su día a día, sus temas de conversación y, por tanto, sus *discursos o historias*. No se puede hablar de algo que no se conoce o no sea cercano. Temas como: la identidad, el SIDA, el sexo, la represión, la sociedad o el

²⁸ **MARQUÉS, David.** *Conversando con Joan Millet*. Valencia, abril de 2012.

entorno, entre otros, son los abordados por los artistas contemporáneos, y son los mismos que abordaron los artistas modernos, o los mismos que hubiera abordado cualquier artista de cualquier época si le hubieran dejado hacer lo que le viniera en gana. Y no estoy diciendo una burrada si digo que un artista del siglo XVII y uno del siglo XXI tienen preocupaciones análogas, pues me refiero a que en esencia es similar, pues no hablan más que de ellos mismos y de su entorno.

Obviamente, el *discurso* tiene su importancia, pero no creo que sea tanta como para pretender ser un fin en sí mismo. Cuando algo se generaliza, como en este caso, pierde su interés e incluso asusta: General...

En cualquier caso, creo que mi rechazo hacia esta palabra viene dado a causa de un problema del lenguaje, pues *discurso* lleva implícito el término *convencer*, término que me parece inadecuado para determinar la función de un artista, porque parece más la de un político. Mi intención no es persuadir, así que prefiero utilizar la palabra *historia* para definir *lo que se cuenta o de lo que se habla*.

Intención, en cambio, resulta una palabra verdaderamente interesante y todo creador debería tenerla en cuenta a la hora de empezar alguna pieza, sobretodo porque sería muy aburrido no hacerlo. Nunca he logrado entender como hay gente capaz de repetir hasta la saciedad algo que les funciona, sin añadir ni experimentar con la tradición y sin crear ningún tipo de misterio que les sirva de aliciente para iniciar o continuar en un camino en el que seguir hurgando, descubriendo cosas y, en definitiva, sentirse vivos. En mi caso intento, siempre que me planteo un problema, ya sea formal,

conceptual o de experimentación en materiales, solucionarlo en una o varias piezas de la manera más sincera posible. Generalmente, unas intenciones me llevan a otras y así sucesivamente van surgiendo problemas que piden una solución y me evitan el aburrimiento que podría provocar la rutina, pintar lo pintado, pintar lo sabido.

Como he dicho anteriormente, todo el mundo habla de lo mismo y yo no soy una excepción. Así, podríamos decir que mis trabajos, conceptualmente hablan o cuentan *historias* de mí y de mi entorno, o de como me siento yo con respecto a ése entorno; en ellos se deduce que cabe todo, si bien por lo general aparecen figuras humanas y de animales que interactúan en un mismo espacio y suelen tener algún significado simbólico, significado que formaría parte del *discurso* pero que no quiero utilizar.



29

²⁹ **MARQUÉS, David.** *La muerte de la inocencia.* Acrílico sobre papel, 60 x 80 cm. 2012.

Normalmente son composiciones inquietantes, en las cuales busco un impacto visual y sobretodo que no dejen indiferente al espectador después de haberlas visto. Podemos encontrar caballos, animales funerarios que se revuelven sobre la superficie terrestre en la que condenados nazis esperan ser rescatados por espectros de cuervos gigantes que perecieron hace ya mucho tiempo; perros que fueron maltratados y desollados por la palabrería de gente que aunque les decidió matar, ahora sus clones levantan la cabeza de nuevo para ladrar más alto; o bodegones que nos presentan sobre la negra mesa a aquellas palomas que no eran precisamente blancas ni *paráclitas*, y no fueron liberadas como éstas por el gran pontífice, reducido a escombros, como todos los demás seres, y cumpliendo la misma función que podría cumplir perfectamente un botijo desconchado. Pero las historias que yo pueda contar, formarían parte de mi anecdotario, del literato que no soy. Éstas surgen en mi cabeza a partir de las sensaciones que me ofrece el observar eso que llamamos realidad y que, pasadas por el filtro subjetivo del cerebro, son de nuevo lanzadas a ese mar, formado por trama y urdimbre, al cual llamamos lienzo, como navíos perdidos, aunque vagan sin rumbo unas veces y llegan a buen puerto otras, o se pierden en el horizonte. En cualquier caso, eso no es relevante, pues lo realmente interesante de la pintura es la fuerza con la que son lanzados esos navíos, es el momento de pintar, momento visceral, es más importante que la propia historia que me lleva a pintar, es algo sensorial, es, en definitiva, el reflejo de un estado emocional, en este caso el mío, en un tiempo y un espacio concretos e irrepetibles. La pintura está viva y late, puesto que es un sentimiento arrojado mediante ese estallido de fuerza sobre una tela. Durante un momento existe esa fusión

entre el ser que pinta y la materia; por eso intento realizar o solucionar cada cuadro en una sesión. Lo importante es que se registre esa fuerza, que quede fresco, que quede espontáneo, que quede potente, que transmita, que sea visceral, despojado de cualquier adorno superficial o anecdótico. Para eso no hay que pintar la ola, hay que ser la ola, y el estallido de una ola tiene una duración corta en el tiempo. Es muy complicado, sino imposible, volver a retomar cuadros empezados cuando buscas algo tan preciso. No se pueden continuar, porque tu estado anímico no es el mismo, de hecho, ni siquiera tú eres el mismo; percibes de otra manera, sientes de otra manera, te afecta todo de otra manera, pintas de otra manera y por eso, son tan frecuentes los arrepentimientos en mis trabajos; porque soy incapaz de retomar un cuadro sin cambiarlo entero. No obstante, estos arrepentimientos, favorecen en muchas ocasiones al trabajo final, al incorporarse involuntariamente a la obra nueva.



30

³⁰ **MARQUÉS, David.** *Por un puñado de huesos –detalle–.* Acrílico sobre tela, 121 x 184 cm. 2012.

Creo que es difícil, o más difícil que una representación mimética de una fotografía, el hecho de lograr que todo se articule de manera que resulte, en parte necesario, que funcione la composición cromática y formal de la acción gestual, que el caos esté en equilibrio con la belleza y al mismo tiempo quede pensado y espontáneo. Aunque a mí me resulta todavía complejo determinar el momento final, sí existe a menudo esa *chispa* que te dice: *ya está*, a la cual suelo hacer caso y me sirve, al menos, para poder desligarme del trabajo durante un tiempo; de modo que éste sea quien me dé una capacidad crítica suficiente para tolerar o no mi propia obra.

Así pues, voy a concluir este apartado respondiendo a la pregunta planteada en el título del mismo, y que coincide con la respuesta al verdadero tema de mis trabajos. ¿De qué hablo cuando hablo con pintura? De pintura, con todo lo que ello conlleva.





31

³¹ MARQUÉS, David. *Erben von nichts II*. Acrílico sobre tela, 182 x 122 cm. 2012.

3.2.1. La belleza está formada por pequeños caos

Alguien me dijo esta frase en un bar de copas allá por el 2008 en un momento de lucidez. No creo que él fuera consciente del peso que contenían aquellas palabras, que en ese instante olían a una mezcla de tabaco y alcohol; pero calaron fuertemente en mi memoria y me han hecho reflexionar multitud de veces sobre determinadas cuestiones.

Me gustaría aclarar, antes que nada, que en esta reflexión, no entiendo la belleza como una cualidad superficial pulcra y perfecta como se podría entender en el Renacimiento, ni mucho menos. Desde mi punto de vista, la perfección no existe y, tanto la belleza como la esencia y la singularidad de cada ser u objeto, está en los errores que contiene, pues de lo contrario sería todo idéntico y aburrido. Me atrevo a ofrecer aquí una definición, que puede ser más o menos acertada, de lo que yo entiendo por belleza en una obra pictórica: Es el logro de una serie de intenciones, que no metas, marcadas por uno mismo *a priori*; es decir, el funcionamiento y la convivencia de ciertos objetivos en un mismo espacio, el soporte. Con esto estoy delatando que el arte no es más que un reto o una serie de retos que se propone el pintor, artista o creador en cada momento, con el fin de comprobar hasta dónde puede llegar. En mi caso, cuando me planteo cualquier pieza, quiero, o tengo la intención de que se cumplan algunos requisitos tales como: que los cuadros causen algún tipo de emoción en el espectador al primer golpe de vista y dicho impacto sea causado, más por las cualidades de la

propia pintura que por la anécdota inicial que me ha motivado a realizar la obra.

Robert Huges, hablando de Francis Bacon apunta:

“Sus pinturas no intentan contar historias, sino colgarse del sistema nervioso del espectador y ofrecer, según sus palabras: “la sensación sin el aburrimiento de su transmisión. [...] Una forma ilustrativa, informa inmediatamente a través de la inteligencia de qué trata la forma, mientras que una forma no ilustrativa actúa primero sobre la sensación y, después, vira lentamente hacia el hecho.”³²

Me parece una explicación muy acertada y que encaja perfectamente con una de mis intenciones a la hora de enfrentarme a una tela en blanco.

Y volviendo a la frase que da título a este capítulo, no debemos olvidar que en el tipo de pintura que me interesa, hay una lucha incesante entre lo racional y lo irracional, entre lo metódico y lo impulsivo, entre lo aprendido y la rabia y el rechazo hacia lo sabido; es una relación de amor-odio usual, de un caos que se fuerza para que acepte ciertas leyes que hay que cumplir, causadas por unas fuertes costumbres de la tradición occidental, tales como la lectura de izquierda a derecha, que influye en los pesos visuales y básicamente en la composición. No obstante, no estoy siendo

³² HUGHES, Robert. *A toda crítica*. Anagrama, colección argumentos, Barcelona, 1992.



33

³³ **MARQUÉS, David.** *Erben von nichts III.* Técnica mixta sobre papel, 80 x 60 cm. 2012.

antinatural cuando trato de encauzar el caos, puesto que según la *Teoría del caos*, éste es impredecible pero determinable, ya que no es aleatorio, sino que tiene un orden subyacente.

Cuando uno se decanta por el camino fácil, y con esto me refiero a algo más o menos realista, sin ningún objetivo más que el de reproducir de manera fidedigna una foto que por sí sola ya alberga el contenido de lo que quiere expresar el artista, y, además, suele funcionar mejor que el resultado pictórico final, a menudo pintado con la lengua; cuando alguien elige esta senda, sabe antes de empezar a pintar, cómo será aproximadamente el cuadro acabado, puesto que existe una praxis cuya finalidad es la de llegar a un resultado cercano al cartón-piedra, capaz de asombrar a cualquier inepto en la materia. El problema de éstos, está en que, inconscientemente, están siendo esclavos de la sociedad de control donde les ha tocado vivir, dominada por una falsa creencia en una especie de *orden* artificial, rígido y sin sentido al que yo llamo *control antropocéntrico* y que no obedece a las leyes de la Naturaleza, regidas por el caos, que no es desorden, sino un orden diferente, flexible, abierto, impredecible, cambiante y permisivo en cuanto a interacciones en el medio. No debemos olvidar que los seres humanos formamos parte de esa Naturaleza caótica y nos convendría aceptar que también estamos regidos por las mismas leyes. Por tanto, toda búsqueda de belleza basada en la concepción antropocéntrica occidental de ese *orden* controlado e inflexible, creo que está abocada al fracaso, o simplemente a la rutina; puesto que dicha belleza se encuentra en la Naturaleza, en el caos.

3.2.2. Procedimientos

A continuación hablaré acerca de las técnicas y los materiales utilizados habitualmente en mi labor artística. Por ello, el capítulo quedará dividido en dos partes: a) TEMPLE POLIMÉRICO y b) XILOGRAFÍA. En cada apartado trataré de ofrecer al lector los aspectos que, a mi parecer, resultan más interesantes de cada técnica.

a) TEMPLE POLIMÉRICO:

Hay varias razones por las cuales en mi labor artística utilizo polímeros en lugar de otros materiales más comunes, como pudiera ser el *óleo*. En primer lugar, es una cuestión de salud, ya que los disolventes y demás materiales volátiles me producen mareos; en segundo lugar, por comodidad, pues para un tipo de pintura directa como la que realizo, me interesa que tenga un secado rápido, y puesto que los secativos son perjudiciales en el tiempo para la obra de arte y, por el momento, no se ha demostrado lo mismo de los polímeros, creo que la opción más sensata es la de decantarse por los segundos. Y, en tercer lugar, por el brillo que proporciona a ciertos colores, imposible de obtener mediante una técnica diferente.

El temple polimérico se obtiene mediante la disolución de un polímero con agua y pigmento. Todos los polímeros se caracterizan por tener una fuerte capacidad de unión cuando secan, y la calidad de éstos viene dada por su flexibilidad.

Por una parte, tenemos los polímeros vinílicos -menos recomendables-, que cuando secan se endurecen y tienden a cuartear o a romperse. A causa de ello, se recomienda su uso en soportes rígidos.

Por otra parte, nos encontramos ante los polímeros acrílicos: resina acrílica, *Pinova*, etc. Estos polímeros tienen la cualidad de formar una película fuerte, flexible e impermeable al secar, y pierden su solubilidad rápidamente.

Los colores con base polimérica rebajada con agua, tienen la capacidad de presentar acabados en mate, semi-mate y brillante, dependiendo de la cantidad de aglutinante aplicado, así como de la capacidad de absorción del soporte. La elasticidad que presenta este material -polímero acrílico- después de su secado es bastante notable, lo cual permite que se pueda aplicar sobre soportes flexibles como la tela o el papel.

Normalmente, para la realización del aglutinante se utiliza aproximadamente una proporción de polímero/agua similar al 50% -dependiendo de los intereses del creador-. Por tanto, hay que tener en cuenta que al secar, aproximadamente un 55% de agua se evaporará de la película de pintura aplicada y el volumen de ésta disminuirá considerablemente.

En cuanto a los pigmentos, se utilizan los mismos que para óleo, con la diferencia de que este medio les confiere un carácter notablemente más vivo o brillante.

A continuación haré un breve repaso de las características de los pigmentos que utilizo con más frecuencia, tomando como referencia el libro de Ralph Mayer:

“1. Azul ftalocianina: De tipo sintético-orgánico, muy resistente a la luz. Es ftalocianina de cobre. Un azul intenso, de tono cian o verdoso, cuyas propiedades y efectos de color son idénticos a los del azul prusia, incluyendo su reflejo bronceado y su gran poder de tinción cuando se usa en forma concentrada. Es completamente permanente en todas las técnicas pictóricas, y ha sustituido en las paletas al azul prusia, menos fiable. Inventado en Inglaterra en 1935, apareció en el mercado en 1936.

2. Blanco de España: Carbonato de calcio natural, molido, lavado y refinado. Es un pigmento inerte de considerable masa, que se utiliza en pintura como parejo o adulterante. Cuando se mezcla con aceite, forma una pasta que no conserva su color blanco, sino más bien amarillenta o parda, y forma lo que se suele llamar masilla. Si se usa con medios acuosos y con cola, conserva su blancura; con él se preparan productos como el gesso. Los mejores grados son conocidos como blanco de Paris.

3. Negro óxido de hierro: De tipo inorgánico y sintético, muy resistente a la luz y considerado no tóxico. Negro Marte. Óxido ferroso-férrico, aproximadamente 1 FeO más $3 \text{ Fe}_2\text{O}_3$. Un color denso, opaco y pesado, absolutamente permanente para todo uso. Existe

también una variedad natural, pero es muy tosca y no resulta adecuada para muchos artistas. Es relativamente parduzco, se humedece fácilmente y no es graso. Puede sustituir a los negros de carbono cuando se desean precisamente estas cualidades. Lo atraen los imanes. El producto moderno es un adelanto del siglo XX.

4. Caolín: Arcilla pura que a veces se usa como aparejo, muy parecido al material que se vende como arcilla de porcelana.



34

³⁴ **MARQUÉS, David.** *Negro óxido de hierro.* Polímero y pigmento sobre papel, 112 x 76 cm. c/u. 2012.

5. Ocre: De tipo sintético inorgánico, muy resistente a la luz y no tóxico. Llamado muchas veces Ocre amarillo, es una arcilla coloreada por el hierro y que se presenta en varias tonalidades amarillas y apagadas. Opaco y absolutamente permanente. Los grados mejores, más refinados y cuidadosamente lavados, proceden de Francia. Su utilización se remonta a tiempos prehistóricos.

6. Rojo óxido: De tipo inorgánico, muy resistente a la luz y considerado no tóxico. Óxido férrico (Fe_2O_3) artificial. Existen muchas tonalidades, todas ellas más brillantes, fuertes y permanentes que los productos naturales que se describen como rojo de Venecia. Sustituyen a los óxidos de hierro naturales en casi todas sus aplicaciones. Muy opaco y absolutamente permanente.

7. Blanco de titanio: De tipo sintético inorgánico, muy resistente a la luz y considerado no tóxico. Dióxido de titanio. Los pigmentos de titanio tienen el mayor grado de opacidad y tinción de todos los blancos. El titanio es el pigmento blanco opaco más importante actualmente en uso. Es un blanco opaco, extremadamente denso y potente, de un alto índice refractario y gran poder cobertor. Absolutamente inerte, permanente. Sus propiedades se conocen desde 1870 o antes, pero no se produjo con éxito en un grado blanco puro hasta 1919 en Noruega y América.”³⁵

³⁵ **MAYER, Ralph.** *Materiales y técnicas del arte.* Hermann Blume Ediciones -edición ampliada-, Madrid, 1993.



³⁶ **MARQUÉS, David.** *Herederos de la nada.* Acrílico sobre tela, 120 x 150 cm. 2012.

b) XILOGRAFÍA:

La xilografía es un medio de creación artística, en cuyo proceso se incluye necesariamente la realización de matrices que se imprimen en papel -u otro soporte- por medio de la estampación en relieve; es decir, se estampan las partes que no han sido talladas o rebajadas.

Esto es así porque la tinta se aplica sobre la matriz mediante un rodillo que, obviamente, solo puede entrar en contacto con una superficie nivelada, dejando limpias las zonas situadas a un nivel inferior.

La estampación en relieve, también llamada tipográfica, es el sistema más antiguo de estampación.

La palabra *xilografía* significa *grabado en madera*. Las técnicas básicas empleadas en la xilografía no son demasiado complejas en cuanto a su planteamiento se refieren; pues en realidad, la dificultad radica en la resistencia que ofrece el material al tallado y en la adquisición de la habilidad necesaria en el manejo de los diferentes instrumentos utilizados.

También nos encontramos ante el *hándicap* de que en xilografía todo está invertido. Como en cualquier tipo de grabado, la matriz se talla teniendo en mente que el resultado será al revés, como si se tratase de un espejo; además, también hay que tener en cuenta a la hora de tallar que, al contrario que sucede en el grabado calcográfico o en cualquier estampación en hueco, la xilografía permite únicamente la estampación en relieve, y esto quiere decir que lo que nosotros *dibujamos* con la gubia, o





37

³⁷ **MARQUÉS, David.** *Game over.* Xilografía sobre papel -8 variaciones- 66 x 76 cm. c/u. 2012.

cualquier otro instrumento, no se entintará. Quizás el problema más arduo de esta técnica, sea la asimilación de que la línea que nosotros dibujamos no es una línea positiva.

La xilografía que a mi me interesa, y la que practico, es la denominada *a fibra*. Quiere decir que las planchas de madera sobre las que se trabaja, fueron obtenidas cortando el tronco de manera longitudinal; hecho que desvela en la matriz la fibra de la madera, en líneas más o menos paralelas. Estas vetas, dotan a los trabajos xilográficos de unas calidades muy sugerentes que funcionan como valor expresivo.

Los instrumentos tradicionales de trabajar la xilografía son las gubias y los cuchillos. No obstante, con el tiempo se han ido incorporando diferentes instrumentos tales como percutores, soldadores o pirograbadores. En mi caso, la única herramienta que manejo para incidir en la plancha es una herramienta eléctrica, el taladro. Dicho instrumento, permite la utilización de distintos tipos de puntas, ya sean fresas o lijas. Me parece el instrumento más apropiado para mis trabajos por una serie de razones: En primer lugar, y teniendo en cuenta que utilizo el citado utensilio sin manguera, el taladro es un aparato incontrolable, cualidad que me aporta ese camino *impredecible pero determinable* del que he hablado anteriormente en el capítulo “3.2.1. La belleza está formada por pequeños caos”. En segundo lugar, me permite trabajar de una manera mucho más rápida y espontánea que las gubias, y creo que, de esa manera, se acerca más a lo que vendría a ser el *expresionismo* del siglo XXI. Y, en tercer lugar, los registros tan interesantes que facilita una

máquina eléctrica como esta, no se pueden encontrar en instrumentos tradicionales.

En cuanto a la xilografía seriada, he de decir que afortunadamente, en la actualidad, dicha concepción del grabado como un producto del cual, necesariamente, se tiene que realizar una tirada de estampaciones, va desapareciendo en beneficio de la estampación única u original, o incluso de las variaciones obtenidas de una misma matriz o de una misma estampación. Realmente, entendiéndolo, como yo entiendo, que el proceso tanto de talla como de estampación xilográfica no es nada complejo; se podría deducir que lo interesante está en el hecho de incidir en la plancha, en la fuerza de la talla, en cómo uno es capaz de transmitir gestualmente su estado anímico de dicho momento. A veces pienso que deberíamos preguntarnos si la obra final es realmente la estampación en papel, o debería ser la propia plancha, cuya superficie arañada es el verdadero testigo de nuestro yo pasado e irrepetible.



38

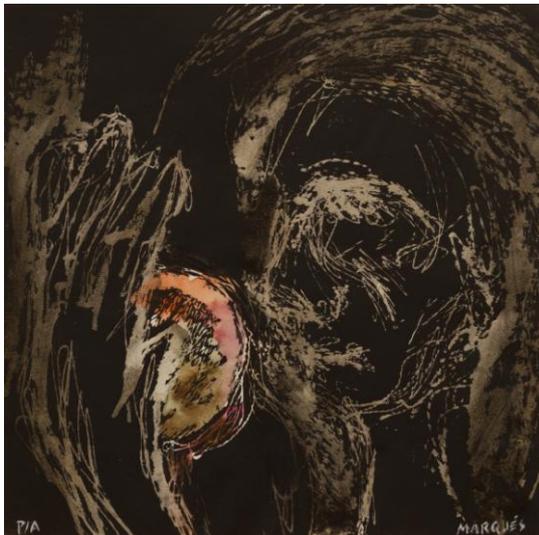
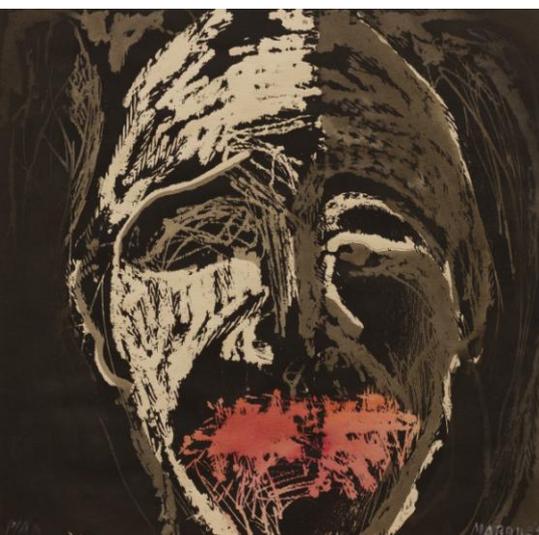
³⁸ **MARQUÉS, David.** *Empty eyes & empty souls.* Talla y entintado sobre madera, 62 x 102 cm. 2012.





39

³⁹ **MARQUÉS, David.** *Empty eyes & empty souls.* Xilografía sobre papel -3 variaciones-, 61 x 269 cm. 2012.



⁴⁰ **MARQUÉS, David.** *No tengáis miedo.* Xilografía sobre papel -3 variaciones-, 69 x 109 cm. 2012.

4. CONCLUSIONES.

A mi parecer, las conclusiones deberían ser las obras resultantes del presente trabajo, en las cuales aparecen todos y cada uno de los pensamientos explicados en la reflexión teórica, llevados a la práctica. No obstante, ofreceré al lector algunas palabras a modo de conclusión con el fin de que, además de satisfecho, observe que el artista, pintor, no sólo pinta cuadros sino también es capaz de expresar mínimamente qué le mueve a pintarlos, aunque el arte no sea obligatoriamente un acto comunicativo, y en cuyo caso, de ser el mío, no daría explicación alguna; pero como hacía Rafael Solbes -del Equipo Crónica- en sus inicios, o Antonio Marco, yo sigo todavía empeñado en las posibilidades plásticas y narrativas de la pintura expresionista, y puesto que tal vez ésta sería la manifestación plástica más afín a la que la lingüística da de discurso: “enunciado de la cadena hablada o escrita”; si en lugar de decir las palabras y las frases decimos los dibujos y las pinturas empleadas para manifestar lo que pensamos o sentimos, podemos estar frente a una obra expresionista.

En cuanto a lo que se refiere a la reflexión teórica, que acompaña y ayuda a comprender la producción artística realizada, pienso que la relación entre ambas ha resultado ser muy coherente, -era mi voluntad también el que lo fuera- y estoy convencido de que, a pesar de su corta extensión, es capaz de responder a la mayoría de los *interrogantes* que cualquier espectador frente a la obra podría llegar a preguntarse.

He hablado en varias ocasiones durante todo el trabajo acerca del *camino* que el yo artista he decidido seguir, y ahora, al final,

comprendo que no he estado del todo acertado con dicha expresión. No puede existir sólo un camino, sino muchos otros caminos que otros artistas más o menos afines cuando los descubrimos nos interesan o, incluso, con los que llegamos a sentirnos de repente identificados. Como me decía Joan Millet: “conmigo viven muchos muertos que me acompañan hacia la luz, hay demasiados artistas por descubrir y de los que aprender”⁴¹. No hay pues, una senda que me lleve a un lugar, la senda es un espacio de paso que abre uno mismo mientras *avanza*, de la misma manera que se hacen los caminos con el tiempo: pisando fuerte, insistentemente y volviendo sobre los pasos. Para consolidar ese camino hay que empezar cada día y eliminar las *malas hierbas* que tratan de impedir dicho *avance*; y lo pongo en cursiva porque es un *avance* que con la duda te obliga a retroceder a menudo. Paradas y reconsideraciones y de nuevo vuelta a comenzar. Lo que trato de decir con esto, es que no es un camino recto, sino mixtilíneo con quebradas abundantes, con saltos que te elevan y traspiés que te obligan a volver al punto de partida; pero dichos retrocesos, hijos de las dudas, únicamente deben de servir para avanzar, pues la vida no permite la vuelta atrás; sólo la mirada, y la mirada, como el propio tiempo, es cruel con la falsedad. La pintura se podría comparar perfectamente con la vida, de hecho, están estrechamente ligadas, o deberían estarlo, porque ambas son recorridos inciertos aunque paralelos, y a menudo caóticos, por lo cual, me da la impresión de que el hecho de seguir unas pautas tal vez *malvadas*, en pintura, provocan que no tenga casi cabida el azar, la expresión sensorial o el encuentro con nuevas maneras de representar, -de haberlas todavía- con pincel y color. Aunque sí sé

⁴¹ MARQUÉS, David. *Conversando con Joan Millet*. Valencia, abril de 2012.

que de seguir el Manual *Aprenda a pintar al óleo en cinco lecciones*, en estos momentos de aburrimiento, queda garantizado un éxito casi asegurado, por la dirección que observo que toman los halagos respecto a cierta pintura periférica, por parte de la gente del sistema. Ya son demasiados años de negación a todo lo figurativo que mantenga el gesto y la materia.

Realmente desconozco -artísticamente hablando- en que momento vivo. ¿Es en el de las nuevas tecnologías?

El halago es un bálsamo que idiotiza pero en el fondo no realiza, a no ser que uno sea *tonto perdido*, que también los hay en este mundo del arte, y acabe creyéndose algo; creerse algo es desconocer a todos los afines a nosotros -que en este siglo pasado y de ahora somos un regimiento, y no los doscientos que aparecen en los libros de subastas como más vendidos-.

Cuando tuve la charla con mi antiguo profesor de instituto, a propósito de lo que él consideraba *discurso*, Joan Millet recordaba a su profesora de Dibujo del Natural de tercer curso, Ángeles Marco, en la antigua Escuela de Bellas Artes, cuando le decía que las metas eran castrantes; y era verdad, y lo era en ambos sentidos, tanto si se llegaba como si no. La llegada podía resultar ser el fin del artista, mientras que el no llegar, ese inalcanzable del que la muerte es cómplice, tal vez resultara menos perjudicial en el fondo, aunque igualmente castrante. “La Marco nos dejó demasiado pronto.”⁴²

De Víctor Manuel Gimeno, Catedrático de Dibujo del Natural en Movimiento, igualmente profesor suyo y por el que siento hoy un gran afecto y admiración, con una frase le aclaró para siempre aquello que le perseguía como artista joven en su dilema de llevar la

⁴² MARQUÉS, David. *Conversando con Joan Millet*. Valencia, abril de 2012.

realidad de la naturaleza al cuadro, respecto a lo cual, Don Victor -así le siguen llamando- que siempre marcaba las distancias entre profesor y alumno, le explicó que realidad y naturaleza era aquello más o menos próximo y tangible, y el dibujo, o el arte en definitiva, eran otra cosa bien diferente.

“Con el tiempo esta frase, que he mantenido siempre presente, me obliga a ser generoso con lo que no llego a entender. Y esa generosidad e interés respecto a cualquier manifestación plástica, se la debo absolutamente a él.”⁴³

A pesar de todo, Millet reconoce ser irremediabilmente crítico, en particular, con los pintores.

No sé, pero puede que para entrar en razón haya que perder ésta en algunos momentos, y más en un país donde el saber y el razonar han sido siempre perseguidos; vamos pues a aprovechar la sinrazón, que llamaremos a todos esos momentos donde el inconsciente participa en la creación de la obra plástica.

Igualmente, el azar juega un papel importante en ese momento de encontrarnos con la pintura, cuando vamos a encontrarnos con la obra que buscamos, tiempo en el que no sabemos exactamente como transmitir aquello que deseamos, pero sí sabemos de ella, como queremos que no sea, y de que aspectos no debe de estar tocada o afectada. Obviamente, no definiendo un proceso totalmente azaroso, pero sí debemos de reconocer, como pintores, que cuando uno realiza una obra tras otra, si las hace de manera excesivamente

⁴³ **MARQUÉS, David.** *Conversando con Joan Millet.* Valencia, abril de 2012.

segura y ya sabe de antemano como va a ser el resultado final, estamos ante un señor/a que pinta cuadros, pero no ante un/a pintor/a. Hay que ser lo suficientemente generosos con nosotros mismos para dejar que surja el momento en el cual aparecen esos inciertos que de manera imprevista pueden beneficiar el resultado final o, simplemente, que nos inciten a reflexionar acerca de nuestra producción, momento que propicia la discusión íntima, la cual nos permite ver ese otro camino que nos abre dicho inesperado hecho. Camino de incertidumbres, pero más atractivo por crear conflictos con el planteamiento inicial, y que nos facilita un cambio de rumbo que hemos de decidir, a veces inesperadamente y de forma inmediata si estamos pintando con acrílicos . Pero para que todo esto ocurra, debemos aceptar el proceso de trabajo abierto e indefinido, como un proceso vivo, caótico, cambiante y, además, de obligado estado de vigilia en el que el creador, sepa aprovechar cualquiera de estos instantes de mayor o menor consciencia.

Volviendo ya a cuestiones más táctiles, he observado, basándome en el resultado de la parte práctica del presente trabajo, que se puede dividir en dos partes:

Por un lado nos encontramos ante los resultados directos, es decir, los que han salido bien al primer intento. Son testigos de un momento concreto, de un instante que sucedió, y suelen presentar un acabado directo y por ello más fresco, y espontáneo.

Por otro lado están las obras que llamo *de arrepentimiento*. Son pinturas que muestran el más allá del instante, lo que quería ser pintado pasa a no ser protagonista por lo que fuere, generalmente a causa de un estado anímico inadecuado para pintar, y no fueron acabadas en la sesión destinada a ello, para que un tiempo después,

aquellas que viven bajo convivan o se conviertan en una obra nueva o diferente a la pensada. Esto es así porque, como he explicado anteriormente, con el *arrepentimiento*, aunque todo cambie, la materia no es solo materia, la materia responde a las diferentes vidas por las que ha pasado la obra. No obstante, lo realizado en la primera sesión de trabajo, se complementa y contribuye en valor expresivo en beneficio de la obra resultante o nueva, que no se trata de otra pintada encima, más bien es el producto de la fusión de las dos, y de los dos instantes vividos. La materia por la materia no me interesa. En cuanto a las recetas y plasticidad de *cocinitas*, intento que estén ausentes en mi obra; volviendo a insistir, diré que creo que la sinceridad y la necesidad, deben de estar presentes en la creación artística, ya que entre nosotros, para los que intentamos pintar, no cabe el engaño, por mucho que la pintura sea el *arte de la simulación* como manifestaban los ilustrados en el siglo XVIII.

No sé si el lector esperaba unas conclusiones de esta naturaleza, pero para mí pintor, no cabe todavía el sentido de concluir, ahora que estoy al principio, puesto que a los veintitrés años, este trabajo es un ensayo donde reflejo mi modo de ver, seguramente a una corta distancia, el acto de enfrentarme al hecho artístico. Seguramente si este apartado se titulase *Observaciones*, pienso que definiría mejor el contenido. Concluir es demasiado tajante, y más refiriéndose a algo que acaba de empezar; es como querer asesinar algo demasiado pronto, una necesidad humana de acotarlo todo con la finalidad de encasillarlo en su mente racional de corte cúbico. Ahora pienso en las paralelas, las tangentes e incluso en las secantes cuando he de cortar el camino iniciado. Tal vez se pueda hablar de lecciones aprendidas, para lo cual me vería obligado a citar a Jack Nicholson cuando dice:

“Nadie te da nada, tienes que cogerlo”.⁴⁴ Y la verdad, cogerlo y escogerlo con libertad, es lo único que al artista plástico le queda frente al sistema que nos dirige, y del que realmente creo que no conocemos sus caras.



45

⁴⁴ SCORSESE, Martin. *Infiltrados*. Warner Bros Pictures, 2006.

⁴⁵ MARQUÉS, David. *El cazador*. Acrílico sobre papel, 60 x 80 cm. 2012.

5. BIBLIOGRAFÍA

- **ARGAN, Giulio Carlo.** *El arte moderno.* Editorial Fernando Torres, Valencia, 1977.
- **BOURGEADE, Pierre.** *Buenas noches, Man Ray.* La Fábrica Editorial, Madrid, 2007.
- **BOURRIAUD, Nicolás.** *Estética relacional.* Adriana Hidalgo Ediciones, Córdoba, 2006.
- **BONITO OLIVA, Achille.** *El arte hacia el 2000.* Ediciones Akal, Madrid, 1992.
- **CHAMBERLAN, Walter.** *Grabado en madera.* Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1988.
- **DE LOS SANTOS, M^a José.** *El Neoexpresionismo Alemán.* Editorial Nerea, San Sebastián, 2004.
- **DIDEROT, Denis.** *Escritos sobre arte.* Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- **HUGHES, Robert.** *A toda crítica, ensayos sobre arte y artistas.* Anagrama Ediciones, colección Argumentos, Barcelona, 1992.
- **LUCIE-SMITH, Edward.** *Movimientos artísticos desde 1945.* Ediciones Destino, Barcelona, 1991.
- **MAYER, Ralph.** *Materiales y técnicas del arte.* Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1993.
- **VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico.** *Discurso sobre el horror en el arte.* Ediciones Casimiro Libros, Madrid, 2010.
- **WILLET, John.** *El rompecabezas expresionista.* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1970.

