

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Mirada subjetiva

Proyecto expositivo para el
Centre d'Exposicions del
Museu d'Art Contemporani
de Pego

Trabajo Final de Máster en Producción Artística

Presentado por Juan Antonio Costa Mengual
Dirigido por Dr. Rafael S. Carralero Carabias

Valencia, **septiembre de 2012**

Tipología número 4. Realización de una exposición para un espacio público o privado. En dicha exposición podrá utilizarse cualquier medio, técnica y soporte artístico que se considere adecuado.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A Carmen

Índice

1. Introducción	7
2. Proyecto	11
2.1. Concepto	13
2.1.1. Apuntes sobre la imagen	15
2.1.2. Poética de los errores	18
2.1.3. El encuadre. El plano detalle	24
2.1.4. El título	27
2.1.5. El silencio	31
2.1.6. La imagen y la memoria	34
2.1.7. El bosque como tema	36
2.1.8. El cuadro en el espacio	39
2.2. Obra	47
2.2.1. Consideraciones generales	51
2.2.2. Pensar la imagen	55
2.2.3. Paisaje incógnito	58
2.2.4. Oquedades	62
2.2.5. Bosque en Sax	65
2.2.6. Catálogo de imágenes	67
2.3. Espacio expositivo	125
2.3.1. Consideraciones generales	127
2.3.2. Descripción técnica y montaje	130
2.3.3. Catálogo de imágenes	135
2.4. Difusión	145
2.4.1. Cartelería e invitaciones	147
2.4.2. Texto descriptivo	151
2.4.3. La página web: www. tonicosta. es	153
3. Conclusiones	155
4. Bibliografía	161
5. Índice de imágenes	171
6. Currículum	175

1. Introducción

El presente trabajo tiene el objetivo principal de enriquecer la producción artística personal de cara al ámbito profesional mediante el análisis y la reflexión en torno a los conceptos y los procesos artísticos que han motivado, influido y configurado el contenido, la elaboración y los resultados plásticos de un proyecto expositivo individual.

El proyecto expositivo se titula *Mirada subjetiva*¹ y ha tenido lugar en el Centro de Exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Pego (Alicante). Su naturaleza es principalmente de carácter experimental pictórica. Para su desarrollo ha sido fundamental el trabajo investigativo realizado en el campo de la pintura en años precedentes, pero empieza a materializarse y a concretarse desde una perspectiva profesional al cursar el Máster en Producción Artística de la UPV. La obra pictórica se divide en tres series, todas ellas vinculadas a la temática del bosque: *Pensar la imagen*, *Paisaje incógnito* y *Oquedades*, las cuales se complementan con una pieza individual titulada *Bosque en Sax*. El propósito general es, a través de la representación pictórica del bosque, intentar transmitir conceptual y plásticamente experiencias, sensaciones y evocaciones personales vividas en una estancia realizada en la costa de São Paulo en 2009.

El trabajo de investigación se estructura en 5 bloques. El primero, titulado *Concepto*, trata de establecer los planteamientos conceptuales generales y los referentes e influencias teóricas y plásticas esenciales que han determinado las bases para la propuesta y desarrollo de este proyecto expositivo. Por cuestiones de acotación y extensión correspondientes a la tipología del Trabajo Final de Master, no se trata de un análisis profundo y extenso, sino de una aproximación a aquellas cuestiones, referencias, antecedentes e influencias teóricas o plásticas que de un modo u otro han sido relevantes para la creación, elaboración y materialización del proyecto artístico.

En el segundo bloque, titulado *Obra*, se lleva a cabo el desarrollo del proyecto pictórico desde un ámbito conceptual y plástico más específico, con aspectos teóricos y prácticos elementales para la creación de las obras, así como cuestiones procedimentales y procesuales propias del ejercicio y de la

¹ El título del proyecto está escrito en valenciano porque el proyecto está diseñado para una localidad de habla valenciana.

creación pictórica. Aquí se incluye una descripción técnica y una muestra completa en imágenes de cada obra y de cada serie que configura el proyecto artístico.

El tercer bloque, *Espacio expositivo*, está dedicado íntegramente a la muestra expositiva en el Centro de Exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Pego, incluyendo todos los aspectos y las cuestiones necesarias a tener en cuenta en la preparación y desarrollo de la misma, como son las características de la sala, el diseño, la distribución y el montaje de las obras. También se muestra aquí un registro en imágenes del resultado visual final de la exposición. En el cuarto bloque se presenta de forma sucinta la difusión del proyecto expositivo.

En la metodología de trabajo ha sido importante intentar de un modo programático conexas la investigación teórica con la práctica artística. Esta interrelación ha sido fundamental para trabajar de una manera más coherente y comprometida. El título de la exposición, *Mirada subjetiva*, alude a la diversidad de miradas que pueden surgir de la observación activa del arte por parte del espectador a través los innumerables vínculos que se pueden establecer entre su manera de ver y las connotaciones propias que emanan de una obra artística. *Mirada subjetiva* se centra en explorar los límites de la imagen reconocible desde la práctica pictórica. Se pretende potenciar la interrelación entre el espectador y la obra artística a través de la profundización en conceptos como memoria, recuerdo, evocación, reconstrucción, interpretación, imaginación...

El conjunto de obras realizadas tiene su eje central en la importancia que tiene en el significado de una imagen la combinación e interrelación de sus propias cualidades estéticas, su función representativa y la información concisa que aporta su título, para poder influenciar, configurar y recrear la mirada del espectador. Este hecho se intenta dejar reflejado a través de la representación pictórica de imágenes caracterizadas por su ambigüedad, con el fin de que esta se convierta en una de las claves de seducción y persuasión que impulsen la observación activa del observador. La idea es despertar su carácter reconstructivo, interpretativo e imaginativo. Para intentar conseguir esta ambigüedad de la imagen se utilizan especialmente dos recursos visuales fundamentales, los cuales se configuran como hilos conductores de todo el proyecto pictórico: la fragmentación de la imagen como inductora para la reconstrucción de una escena y el juego representativo entre abstracción y figuración como potenciador de la capacidad imaginativa.

La materialización de la propuesta a través de la fragmentación de la imagen y del juego entre abstracción y figuración, consiste básicamente en limitar de manera radical tanto el tamaño de la superficie pintada como la información dada al observador de la escena o motivo representado. Todo ello complementado mediante un título que ofrezca información sobre lo que se representa en la imagen.

En cuanto a la cuestión de la fragmentación, uno de los recursos empleados de forma constante en la mayoría de las obras del proyecto a sido la utilización del plano detalle o zoom. Para ello fueron muy ilustrativas las lecturas del manifiesto de la Fotografía subjetiva, "*Subjektive Fotografie*", redactado por el fotógrafo Otto Steinert. Este manifiesto apuesta, entre otras cosas, por una vuelta a los valores estéticos que marcaron los fotógrafos de su misma nacionalidad en los años 30, como las imágenes de Renger Patzsch y los experimentos de Moholy Nagy en la Bauhaus, los cuales son precedentes en este tipo de encuadres. Estos nuevos modos de ver, gracias a las innovaciones tecnológicas que ofrecía la óptica, aportaron nuevas maneras de mirar el mundo. Los propósitos compartidos de estos artistas eran persuadir a quien mira con el objetivo de impulsar su papel como espectador activo. En este proceso participativo se busca potenciar la imaginación y la memoria del observador, cuestiones que están presentes de un modo u otro en el mundo del arte y de la creatividad.

En la creación de la ambigüedad a través del juego plástico y representativo entre abstracción y figuración, la falta de concreción en la imagen incita a la duda, y puede hacer rehuir al espectador, pero también le puede inducir a reflexionar sobre lo que ve y a profundizar sobre ello con el propósito de reconstruirlo. Con el fin de enriquecer estos vínculos entre el espectador y la creación artística, en la elaboración del título de cada obra se buscaba imprimirle cierto grado de intriga, contribuyendo a una participación activa a través de la inclusión de alguna pista textual informativa sobre lo que estaba representado.

Pese a todos los propósitos del proyecto, tanto los implícitos como los explícitos, existe una convicción clara que entendemos como parte inherente de toda acción creativa y comunicativa: el resultado del proyecto expositivo y de sus

intenciones será producto de la realidad que se produzca entre estas intenciones y la verdadera reacción del espectador. Nos hacemos eco a este respecto de las palabras de Gombrich, que determinan una realidad muchas veces olvidada por los artistas: “la información que se extrae de una imagen puede ser totalmente independiente de la intención de su autor”.²

En resumen, el cometido del presente trabajo es estudiar y desarrollar conceptos, influencias, inquietudes y procesos que han dado forma o formado parte de la elaboración del proyecto artístico. Asimismo, se propone una mirada crítica en torno a la imagen, activando la participación del espectador a través de la experimentación pictórica, estableciendo un diálogo entre el propio medio de representación y el tema, e indagando en conocimientos estéticos, teóricos e históricos básicos sobre la percepción visual aplicada al proyecto. Se trata de reflexionar sobre la imagen e intentar desarrollar la capacidad crítica y de observación sobre las posibilidades comunicativas y expresivas de la pintura.

² GOMBRICH, E. H, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997. p. 47.

2. Proyecto

2.1. Concepto

2.1.1. Apuntes sobre la imagen

La formación y la práctica artística que precede a este trabajo ha hecho que se incremente el interés por establecer una reflexión y tener una mayor conciencia de la importancia del sentido de la vista y de la influencia que puede tener lo visual en cada persona y en la sociedad.

El tratamiento de la información en el entorno socio-cultural actual es predominantemente visual. “La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante”³, dice D.A.Dondis. De hecho, el mundo está repleto de imágenes. Existen multiplicidad de formas de crearlas y mostrarlas al espectador. Por ejemplo, en la red social Facebook⁴ se comparten al día alrededor de unas 300 millones de fotografías, pensemos entonces la cantidad de ellas que se comparten al cabo de una semana, un mes, un año... Tal democratización de las imágenes, de su uso, hace que se estén desarrollando cada vez más nuevas aplicaciones para diferentes medios, sobre todo tecnológicos, que permiten al usuario modificar y divertirse con ellas. Teniendo en cuenta esta realidad, en este trabajo se ha procurado mantener, de una forma paralela a la propia elaboración del proyecto, un sentido crítico frente al mundo de lo visual con la intención de contribuir de una forma constructiva al planteamiento de miradas analíticas hacia la manera de ver y de crear.

A este respecto, y en torno a la relación entre la imagen y el proyecto expositivo *Mirada subjetiva*, es importante señalar algunos aspectos relevantes, como son el mencionado interés por el sentido de la vista y la mirada, la investigación con el objeto a través de la reciprocidad entre imagen y pintura, la experimentación con la imagen mental conexas con la experiencia y la memoria, la búsqueda de vínculos entre el conocimiento adquirido a través de la vivencia y el conocimiento adquirido a partir de la imagen como objeto. No obstante, todo ello es posible gracias a la visión del ojo, que es lo que hace posible la imagen y lo que permite situarnos y manejarnos en nuestro entorno.

³ DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995. p. 13.

⁴ Información extraída del blog de los desarrolladores de Facebook, <https://developers.facebook.com/blog/post/2012/07/17/capturing-growth--photo-apps-and-open-graph/> [en línea] [Citado el 13 de agosto de 2012]

Las imágenes nos dan información sobre las cosas, sobre nuestro entorno, pero en sí mismas no tendrían mucho sentido de no ser por los conocimientos previos y la memoria del que mira, es decir, de su experiencia. “La experiencia visual humana –afirma Dondis– es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana”.⁵

Con ello se remarca la importancia no sólo de la imagen sino fundamentalmente del espectador como elemento central e imprescindible para realizar y completar la comunicación. Como dice Arnheim⁶, “mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador”.⁷ Una comunicación que no es sólo un acto reflejo o instintivo, sino que se da según la interpretación que realiza el espectador de lo que observa, es decir, como matiza John Berger⁸, de acuerdo a las relaciones que se establecen entre el observador y las cosas que mira.

El hecho de que la vista llegue antes que el habla y que las palabras, no implica que ésta sea una pura reacción mecánica a ciertos estímulos (...) Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario (...) Nunca miramos sólo una cosa, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.⁹

En este sentido, al artista como hacedor de imágenes¹⁰ le interesa especialmente indagar en torno a los elementos plásticos y a los materiales y soportes con los cuales se trabaja en conexión con el mundo de lo visible.

A parte de la luz, el hombre utiliza a su antojo para dar forma a una imagen toda una serie de elementos visuales: línea, color, contorno, dirección, textura, escala, dimensión, movimiento, que son manipulables por el artista mediante la elección estratégica de técnicas y con un fin (mensaje).¹¹

⁵ DONDIS, D. A., Op. Cit., p. 15.

⁶ Rudolf Arnheim (Berlín, 1904 - 2007, Ann Arbor, EEUU)

⁷ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Forma, 2002. p. 18.

⁸ John Berger (Londres, 1926)

⁹ BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000. p. 14.

¹⁰ John Berger utiliza este término para hablar de los pintores en la época del Renacimiento, en BERGER, John Op. Cit., p. 16.

¹¹ DONDIS, D. A., Op. Cit., p. 34.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, y con el fin de denotar intrínsecamente su importancia, el proyecto tiene como uno de sus propósitos generales hacer dudar al observador sobre lo que ve y lo que es¹², siempre sin perder de vista que el compromiso del artista con el espectador debe estar presente, pues a él se debe que su trabajo tenga razón de ser.

El pintor considera habitualmente que una imagen es aquello que representa, pero, en el caso de sus obras, es también un resultado. A este resultado lo podríamos definir como *una imagen pintada*, que generalmente representa unos referentes al mismo tiempo que muestra unos signos pictóricos. “Las técnicas de comunicación visual – afirma Dondis – manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseña y de la finalidad del mensaje”.¹³ En el caso de este proyecto, donde la finalidad del mensaje es, tal como se ha indicado anteriormente, establecer la duda en el espectador sobre lo que está observando, se han manipulado los elementos visuales con el fin de crear indeterminación y ambigüedad en cuanto a lo que está representado, provocando lo que Gombrich¹⁴ denominaba “ruido” en la imagen.

Esta *ambigüedad* se intenta conseguir mediante tres maneras de abordar la elaboración de una imagen. Por un lado, la parte representacional, aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia. Por otro una infraestructura guiada por una composición elemental abstracta, que comprende los elementos estéticos y formales. Y por último el carácter al mismo tiempo informativo y simbólico que adquiere el título de la obra y que trasciende tanto los aspectos físicos representacionales como formales. La idea es presentar imágenes que significan, pero que apenas muestran, buscando los límites entre lo visto y lo entendible, entre lo mirado y lo comprensible.

¹² Con respecto a la cuestión de la duda en relación al mundo de la imagen como documento ha sido de gran referencia la lectura del libro *El beso de Judas* de Joan Fontcuberta: FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

¹³ DONDIS, D. A., Op. Cit., p 28.

¹⁴ Ernst Gombrich (Viena, 1909, –2001, Londres)

2.1.2. Poética de los errores

Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado.

D. A. Dondis

El proyecto *Mirada subjetiva* experimenta sobre los límites de lo que entendemos por reconocible, plantea una búsqueda en torno a la manera de crear una imagen ambigua que persuada al espectador, en busca de su participación activa, en busca de la activación de su imaginación y su memoria. Así, podemos considerar que el tema concreto que se representa queda en un segundo plano, pues aunque es imprescindible por ser de donde se extraen los datos y las sensaciones necesarias para llevar a cabo un proceso creativo, en este caso podían haberse tratado tanto los temas elegidos como otros, sin haber variado el principal cometido del trabajo, que es el hecho de que sus referentes, más allá de representar una cosa u otra, tienen como nexo común la reflexión en torno a la ambigüedad de la imagen.

Para llevar a cabo este planteamiento, se han retomado los significativos pensamientos de Clement Greenberg¹⁵ con respecto a los nuevos cambios de paradigma que se produjeron en la pintura impresionista como consecuencia la crisis de la pintura de caballete, aquella que persigue representar de manera ilusoria un espacio dentro de la tela. El cambio al que se refiere viene precedido por los artistas que empiezan a buscar en sus obras una mayor planitud y ausencia del espacio ilusorio para detenerse sobre la propia superficie del lienzo. Compositivamente, los encuadres, los tonos, los contrastes... se trastocan perdiendo facultades ilusorias y abriendo nuevas puertas a las propias características del medio. Los temas se representan a menudo en modo próximo al *all over*, donde nada tiene un principio o un final. El impresionismo, así como las nuevas innovaciones de la fotografía a principios de siglo XX, supusieron nuevos cambios que posibilitaron emprender nuevas maneras de ver y representar el mundo. A continuación se expone, de una forma más extensa, la ruptura con las leyes de la pintura tradicional según Greenberg, que se recogen en su ensayo *La crisis de la pintura de caballete*:

¹⁵ Clement Greenberg (Nueva York, 1909 – 1994, Nueva York)

La pintura de caballete, el cuadro trasladable que cuelga de una pared, es un producto exclusivo de Occidente, sin ningún equivalente en otros lugares. Su forma viene determinada por su función social, que es precisamente colgar de una pared. [...] Excava en la pared que hay detrás la ilusión de una cavidad en forma de caja y dentro de ésta, como una unidad, organiza apariencias tridimensionales. Cuando el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete – que no debe confundirse con su calidad – se ve comprometida.

La evolución de la pintura moderna, que empieza con Manet, consiste en buena parte en la evolución hacia un compromiso así. Monet, Pissarro y Sisley, los impresionistas ortodoxos, atacaron los principios esenciales de la pintura de caballete mediante la coherencia con que aplicaban los colores independientes; el tratamiento de esos colores era el mismo en todo el cuadro, y cada parte de éste era tratada con el mismo toque e idéntico énfasis. El resultado fue un rectángulo de pintura texturada homogénea y apretada que tendía a amortiguar los contrastes y amenazaba –aunque solo amenazaba– con reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada. [...] Cezánne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard y Matisse siguieron reduciendo la profundidad ficticia de la pintura, pero ninguno de ellos, ni siquiera Bonnard, intentó algo tan radical en su violación de los principios tradicionales de la composición como hizo Monet en las etapas intermedias y últimas de su carrera. Y es que el cuadro, por mucho que disminuya su profundidad, seguirá siendo pintura de caballete mientras sus formas resulten suficientemente diferenciadas en términos de clarooscuro y se mantengan en un desequilibrio dramático. [...]

Esta tendencia aparece en el cuadro « polifónico», « descentrado», repetitivo *all-over*, que se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable desde un extremo al otro. Es un cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final.¹⁶

¹⁶ GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona, Paidós, 2002. Véase el capítulo *La crisis de la pintura de caballete*. p. 177.



Fig. 1. Claude Monet
Branch of the Seine near Giverny. Mist
(*Rama del Sena cerca de Giverny. Niebla*), 1897
Óleo sobre lienzo, 89,9 x 92,7 cm.

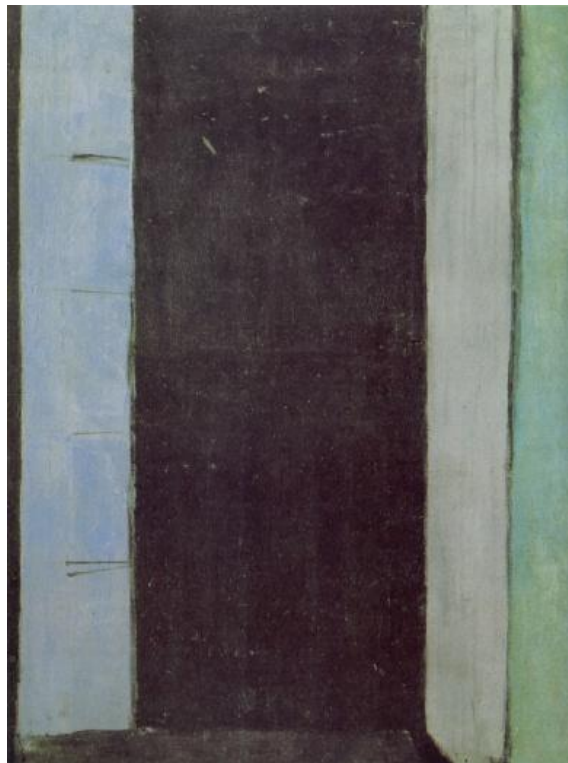


Fig. 2. Henri Matisse
Window at Collioure
(*Ventana de Collioure*), 1914
Óleo sobre lienzo, 116 x 88 cm.

Asimismo, es significativo el replanteamiento que supone en nuestro modo de ver la aparición de nuevas tecnologías que ofrecen nuevas percepciones de lo visible que afectan y condicionan nuestra concepción de la realidad, nuestro mundo circundante. ¿Pero qué acontece cuando en estas partes, estos elementos básicos que conforman el mensaje visual, contienen cambios que condicionan la claridad de la imagen y no se combinan con el tipo de coherencia que se esperaba para que sean entendibles o legibles? Establecer respuestas a esta cuestión conforma uno de los ejes sobre los que se desarrolla este proyecto, es decir, investigar sobre la problemática de la representación en la imagen.

Como se ha indicado anteriormente, uno de los recursos para proceder con esta problemática ha sido la creación de imágenes ciertamente ambiguas o confusas para el espectador. Pero esto no quiere decir que no contengan un mensaje, simplemente éste es de un tipo diferente. De hecho, dentro de las artes plásticas existe una gran variedad de combinatorias donde se intenta provocar este tipo de imágenes “contradictorias” de manera voluntaria, entre ellas las de Magritte¹⁷ o Luc Tuymans¹⁸, pero sobre todo en el mundo de la fotografía, desde las manipulaciones mecánicas realizadas por artistas de la *Nueva Objetividad* hasta las actuales modificaciones digitales que puede hacer cualquier usuario con las nuevas aplicaciones para móviles.

En relación al proyecto, es importante destacar de forma visual algunos de los desajustes que se pueden producir en los elementos básicos de la construcción del lenguaje y que pueden alterar su función representativa, comunicativa y expresiva, como son el encuadre, el contraste, la reducción de color, la ausencia y la combinación de varios de ellos. Se muestran a continuación algunos ejemplos de obras de artistas que han servido como referentes para el desarrollo del trabajo y que pueden servir como una aproximación técnica al mismo:

¹⁷ René Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 - 1967, Bruselas, Bélgica)

¹⁸ Luc Tuymans (Mortsel, Bélgica, 1958)



Fig. 3. Aenne Biermann, 1929.



Fig. 4. Joy Rosenquist, 1961.



Fig. 5. Alex Katz, 2004.



Fig. 6. Roy Lichtenstein, 1965.



Fig. 7. Johannes Kahrs, 2004.



Fig. 8. Eberhard Havekost, 2008.

2.1.3. El encuadre. El plano detalle

Se puede considerar el *encuadre* como un momento privilegiado merced al cual el enunciador diseña las *condiciones de acceso al significado del texto visual*, las constricciones a que debe someterse el enunciatario en su recorrido interpretativo.

Santos Zunzunegui

Una de las decisiones más importantes que preceden a la realización de una imagen representativa es la elección del plano o encuadre utilizado, pues con él se decide qué cantidad o proporción del tema/objeto se va a mostrar al espectador. Esta elección es lo que Zunzunegui¹⁹ llama el *momento privilegiado*, debido a su gran capacidad de influencia y su repercusión en el mensaje y el resultado final de lo que se quiere expresar y comunicar.

Existen varios tipos de planos, según la cantidad de información que contienen o muestran del tema representado. La estética de los planos utilizados en la fotografía, han sido fundamentales para los pintores, quienes los han adaptado a sus propias necesidades artísticas.

En el proyecto, el plano utilizado de forma constante en la mayoría de las obras ha sido el plano detalle o zoom, con el fin de indagar en la frontera entre la imagen figurativa y la abstracta, y cómo puede repercutir esto en las formas de comunicación artística. Como dice Marjorie Balge con respecto a la obra de Georgia O'Keeffe²⁰, "con la ampliación, la vista del objeto en primer plano, la técnica de O'Keeffe ofrece una marca asertiva de realismo que pide una implicación más moderna y emocional con el objeto, aumentada por el hecho de que el tema es suficientemente abstracto para recordarnos que no pretende ser únicamente la "cosa". Puede ser muchas cosas, incluyendo un sustituto de la propia artista".²¹

¹⁹ Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947)

²⁰ Georgia O'keeffe (Sun Prairie, Wisconsin, EEUU, 1887 – Santa Fe, Nuevo México, 1986)

²¹ Trad. a., cita original: "With the enlarged, close-up view of the object, O'Keeffe technique offers an assertive brand of realism that prompts a more modern, emotional involvement with the subject, and involvement heightened by the fact that the subject is abstracted just enough to remind us that it is not solely the "thing" it purports to be. It can be many things, including a surrogate for the artist herself."

HUTTON TURNER, Elizabeth y BALGE-CROZIER, Marjorie P., Georgia O'Keeffe. *The Poetry of Things*. Washington, Turner, 1999. p. 74.



Fig. 9. Georgia O'Keeffe
Pelvis IV, 1944
Óleo sobre tabla, 91,4 x 101,6 cm.

Con el plano detalle se puede alcanzar un estado de ambigüedad y de confusión representativa, pues por un lado se acerca en cierto modo a la abstracción y por otro al realismo fotográfico al mostrar con detalle fragmentos de aquello que representa. Fotógrafos documentalistas de principios de siglo XX ponen en práctica este tipo de encuadres con la finalidad de mostrar en su máxima nitidez los objetos que nos rodean. Las innovaciones de entonces permitían acercarse a las cosas a través del objetivo de la cámara a una gran proximidad. Este impulso venía en parte porque algunos fotógrafos veían la imposibilidad de representar su paisaje con una fotografía que pudiera contener todo lo que ellos sabían que se encontraba en su entorno, y para intentarlo recurrían a realizar fotografías en primerísimo plano. Este tipo de plano no permite representar algo en su totalidad, pero da información muy precisa y real de lo que existe en el lugar. Así lo relata Susan Sontag²², aludiendo en este caso al arte norteamericano:

Los norteamericanos sienten que la realidad de su país es tan apabullante y dinámica que tratar de encararla de manera científica, clasificatoria, sería el más grosero de los alardes. Se la podría abordar indirectamente, mediante subterfugios, desmenuzándola en extraños fragmentos que de algún modo, por sinécdoque, tal vez pudieran sugerir el todo.²³

²² Susan Sontag (Nueva York, 1933 - 2004, Nueva York)

²³ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Madrid, Edhasa, 1996. p. 76.

Dentro de la pintura, en la retórica visual, esta sinécdoque a la que alude Sontag es denominada *sinécdoque pictórica*, que consiste en un fragmento aplicado a la imagen o una imagen fragmentada de una manera voluntaria que representa a un total que identificamos. Alberto Carrere y José Saborit la describen de la siguiente manera:

Las dos primeras metáforas aristotélicas – *genus pro specie* y *species pro genere*– han sido denominadas por la tradición retórica sinécdoques: generalizante la primera, puesto que el género está por la especie (el todo por la parte), particularizante la segunda, ya que la especie está por el género (la parte por el todo). La sinécdoque es una forma específica de metonimia en la que la relación de contigüidad entre los dos términos es cuantitativa; dicha relación cuantitativa a veces se aproxima – o se confunde– con otras del estilo continente-contenido o cualidad-portador. Sin embargo, la sinécdoque particularizante es tan frecuente que se encuentra suficientemente diferenciada.

La sinécdoque visual se repite tanto y con tantas variantes en nuestro ecosistema visual que un proceso de habituación ha automatizado su lectura. Nos encontramos familiarizados con imágenes que exhiben pedazos de cosas, objetos, coches, personas, y de inmediato sabemos que aluden a su totalidad, si bien destacando la parte a través de la cual <debemos> considerar esa totalidad. El cine, que produjo extrañeza a sus primeros espectadores – entre otras cosas – por los primeros planos (que eran vistos literalmente, como cabezas o manos cortadas), es una compleja y continua sucesión de sinécdoques. En cierto modo, lo es también toda la fotografía, y toda la pintura figurativa, porque supone una selección y recorte de la realidad, en un doble sentido, ya que la apariencia visible de un fragmento de algo suele presentársenos por ese algo.²⁴

²⁴ CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000. p. 319.

2.1.4. El título

El minúsculo abismo que hay entre el cuadro en sí y aquello que él significa es la fuente de mi pintura. Mis comentarios se refieren solo a su ambigüedad.

Luc Tuymans

El título puede ser definido como un micro-texto, de forma y dimensiones variables, una sola palabra, un sintagma o una frase, que desempeña el cometido de nombrar una obra y orientar o informar sobre su contenido. También sirve para catalogarlo, referenciarlo, recordarlo o para poder buscarlo.

Tal como se indicó en el capítulo anterior, las obras del proyecto se presentan como una sinécdoque pictórica, que se produce entre el vínculo existente entre el texto y la imagen plástica. Una de sus funciones es hacer de revelador, como elemento altamente influyente sobre lo representado. El título se une a la imagen para crear un significante más claro a partir del cual configurar uno o varios significados.

A este respecto Geles Mit hace referencia a este tipo de títulos como aquellos que orientan o descubren, que se hacen necesarios para favorecer “cierto reconocimiento icónico”²⁵ o inducen al espectador a buscarlo. Gracias a la literalidad del título, el espectador puede igualmente atribuir un carácter más representativo a obras que se presentan prácticamente solo con signos abstractos. No obstante, incluso en este tipo de obras un título muy fiel al tema no perjudica la multitud de posibilidades que se le presentan al espectador para realizar nuevas interpretaciones. Por otro lado, es también interesante la descripción que hace el filósofo y escritor francés, Régis Debray (Paris, 1940) con respecto a las distintas capacidades descriptivas de la palabra y la imagen:

Una palabra comodín puede tener doble o triple fondo, pero sus ambivalencias son localizables en un diccionario, exhaustivamente enumerables: se puede ir hasta el fondo del enigma. Una imagen es siempre y definitivamente enigmática, sin “buena elección” posible. Tiene cinco mil millones de versiones potenciales

²⁵ Mit, Geles, *Un nombre para la imagen: el título para las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral dirigida por José Saborit Viquer. Universitat Politècnica de València, Valencia junio 2000. p. 281.

(tantas como seres humanos), ninguna de las cuales puede imponer su autoridad (la del autor como cualquier otra). Polisemia inagotable.²⁶

En este sentido, los títulos de las obras pasan a adquirir una importancia similar a lo que Victor I. Stoichita²⁷ denomina en literatura *figura intermedia*²⁸, que en este caso se entendería como un texto que ayuda al espectador a “entrar” en el interior del cuadro. Un ejemplo clarificador es el que Stoichita utiliza para iniciar el desarrollo de su libro *Ver y no ver* sobre el cuadro de Manet²⁹ *El ferrocarril* (fig. 10), del cual considera que “lo que el título del cuadro anuncia no se muestra”. No es que el ferrocarril no esté allí, sino que su imagen queda velada, escondida, casi inaccesible. Stoichita también cita una curiosa apreciación de este mismo cuadro realizada por el coetáneo Felicien Champsaur³⁰: “El ferrocarril. Este cuadro muestra una niña que mira entre rejas. Su hermana mayor está sentada a su lado. No hay ningún ferrocarril”.³¹



Fig. 10. Édouard Manet
El ferrocarril, 1872 – 1873
Óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm.

²⁶ DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1994. p. 52.

²⁷ Victor I. Stoichita (Bucarest, Rumania, 1949)

²⁸ Víctor I. Stoichita entiende por *figura intermedia*: “Estas figuras, a veces periféricas, a veces centrales, en función de la importancia que el autor confiera a lo que se desea describir, posibilitan eludir la descripción directa o la instancia autorial. Mediante el uso de estas figuras el lector participa de la descripción realizándola, por decirlo así, ‘a través de los ojos’ de un personaje de la novela”.

STOICHITA, Víctor I., *Ver y no ver*. Madrid, Siruela, 2005. p. 27.

²⁹ Édouard Manet (París, 1832 – 1883, París)

³⁰ Felicien Champsaur (Turriers, Francia, 1858 – 1934, París)

³¹ Victor Stoichita cita a Champsaur, Felicien, « Édouard Manet », *Les Contemporains*, 29 (16 de junio de 1881), en *Les Écrivains devant l’Impressionnisme*. París, D. Riout, 1989. p. 329. en STOICHITA, Víctor I. Op. Cit., p. 15.

Otro ejemplo es el de las obras de Luc Tuymans. Al título de sus creaciones les otorga una gran responsabilidad del significado de lo representado. Con ello, después de la lectura de su título, cambia el sentido de la imagen y por tanto la relación que se establece entre ésta y el espectador. Por ejemplo, la apariencia amable y despreocupada de algunas de sus pinturas hacen sin embargo referencia con sus títulos a temas como el Holocausto o las atrocidades del Congo Belga. Así ocurre en *Gaskamer* (fig.11), que parece representar una habitación o un garaje, cuando en realidad se trata de una cámara de gas.



Fig. 11. Luc Tuymans
Gaskamer (Cámara de gas), 1986
Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm.

“Lo visible entonces se realiza en lo legible”³², afirma Régis, texto y obra, independientes físicamente, se unen para formar un mismo objeto. Como concluye Geles Mit, “así busca el espectador contemporáneo, en esas tarjetas

³² DEBRAY, Régis Op. Cit., p. 46.

prendidas cerca de la obra o en las ilustraciones de los libros, la explicación que, como *titulus* antiguo, identifique, sitúe y explique la representación pictórica”.³³

En el proyecto, los títulos que se han asignado a las obras tienen como objetivo por tanto revelar parte de lo que físicamente la pintura no hace en cuanto a la representación icónica. *Mujer en el bosque*, *Suelo de Budapest*, *Hacia la orilla*, *Bosque vallado*, *Mujer verde*, *Puente de las Flores*, *Mujer y bosque*, *Juquehy* son algunos ejemplos de títulos que se han atribuido a las obras con el fin de aportar información que pueda ayudar a aproximarse al tema que ha motivado su creación, pero siempre con el objetivo final de enriquecer las posibilidades interpretativas del espectador.

³³ MIT, Geles, *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002. p. 41.

2.1.5. El silencio

Cuando menos vemos, más creemos [...] Porque una sabia disposición de la naturaleza ha determinado que nuestro espíritu moderno casi pueda prescindir del lenguaje: las expresiones más comunes bastan, ya que ninguna expresión basta, por eso la conversación más vulgar es a menudo la más poética, y la más poética es precisamente la que no se puede escribir. Por esas razones dejamos aquí un gran espacio en blanco, lo que es señal de que el espacio está repleto.

Virginia Woolf

Una de las cuestiones tratadas en el proyecto con mayor interés es el concepto de silencio dentro del campo de la pintura. Y en este caso concreto mediante la elipsis pictórica surgida desde la fragmentación y la modificación de los formatos, y vinculada a la memoria y el recuerdo (que se desarrollarán en el capítulo siguiente). Una elipsis que se define en los términos que muestran a continuación Carrere y Saborit:

La elipsis pictórica puede definirse como una figura de supresión, consistente en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado, dotadas de cierta autonomía, que a partir de las distintas formas de contexto pueden – y en cierto sentido, deben- ser mentalmente recuperadas.³⁴

La elipsis pictórica se utiliza fundamentalmente para obstaculizar el mensaje representativo, con el fin precisamente de que se amplíen las posibilidades significativas del mensaje plástico, que dependerá directamente de la capacidad imaginativa e interpretativa del espectador. Esto nos permite, como recuerda Magritte con su obra *L'image parfaite*, (fig. 12) que la ausencia pueda albergar todo lo que uno quiere ver. En este cuadro, Magritte pinta una escena en la que se aprecia una mujer de espaldas mirando a través de un marco hacia lo que parece ser la completa oscuridad. De este modo nos presenta una imagen con las características idóneas para que el espectador imagine aquello que quiera imaginar y pueda en este sentido llevar la obra a su propio terreno, ampliando las posibilidades representativas del cuadro en razón de sus

³⁴ CARRERE, Alberto y SABORIT, Op. Cit., p. 264.

orientaciones interpretativas. Se podría decir que es, paradójicamente, en este lugar de silencio donde se sitúan las historias de cada espectador. En este cuadro específicamente, la oscuridad presenta además las mejores condiciones para crear imágenes mentales, ¿cuántos monstruos hemos creado con ella en nuestra niñez?

Por otro lado, también se juega con la idea de que cuando se es consciente de la ausencia de algo, de una de sus partes, este algo se hace más presente. En las obras de este proyecto se intenta, como consigue *L'image parfaite*, invitar al espectador a *rellenar*³⁵ mediante sus recreaciones mentales aquello que ha quedado fuera de campo o que no se ha representado.



Fig. 12. René Magritte
L'image parfaite, (*La imagen perfecta*), 1928
Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.

³⁵ Expresión utilizada por Alberto Carrere y José Saborit en CARRERE, Alberto y SABORIT, Op. Cit., p. 264.

Con la idea de intentar aproximarse a aquello que el espectador pueda imaginarse, Martine Joly realiza en su libro *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*³⁶ un análisis sobre la comprensión de los mecanismos de interpretación de las imágenes. Entre otras cosas, se analiza qué ocurre cuando la imagen fotográfica está ausente, una hipótesis que aunque no es exactamente la que se produce en las obras del proyecto (pues en estas sólo se omite alguna de sus partes y no su totalidad) sirve para desentramar en cierta medida la causa-efecto entre la elipsis y el espectador:

La pérdida del referente traerá consigo la de la experiencia fotográfica vivida, aunque sea de forma incompleta. Al faltar la foto, parte robada de la experiencia, como testigo y a la vez como sucedáneo, no habremos tenido ni la parte ni el todo [...] Asistiremos al regreso de la ficción que rellenará una *casilla* del relato, la del *Objeto*: en relación con el tema *las fotos más bellas son las que no se hacen*, el Objeto se revestirá de virtudes intangibles. Nos acercaremos a la mitología de la perfección, de lo absoluto.³⁷

³⁶ JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

³⁷ *Ibidem*. p. 95-96.

2.1.6. La imagen y la memoria

La hija de un artista se enamora de un joven corintio y al disponerse el novio a marchar al extranjero, en su última noche, al despedirse, esta tiene la idea de quedarse con el retrato de su amante, para lo cual traza el perfil de su cara, plasmado por la sombra en el muro de su habitación...

Este fragmento de una historia relatada por Plinio³⁸ en uno de sus volúmenes del libro *Naturalis Historia*³⁹ tenía el objetivo de contar el nacimiento de las artes plásticas a partir del conocido mito de Butades de Sición, un artista legendario de la Antigua Grecia, probablemente del siglo VII a. C. Con ella se describe muy bien el principal sentido que ya desde el Paleolítico tiene la creación de imágenes para el ser humano. Este es, como define John Berger, la intención de *evocar la apariencia de algo ausente*⁴⁰ a través de la memoria.

Son muchos los ejemplos a los que podríamos acudir para constatar los vínculos entre imagen y memoria. En el proyecto, esta relación se establece, en cierta medida, con un carácter de nostalgia, desde la necesidad de dejar fijado aquello que seguramente no se va a volver a ver ni a experimentar del mismo modo. Por el contrario, esto también implica la responsabilidad de tener que mostrar algo que no es totalmente fidedigno con lo representado, por la imposibilidad de poder retratar toda la realidad de lo que ocurre. Frente a este problema, algunos artistas, como los fotógrafos americanos de principios del siglo XX, consideran que quizás pueda ser una imagen más completa, más rica y por ello más cercana a una hipotética realidad, si se optaba por insinuar en vez de definir, por sugerir en vez de detallar. De esta forma se planteaba una nueva manera de abordar la problemática entre representación y verdad.

Con este tipo de representaciones sugerentes, las asociaciones que establece la memoria son cruciales en el entendimiento, estas son las encargadas de convertir lo que podría ser una simple forma en una imagen descifrable. De aquí que las relaciones entre observador, imagen y significado puedan ser tan complejas, tan diversas y tan personales.

³⁸ Plinio el Viejo (siglo I. d. C)

³⁹ A este respecto ver el primer capítulo *Origen de Stoichita*, Víctor I., *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela, 2006. Se pueden leer algunos fragmentos de este mito a partir del cual establece el inicio de la breve historia de la sombra.

⁴⁰ BERGER, John, Op. Cit., p.16.

No obstante, la indeterminación representativa de estas imágenes, que inducen a veces a la confusión, se ve en cierta forma *compensado* por el título. Gombrich destaca en este tipo de representaciones *fragmentadas* su capacidad persuasiva, que invita a ver más allá de lo que se muestra, y por ello favorece una implicación más directa del espectador. “La imagen incompleta y la inesperada –dice Gombrich– plantean rompecabezas a nuestra mente que nos hace vacilar, y también apreciar y recordar la solución”⁴¹. Una solución que parece hacerse solo reconstruible a través del recuerdo y la evocación de la experiencia propia del observador. Como dice Michel Melot⁴²:

A priori, todo opone estas imágenes virtuales a las *pictures* [imágenes físicas], objetos fabricados por el hombre. Sin embargo, nunca se podrán separar unas de otras, ya que, antes de fijarse sobre un soporte autónomo, la imagen es una proyección del espíritu que pone en relación modelos memorizados.⁴³

Las obras que forman este proyecto se aproximan por tanto más a la pregunta que a la respuesta. Tienen como objetivo ser activadores de la memoria, funcionar, tal como define Martine Joly, como si de unas *imágenes agente* se tratase⁴⁴. Es decir, completar el ciclo en la mirada del espectador: observar-procesar-imaginar.

⁴¹ GOMBRICH, E. H, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997. p. 58.

⁴² Michel Melot (Blois, Francia, 1943)

⁴³ MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2010. p. 17.

⁴⁴ Para ver más sobre *imagen y memoria “imágenes agentes”* véase JOLY, Martine, Op. Cit., p.214-215.

2.1.7. El bosque como tema

...el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; aquél era mi lugar. Allí aprendí que la oscuridad brilla, más aún, resplandece; que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; que existen rumores y sonidos totalmente desconocidos por los humanos, que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán.

Ana María Matute

Las razones por las que se ha elegido el bosque como tema responden por un lado a un carácter autobiográfico, utilizando su traducción en pintura para intentar transferir sensaciones y experiencias vividas en la estancia realizada en Brasil. Por otro lado, se ha elegido este tema por la libertad que ofrece el mundo natural y el paisaje para poder decidir qué mostrar y cómo hacerlo, permitiendo aportar la tranquilidad de presentar con menos condicionantes aquello en lo que se está interesado. También se tiene en cuenta en esta elección la posibilidad de contribuir a fomentar el valor y respeto que hay que tener por la naturaleza, tanto en su función insustituible ecológica para el mundo como por su belleza, su inmensidad y su poética, a las que han aludido ya numerosos artistas.

La primera definición de la RAE⁴⁵ de la palabra bosque es “un sitio poblado de árboles y matas”. La segunda se refiere a la “abundancia desordenada de algo, confusión, cuestión intrincada”. Es esta última la que más se aproxima a la idea de bosque que se ha querido dar en el proyecto, no sólo en cuanto al tema en sí mismo, sino, a través de él, al desarrollo conceptual y plástico de las obras realizadas. Es decir, la idea de bosque como lugar inmenso, repleto de cosas pero al mismo tiempo indeterminado, que induce a la desorientación. Lo que hay en la imagen se ve, puede que se reconozcan plantas y árboles, pero ¿dónde está situado? ¿la imagen tenía como propósito encuadrar unos árboles concretos o se intentaba registrar “yo estuve aquí”⁴⁶?

⁴⁵ Real Academia Española <http://rae.es/rae.html> [en línea]

⁴⁶ John Berger responde a la pregunta “¿qué tiene en común toda pintura desde el paleolítico hasta nuestros días? Toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es: *Yo he visto esto*. El esto se refiere a lo que está representado.”

¿dónde es ese aquí en la imagen? ¿se trata de un zoom de un lugar o más bien de un fragmento del lugar?

Todo ello genera una idea de bosque como un espacio ambiguo, al menos más que la mayoría de los lugares, donde la manera de desenvolverse queda muy lejos de los mapas de ciudad o de los nombres en las esquinas de las calles; se convierte en un lugar lleno de incertidumbres.

Esta indeterminación no quiere decir que los paisajes no puedan hacerse reales para el espectador, pues ¿por qué no van a creer en su propio bosque, el que surge de su imaginación, el que cada uno recuerda o conoce? No se trata sólo de definir, sino también de seducir. Y es que lo que se pretende es que surjan relaciones interpersonales con el propio tema. Y no debido solo a la imagen en sí, sino a la manera en que se presenta, a su capacidad de persuasión.

Este tema también es interesante en cuanto a que es paradójico lo escueta y acotada que es en sí la palabra bosque y la cantidad inabarcable e impredecible de historias que puede llegar albergar la lectura de la misma. Miles de cosas pueden pasar dentro de un bosque, y las imágenes fraccionadas pueden continuar hasta un ilimitado número de posibilidades, tantas como personas puedan imaginar sobre ellas. En este sentido, entendemos cada obra como si de una palabra se tratase, la superficie presenta solo una pequeña reminiscencia, siendo a veces el propio texto del título el que informa o confirma qué es lo que se esconde en ese bosque, desde el cual empiezan a generarse imágenes e historias. Es el lugar, como dice Ana María Matute, “donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán”.⁴⁷

Un artista referente a lo largo de todo el trabajo en relación a su tratamiento conceptual y pictórico del bosque como tema, ha sido el pintor escocés Peter Doig⁴⁸. Sus obras más influyentes han sido *Concrete Cabin* (fig. 13) y *Concrete Cabin, West Side* (fig. 14)⁴⁹. Ambas forman parte de una larga serie de cuadros que pintó Doig a partir fotogramas de una película que realizó

BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Ardora, 2009. p. 39. Establezco una relación con el *Yo he estado aquí* a partir del propósito documental que en teoría la fotografía permite. En ambos casos la finalidad es dejar constancia.

⁴⁷ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm> [Citado el 27 de abril de 2011] [en línea]

⁴⁸ Peter Doig (Edinburgo, Escocia, 1959)

⁴⁹ Más información sobre la serie de pinturas *Concrete Cabin* en VVAA, *Peter Doig*. London, Phaidon, 2007. p. 79 - 83.

mientras él mismo caminaba por el interior de bosques densos, dirigiéndose hacia un bloque de apartamentos abandonado diseñado por *Le Corbusier*. Estos encuadres, ausentes de cielo y tierra, transmiten cierta inquietud: consiguen que el espectador se sitúe en primera persona de la escena mientras va vislumbrando la fachada del edificio de Le Corbusier a través de las sombras oscuras de los árboles. Esta serie de pinturas investigan la interacción entre la arquitectura y la naturaleza salvaje, de las cuales surge una superficie que combina una estética minimalista y orgánica. Se trata de una experimentación enfocada hacia la fenomenología de la visión y del movimiento. Con ello se refuerza la idea de pintar a partir de un referente documental, de una reproducción, así como de un referente autobiográfico.

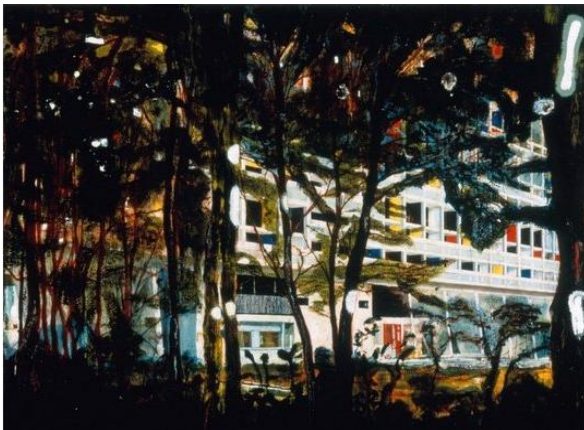


Fig. 13. Peter Doig
Concrete Cabin
(*Cabina de hormigón*), 1994
Óleo sobre lienzo, 198 x 275 cm.

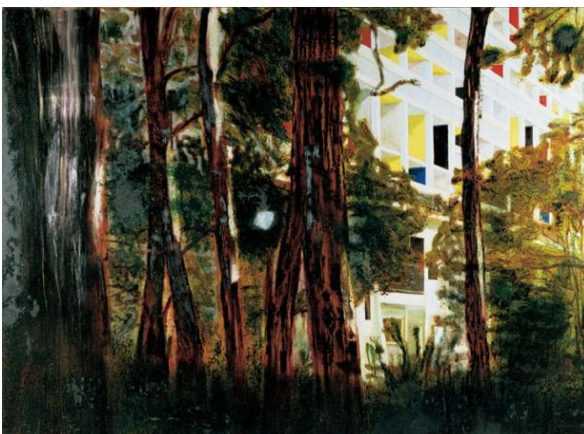


Fig. 14. Peter Doig
Concrete Cabin (West Side)
(*Cabina de hormigón, lado oeste*),
1993
Óleo sobre lienzo, 200 x 275 cm.

2.1.8. El cuadro en el espacio

La percepción va desde lo general a lo particular y no al revés, por eso pensamos que lo que primero se va a ver es la forma exterior.

Rudolf Arnheim

La experimentación con formatos no tradicionales en conexión con los espacios que le rodean ofrece una estética que puede potenciar la presencia de las obras más allá de lo que representan, y a su vez induce al espectador a intentar reflexionar sobre la imagen y sobre los límites de la percepción y de la representación.

Los cambios que ha sufrido el arte desde los inicios de las vanguardias, la aplicación de nuevos medios tecnológicos, la aparición de instalaciones, la performance y el vídeo, entre otros, han propiciado que las maneras de entender, crear y mostrar el arte se hayan ampliado acorde a las nuevas perspectivas conceptuales y plásticas. La función esencial de las exposiciones artísticas es introducirse en espacios de presentación, pero también son instrumentos que proyectan ideas sobre la producción artística y transforman a la vez su percepción. “Partimos de la constatación de que una muestra supone un relato y de que jamás es neutra”⁵⁰ afirma Isabel Tejeda en una presentación de uno de sus cursos de curaduría y expografía crítica contemporánea. Esto permite, en el caso del artista, prolongar la voluntad y la intención que ha tenido en su taller, permite que este incluya entre sus objetivos tener mayor conciencia de la figura del espectador y que parte de los conceptos que se trabajen en la obra sean ya pensando en el hecho de que otros lo van a poder observar y experimentar en su conjunto.

⁵⁰ Isabel Tejeda en la presentación de su curso *Curaduría y expografía crítica contemporánea* en el Teatro Argentino de La Plata, Argentina. <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2012/08/Curaduria-y-expografia-critica-contemporanea.pdf> [Citado el 2/08/2012]

Uno de los artistas de referencia a este respecto es el pintor alemán Blinky Palermo,⁵¹ tanto por el planteamiento conceptual y plástico que realiza en sus pinturas-objetos⁵² como en su manera de componerlos y presentarlos en una exposición. Los trabajos clasificados como “objetos”, por ejemplo *Blaue Scheibe und Stab* (fig. 15) o *Ohne Titel* (fig. 16), poseen una apariencia poco común y una fuerte presencia escultórica en lo que respecta al material, el color y la forma que inspiró de forma vital el desarrollo del proyecto e indujo a investigar firmemente en este sentido.

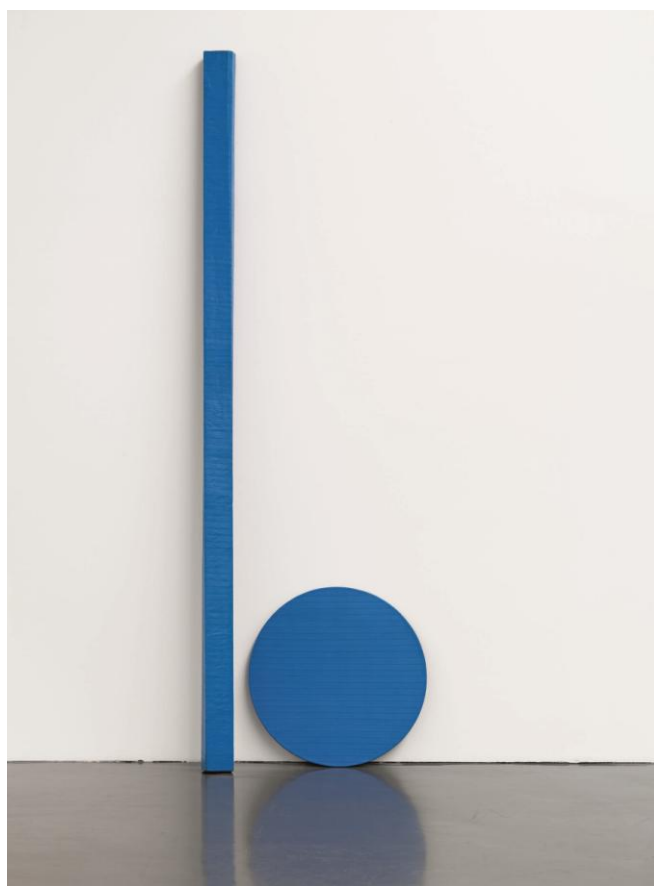


Fig. 15. Blinky Palermo
Blaue Scheibe und Stab (Disco y palo azul), 1968
Cintas de tejido sobre madera, palo,
251 x 10,3 cm. disco, 63 cm. ø



Fig. 16. Blinky Palermo
Ohne Titel, 1964

⁵¹ Blinky Palermo (Leipzig, Alemania, 1943 – 1977, Kurumba island, República de las Maldivas)

⁵² Palermo creó su primer “objeto” mientras aún realizaba pinturas rectangulares sobre tela. El término “objeto” se utilizó por primera vez en la exposición individual del artista *Objekte 1964-1972* en el Städtisches Museum de Mönchengladbach, realizada en el 1973, como un título global para describir una categoría de su obra. Para más información véase el texto de Anne Rorimer *Blinky Palermo: objetos, Stoffbilder, pintura mural* en *VVAA, Blinky Palermo*. Barcelona, MACBA - Editorial Actar, 2003. p. 255 - 256.

Además de Palermo, otros artistas referentes que investigan sobre cómo afecta en la percepción la variación de la forma en los objetos pictóricos y la manera en que estos están expuestos son Malevick⁵³ y El Lissitzky⁵⁴. Sus creaciones, que podríamos llamar “instalaciones pictóricas”, como *Proun Room* de El Lissitzky (fig. 17) o *0.10: Última Exposición Futurista* de Malevick, (fig. 18), inducen al espectador a tomar conciencia y a experimentar sobre las condiciones fenomenológicas existentes en la visualización de la obra artística, modificando los modos convencionales de observar e interpretar el arte. Como dice el propio Lissitzky, “Proun nos presenta la idea de la creación plural”,⁵⁵ “Room-space no está solo para los ojos, no es una imagen, tiene que ser vivida”.⁵⁶

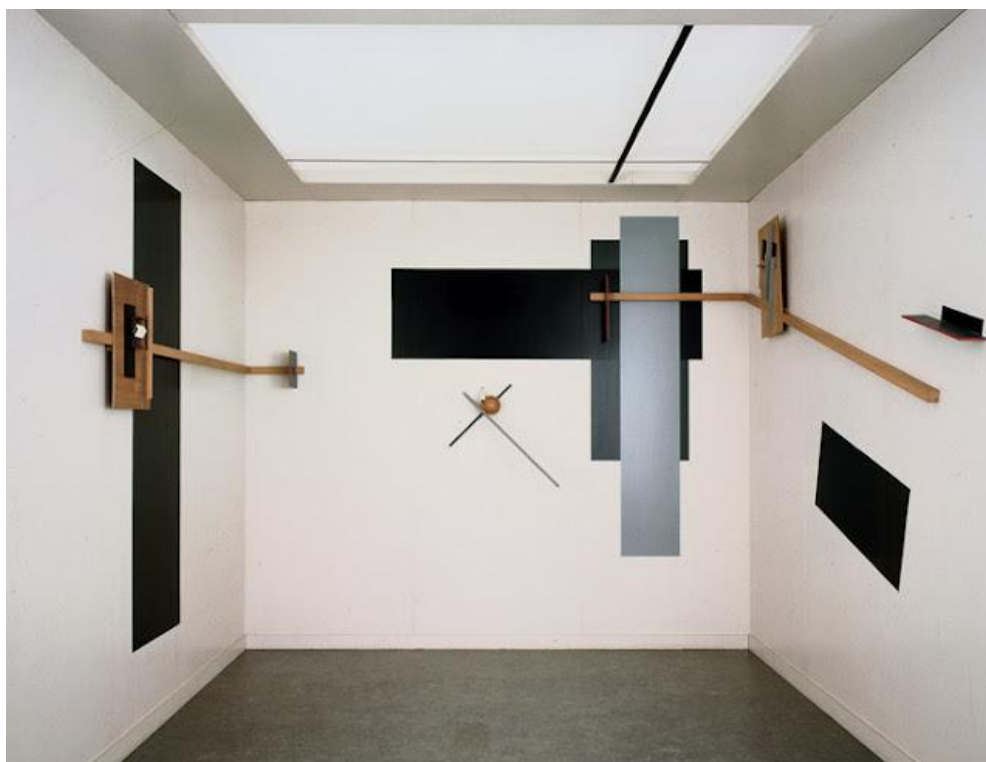


Fig. 17. El Lissitzky, *Habitación Proun*. Esta obra se presentó por primera vez en la Great Berlin Art Exhibition (1923). Esta imagen corresponde a la reconstrucción realizada en el Van Abbemuseum, Eindhoven, en 1965. Madera, 300 x 300 x 260 cm.

⁵³ Kazimir Malévich (Kiev, Imperio ruso, 1878 - 1935, Leningrado, URSS)

⁵⁴ El Lissitzky (Pochinok, Óblast de Smolensk, Imperio ruso, 1890 - 1941, Moscú)

⁵⁵ Trad. a., cita original: “Proun is introducing the idea of plural creation, by the way a new creative whole is produced by each variation.” VVAA, *El Lissitzky – Life, Letters, Texts*. Londres, Thames and Hudson Ltd, 1980. p. 348. Véase los textos *Prouns* y *Exhibitions Rooms* en éste mismo libro.

⁵⁶ Trad. a., cita original: “Room-space is not there for the eyes alone, is not a picture; it must be lived in”. VVAA, *El Lissitzky – Life, Letters, Texts*. Londres, Thames and Hudson Ltd, 1980. p. 365.



Fig. 18. Montaje de Kazimir Malévich, *La última exposición futurista '0.10'*, Petrograd, 1915.

Desde un punto de vista más fisiológico, ya reflexiona en el 1893 Adolf von Hildebrand⁵⁷ en *El problema de la forma en la obra de arte*⁵⁸, sobre cómo afecta la relación de la forma con la apariencia, y sus consecuencias para la representación artística. Hildebrand distingue entre forma y visión. Dos aspectos que aparecen en el proyecto expositivo mediante la percepción de las obras a dos distancias diferentes. Una visión más alejada que se puede identificar como aquella primera impresión que provoca el formato en combinación con la plástica estética en general y su relación con el espacio, y una segunda visión cercana o táctil, donde, desde una observación próxima a la pintura, se entiende su contenido representativo mediante el recorrido de la mirada por su superficie. La primera mirada se vincularía en un principio con una visión más pasiva, y la segunda con una visión más activa, puesto que la recreación del contenido ya implica la necesidad de realizar un mayor proceso mental. En el proyecto, se persigue realizar una aproximación a la forma de instalación escultórica de Palermo, Malévich o El Lissitzky, pero en vez de hacerlo de una manera puramente formal, abstracta, se pretende imprimirle características representativas de la pintura figurativa, con el fin de intentar presentar los dos tipos de mirada a los que se alude anteriormente.

⁵⁷ Adolf von Hildebrand (Hesse, Alemania, 1847 – 1921, Múnich)

⁵⁸ HILDEBRAND, A. Von, *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1988.

Visto desde una perspectiva artística diferente, otra referencia importante en relación a la interacción entre la obra y su presentación, es el proyecto *OBEY*, de Shepard Fairey⁵⁹, definido por su creador como “un experimento de fenomenología”. En 1990, Fairey empieza a pegar una serie de pegatinas en la calle, y más tarde posters, con el rostro de André el Gigante (André the GIANT) (fig. 19) en diferentes variaciones de alto contraste. El lema-nombre original era GIANT HAS A POSSE (=El Gigante tiene una pandilla), pero más tarde el concepto de Fairey empezó a hacer más presentes aspectos de filosofía social y crítica del sistema, y fue incluyendo la palabra OBEY (=Obedece) a modo de firma de autor. La evolución del proyecto le permite añadir nuevos lemas como "Piensa y crea, imprime y destruye", que mezclan lo revolucionario con el entretenimiento, construyendo un estilo que parece una caricatura de la propaganda política de los años 60. Estas imágenes, estos lemas, no tienen un sentido definido, su mayor razón de ser es hacer que las personas reaccionen, que contemplen y busquen un sentido a lo que ven. Así lo describe el propio Fairey:

La principal intención de la Fenomenología es *redespertar* un sentido de fascinación hacia el entorno de uno. La campaña Obey intenta estimular la curiosidad y atraer a la gente a cuestionar tanto la campaña como sus relaciones con quienes les rodean. Dado que la gente no está acostumbrada a ver anuncios o propaganda cuyos motivos no sean obvios, los encuentros frecuentes y noveles con la propaganda *Obey* provocan pensamiento y posible frustración, y en cualquier caso revitaliza la percepción y atención del espectador a los detalles. [...] Ya sea una reacción positiva o negativa, la existencia de las pegatinas es digna mientras hace que la gente sea consciente de los detalles y significados de su entorno.⁶⁰

⁵⁹ Obey, Frank Shepard Fairey (Charleston, EEUU, 1970)

⁶⁰ Trad. a., cita original: “The first aim of phenomenology is to reawaken a sense of wonder about one’s environment. The OBEY sticker attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the sticker and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the product or motive is not obvious, frequent and novel encounters with the sticker provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer’s perception and attention to detail. [...] Whether the reaction be positive or negative, the stickers existence is worthy as long as it causes people to consider the details and meanings of their surroundings.” <http://obeygiant.com/about> [Citado el 05/02/2011] [en línea]



Fig. 19. Obey, Imagen de su diseño *Giant*.



Fig. 20. Obey en Williamsburg, Brooklyn.

En relación a la forma concreta de los formatos de los cuadros y como estos influyen de manera determinante en el espacio que les rodea, también han constituido una importante influencia desde una perspectiva conceptual y plástica algunas de las obras de Barnett Newman⁶¹ pertenecientes a la serie *Onement*,⁶² especialmente *The wild* (fig. 21), cuya extrema delgadez de su formato la vincula significativamente con la mayoría de las obras del proyecto. En *The Wild*, el “zip” que divide habitualmente los campos de color de sus enormes lienzos ha sido en este caso lo único representado. Se destaca el hecho de que la extrema *reducción* del formato en el caso de *The Wild* en comparación al enorme tamaño de la mayoría de sus obras, no hace que pierda su esencia ni su magnitud espacial, sino que de alguna forma incluso se potencia debido a que pierde en cierta medida su carácter de “cuadro” y se extiende y se prolonga a toda la superficie del espacio donde se ubica. Con ello da la sensación de que puede proyectarse hacia cualquiera de sus lados, aumentando aún más si cabe la experiencia estética y la participación activa del observador.

En este sentido, también se configura la obra *Corrugated Iron*, (*Hierro corrugado*) (fig. 22) de Gerhard Richter⁶³. Pero en este caso, como en el del proyecto *Mirada subjetiva*, además de apostar más por un dinamismo visual en su superficie, adquiere sobre todo una participación mayor el título de la obra, al indicar de una manera más sucinta qué es lo que está representado.

⁶¹ Barnett Newman (Nueva York, 1905 - 1970, Nueva York)

⁶² Serie que empieza a trabajar a partir de 1948, consiste en un lienzo de color sólido roto por una o varias bandas verticales (*zip*) en contraste.

⁶³ Gerhard Richter (Dresde, Alemania, 1932)



Fig. 21. Barnett Newman
The wild (El Salvaje), 1950
Óleo sobre tela, 244 x 5 cm.



Fig. 22. Gerhard Richter
Corrugated Iron
(*Hierro corrugado*), 1966
Óleo sobre madera, 150 x 12 cm.

2.2. Obra

Este apartado tiene el cometido de aproximarse al proceso creativo desarrollado en la práctica pictórica. Recuerda John Berger que “no se puede definir un cuadro haciendo una lista de lo que hay en él, ni siquiera enumerando todas las pinceladas: un cuadro se convierte en lo que es de acuerdo a cómo mantiene unidas las cosas, o a cómo no consigue mantenerlas unidas”.⁶⁴ Teniendo presente estas palabras de Berger y la dificultad que conlleva hablar de la propia obra y de las complejidades interpretativas que la caracterizan, se propone a continuación describir aspectos relevantes del proceso pictórico que ha dado lugar a la creación de las series *Pensar la imagen*, *Paisaje incógnito*, *Oquedades* y *Bosque en Sax*.

En primer lugar, se desarrollarán algunos puntos de interés que son comunes a todas las series y posteriormente se puntualizará sobre cuestiones más específicas sobre las que se articula cada una de ellas, aunando concepto, metodología y proceso. A pesar de que las series se han ido desarrollando prácticamente de manera simultánea, sirviéndose las unas a las otras como motivación y referencia, éstas se han organizado cronológicamente de acuerdo a su fecha de inicio. Finalmente, se presenta un catálogo de imágenes donde se muestran las reproducciones de las obras y algunos fragmentos de las mismas, así como los referentes fotográficos modificados utilizados para crearlas.

⁶⁴ BERGER, John, Op. Cit., p. 29.

2.2.1. Consideraciones generales

Desde la poética de la pintura y las posibilidades plásticas que ofrece este medio, este proyecto reflexiona, a través de ensayos pictóricos, sobre cuestiones estrechamente ligadas con la importancia de la mirada, la imagen ambigua, su función comunicador y el papel que adquiere el espectador como posible creador de significados.

La obra pictórica se articula sobre la experimentación en la propia estructura del cuadro y sobre la interpretación del género del paisaje, que es el tema común que unifica todas las series. El tema específico utilizado, el bosque, parte fundamentalmente de los archivos fotográficos personales que se realizaron en los alrededores de la ciudad de São Paulo en 2009, como consecuencia de una estancia realizada allí con una beca Promoe. El propósito es realizar, desde el recuerdo y la evocación, una mirada crítica sobre la imagen y sus posibilidades. Esto conduce a utilizar el tema del bosque como medio básico de interpretación, a través del cual se intentan transmitir sensaciones, recuerdos y experiencias vividas a lo largo de la estancia en Brasil, pero que, indudablemente, acaban mezclándose con lo experimentado durante la realización posterior del proyecto.

La imagen del bosque es el principal motivo que se combina con la formalidad de los cuadros. El resultado de esta fusión son unas superficies llenas de ambigüedad. Como confiesa Ana María Matute con respecto a su idea de bosque, “su mera imagen siempre me ha sugerido toda suerte de historias y leyendas, de recuerdos que ignoraba poseer, pero que estaban ahí, confundidos entre los árboles o escondidos en la espesura de los zarzales”⁶⁵. Esta indeterminación y desconcierto que puede provocar el bosque se ha potenciado, entre otras cosas, a través de la limitación representativa de los formatos de los cuadros, casi siempre de una considerable estrechez, y también con la ayuda de los archivos fotográficos utilizados como referentes, manipulados en este sentido.

⁶⁵ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm> [Citado el 27 de abril de 2011] [en línea]

El uso de estos formatos no estándares ha sido una de las características comunes y principales del conjunto de obras. Con ello se ha intentado interferir en los motivos figurativos representados, con la idea de contribuir a la ambigüedad aludida anteriormente y ampliar así las posibilidades expresivas, los significados y la presencia estética y formal de las obras. Como afirma Gloria Moure, exdirectora del Centro Galego de Arte Contemporáneo, “no hay duda de que un objeto cualquiera, cuanto más específicas sean su función e imagen, más concreta será y más fácil su identificación. Por eso, cuanto más ambigua sea la utilidad de un objeto y menos sencillo sea asociar su imagen, mayores serán sus posibilidades estéticas como vehículo de abstracción hasta, en el límite, convertirse en un símbolo polisémico de infinita significación a disposición de los observadores”.⁶⁶

Los motivos referenciales del proyecto parten de archivos fotográficos a través de los cuales se trabaja, se configuran los referentes y se elaboran las obras pictóricas. El sentido de la fotografía en los trabajos se acerca a lo que significaba también ésta para Bacon como referente pictórico:

Creo que es ese leve distanciamiento de hecho, que me hace volver más violentamente al hecho. A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más que lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadores de ideas.⁶⁷

En la actualidad es común ver utilizar la fotografía como fuente para la pintura. Como dice Susan Sontag, las fotografías son experiencia capturada. Sus características morfológicas, su capacidad de congelar las apariencias de las cosas en el tiempo, la han convertido en una herramienta importante para la creación. La idea es intentar con las fotografías, tal como define nuevamente Sontag, *apresar*⁶⁸ la magnitud y belleza del bosque al mismo tiempo que éstas remiten, por asociación, a momentos personales vividos en los lugares donde se realizaron.

⁶⁶ MOURE, Gloria; RORIMER, Anne; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángela, *Blinky Palermo*. Barcelona, MACBA - Editorial Actar, 2003. p. 249.

⁶⁷ SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 43.

⁶⁸ Susan Sontag utiliza la expresión “apresar el mundo”. *Ibíd.* p. 13.

Con la intención de preservar estos cometidos, en el proyecto, excepto en aquellas que se ha invertido su tonalidad general, las fuentes fotográficas no se alteran de una manera contundente. Por otro lado, las imágenes se presentan intencionadamente con escasa calidad, obligando a centrarse tanto en las asociaciones memorísticas como en la propia pintura, más que en los detalles de la fotografía. Como dice Tuymans, de la imagen fotográfica lo más sugerente es su imperfección: “Yo prefiero la fotografía, ya que me da más desapego. La ventaja de la fotografía como modelo es la falta de nitidez”⁶⁹ declara el artista. De hecho, muchas de las obras de Tuymans están basadas en Polaroids:

El elemento de la imperfección conduce a un tipo diferente de la perfección. Usando un medio como la Polaroid ya queda diluida la imagen. Me gusta encontrar el agujero en la imagen, el punto débil a través del cual tu puedes entrar en él.⁷⁰

Por otro lado, con el fin de potenciar más esta representación imprecisa, la imagen se manipula de diversos modos, adquiriendo nuevas cualidades morfológicas respecto a la fotografía de origen. Susan Sontag describía algunas de las características que pueden adquirir o sufrir las fotografías sobre papel: “en el caso de las fotografías fijas la imagen es también un objeto, liviano, barato [...] que juega a la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, adulteradas, trucadas”.⁷¹ Las fotografías acaban también obteniendo su propia autonomía, su personalidad, configurando una verdadera fuente referencial para la creación de las pinturas.

Como se ha apuntado, las fotografías proceden de entornos que han sido vividos o transitados, mantienen un sentido autobiográfico, pero posteriormente algunas de ellas son impresas y manipuladas para su uso como referente pictórico. Este es el caso de *Mujer verde* o *Bosque vallado*, que pretenden experimentar sobre la impresión que provoca el color y su posterior relación con el tema, además de potenciarse desde cierta lejanía como formas en el espacio expositivo. Una vez elegidas las imágenes y manipuladas digitalmente, éstas se

⁶⁹ HELFENSTEIN, Josef; RUDOLF, Haus y RINDER, Lawrence, Luc Tuymans, *Premonition*. Switzerland, Kunstmuseum Bern, 1997. p. 56.

⁷⁰ Traducción de autor, cita original: The element of the imperfection leads to a different kind of perfection. Using a medium like Polaroid already dilutes the imagery. I like to find the hole in the picture, the weak point through which you can enter it.” Entrevista entre Luc Tuymans y Kerry James Marshall <http://bombsite.com/issues/92/articles/2733> [en línea] visualizado el 13 de marzo de 2011.

⁷¹ Sontag, Susan, Op. Cit., p. 13 y14.

imprimen en folios convencionales de tamaño Din A4. El resultado de la impresión no tiene mucha calidad, y pierde brillo y nitidez. La imagen que se ha impreso ha sido ya fragmentada digitalmente; esto convierte el referente impreso en una imagen ya por sí sola ambigua, que se utiliza como guía, como si de un mapa se tratase, sin presentar de forma precisa muchas de sus partes.

En algunos casos, durante este proceso de manipulación también se fragmenta físicamente la fotografía mediante una hoja opaca o con celo de papel, reduciéndola a una proporción equivalente a la que tiene la obra. En otros casos la imagen se utiliza en su totalidad, interfiriéndola posteriormente con una especie de ventana de cartón que nos proporciona un nuevo reencuadre.

El proyecto tiene el deseo de activar el uso de la imaginación y de la inventiva. De aquí deriva en gran parte lo que ha llevado a titular el proyecto *Mirada subjetiva*. Se han utilizado herramientas y recursos vistos en referentes pictóricos y fotográficos cuya morfología invita a ser completados por quien mire, por el espectador.

En cuanto al tipo de factura pictórica, esta se ha desarrollado desde un sentido cercano al naturalismo, por la necesidad de que las superficies contuviesen representada información reconocible, pistas visuales que funcionaran como guía de lo que se retrata. Los recursos pictóricos reivindican la bidimensionalidad de la superficie pictórica en contraste con la tridimensionalidad a la que induce el soporte y el formato de la obra. El proceso pictórico se ha llevado a cabo a través de una pintura meditada fuera de la acción pictórica, buscando combinaciones de color, de composición y de encuadres, pero de factura directa en su ejecución, buscando soluciones concisas y determinantes. Se ha recurrido en numerosas ocasiones a delimitar los contornos y salpicar la superficie de la pintura. En la acción pictórica se conjuga, a veces casi de forma contrapuesta, una necesidad representativa con una necesidad de entender la pintura solo como pintura.

2.2.2. Pensar la imagen

Esta serie está compuesta por 4 polípticos. En ella se pueden diferenciar dos tipos de obra: 3 obras formadas por 4 piezas, de medidas 11 x 35 x 4 cm. cada una y 1 formada por 3 piezas, de medidas 15,5 x 50 x 4 cm. Las técnicas utilizadas son óleo sobre tela y chapa. Estas son las únicas obras que se han pintado en el caballete.

El objetivo principal de esta serie es reflejar la ambigüedad que existe entre figuración y abstracción. Cada una de las obras se presenta como un conjunto de piezas independientes que en el caso de unirse formarían un motivo reconocible. Esta división se realiza para dificultar el entendimiento de lo que se representa, interferir la imagen con el fin de captar una atención activa del observador. Esta fragmentación permite que en cada una de las piezas quede una información que se asemeja a un plano detalle y la ambigüedad que este transmite. Con ello se refuerza a su vez la visualización de los signos pictóricos por sí mismos y los elementos conceptuales fundamentales tratados en el primer apartado del proyecto.

El proceso que se ha llevado a cabo es muy similar al que se puede hacer con una cámara fotográfica, reencuadrando a través del objetivo una pequeña parte de una escena. Pero quizás, en este caso se esté más próximo a la idea de recortar una imagen una vez que ésta ya ha sido revelada, por ejemplo, en el momento justo en el que se coloca debajo de un troquel y se transforma en un puzle. Cada una de sus piezas se acaban convirtiendo en pequeñas superficies ambiguas, muchas sin sentido icónico reconocible. Al igual que un puzle, el espectador se enfrenta a unas piezas que tiene que componer para reconstruir un significado, pero a diferencia de éste, no se propicia el resultado total de la imagen con un significado único, sino que el observador puede acabar construyendo su propia representación de la imagen.

Durante el proceso pictórico los bastidores se han superpuesto como si de uno solo se tratase. Esta manera de pintarlos ha permitido una mayor coherencia en el motivo. Una vez finalizada la obra, se ha comprobado en el mismo estudio, y como un espectador más, cómo se perciben las partes que construyen la imagen.

Se ha utilizado un tipo de bastidor de un grosor considerable que tiene como fin destacar el objeto pintado sobre la pared (4 cm.), una característica que se puede percibir más por el contraste con las pequeñas dimensiones de cada una de las piezas. Estas piezas se disponen de manera horizontal una al lado de la otra y, salvo en *El puente de las flores*, también se colocan de forma escalonada, con la idea de que doten de más dinamismo a la composición.

Estas representaciones *fraccionadas* tienen un referente directo en *L'evidence éternelle* (fig. 23) de Magritte, en la que el artista ha representado a su mujer Georgette dividida en cinco óleos. Aquí se experimenta este carácter persuasivo que se desprende de una imagen fragmentada. En su presentación el pintor ha respetado los espacios de silencio que quedan entre las piezas. Para su visualización las adhirió a una pieza de cristal.

La lectura de las obras de esta serie se puede realizar de dos maneras, de derecha a izquierda de modo descendente o de izquierda a derecha, de modo ascendente. Este proceso puede recordar a un rebobinado o a un avance de una escena cinematográfica, solo que en este caso la visualización de lo que entenderíamos por *frames* se hace de manera simultánea y fija, y sólo adquiere dinamismo de acuerdo a la manera personal de observar e interpretar.

Ante la imposibilidad del espectador de mover las piezas físicamente con el fin de reconstruir lo representado, este proceso se tiene que hacer de manera mental. De aquí el sentido del título *Pensar la imagen*. Es la mirada la encargada de ir componiendo cada una de las piezas, favoreciendo así la reflexión sobre la imagen.



Fig. 23. René Magritte,
L'évidence éternelle, (*La evidencia eterna*), 1930
 Óleo sobre lienzo montado sobre cristal,
 22 x 12; 19 x 24; 27 x 19; 22 x 16; 22 x 12 cm.

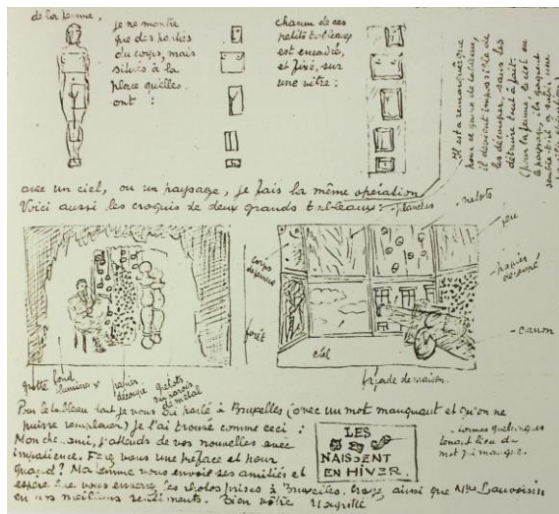


Fig. 24. Dibujos de una carta que René Magritte
 manda a Paul Nougé, en febrero del 1930.

2.2.3. Paisaje incógnito

La serie *Paisaje incógnito* está formada por 3 obras pintadas al óleo y una obra gráfica, todas ellas de medidas diferentes. En esta serie se plantea seguir reflexionando sobre el modo de ampliar las posibilidades de representar una imagen de apreciación ambigua.

El tipo de formato de estas obras surge de la inquietud que reflejan los cuadros ovalados, los cuales físicamente no poseen las esquinas que caracterizan a uno convencional. Inmerso en esta experimentación sobre la presentación de imágenes pictóricas difusas en cuanto a su significado icónico, y sobre los límites de la imagen figurativa, se establecen cuestiones como ¿qué sucedería si se pintasen solo estas partes, que suelen además considerarse de poca utilidad informativa? ¿se podría reconocer un tema figurativo a partir de lo que quedase solamente en estas esquinas? Brota así un mayor interés por desmenuzar el cuadro como objeto, por analizar sus partes, y presentar el resultado como una imagen ambigua. Así ocurre por ejemplo en algunas obras ya vistas anteriormente de Monet, Georgia O'Keeffe, Luc Tuymans, Gerhard Richter... sinécdoques que presentan un tema figurativo que resulta de cierta complejidad para adivinar, casi abstracto a primera vista, pero que tras un dedicado momento de observación y con la ayuda de su título, se le puede atribuir un significado. Este planteamiento contribuye a llevar a cabo otra de las propuestas del proyecto: la doble lectura de las obras. En este caso intentando que los cuadros se perciban desde lejos como un marco, como un rectángulo de centro vacío, pero que a su vez, al aproximarse, se aprecie un motivo figurativo. Se amplían con ello las posibilidades expresivas, indagando en las relaciones entre la percepción a distancia y la mirada detenida y cercana.

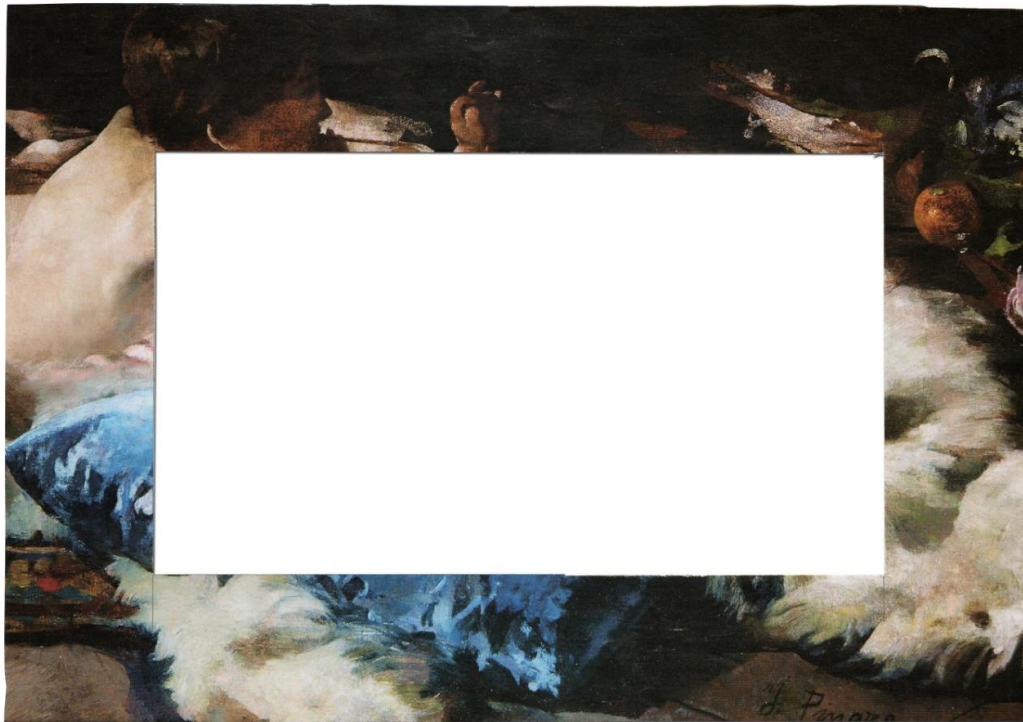
Conceptualmente este proceso se ha entendido también como una acción de *reducción*, de lo que puede haber quedado de la superficie pintada después de haberle sido eliminada la parte central, aquella en donde habitualmente reside la información importante de la obra.

En cuanto a la cuestión técnica, con el propósito de experimentar en lo que acontecía cuando se eliminaban las zonas centrales de las imágenes, se hizo una primera aproximación a este tipo de formato sobre unas impresiones

sobre papel. Para ello se tomaron unas las láminas de un viejo calendario con reproducciones de pinturas de finales del siglo XIX y principios del XX, y se cortaron los centros de la imagen, dejando apenas un borde de 4,5 cm. similar a la superficie que puede ocupar un bastidor convencional. Con el interés de mantener un acto comunicativo de índole figurativa, se incluyeron los datos donde se informa del pintor, el título y el año de su realización (fig. 25), (fig. 26) y (fig. 27). En estos fragmentos quedan pequeñas citas visuales que nos dan ciertas pistas para imaginar qué puede suceder en lo ausente. Por ejemplo, en una de las experimentaciones realizadas con *Enganchando la barca, Valencia*, de Joaquín Sorolla, se puede observar un pie, un trozo de lo que se entiende como un mástil de una barca, su lona, un brazo a contraluz, arena y mar con espuma... que ayudan a que el espectador tienda a imaginar y reconstruir la escena.



Fig. 25. Joaquín Sorolla, *Enganchando la barca, Valencia*. 1899.



Ignacio Pinazo Camarlench. *Estudio para "Pompas de jabón"*, c.1884.

Fig. 26. Ignacio Pinazo. *Estudio para "Pompas de jabón"*, 1884.



Julio Vila y Prades. *Madrid desde el Manzanares*, c.1909.

Fig. 27. Julio Vila y Prades. *Madrid desde el Manzanares*, c.1909.

Estos experimentos están muy próximos a algunos trabajos del pintor polaco Wilhem Sasnal, como los titulados *Beck 1* (fig.27) y *Beck 2* (fig.28). En ellos, el motivo se representa también de manera ambigua, como si no quisiese revelarse. Como describe Adam Szymczyk, comisario de una de sus exposiciones, “el margen está pintado, hay algún cabello y un fragmento de cuerpo aquí, otro allí”.⁷²

Aunque las obras de la serie *Paisaje incógnito* mantienen un estrecho nexo de unión debido a las características tan peculiares de su estructura, la heterogeneidad en cuanto a técnica, tamaño y resultados finales entre ellas es también una de sus señas de identidad.



Fig. 27. Wilhelm Sasnal
Beck 1, 2002
Óleo sobre lienzo, 33 x 27 x 2 cm.



Fig. 28. Wilhelm Sasnal
Beck 2, 2002,
Óleo sobre lienzo, 33 x 27 x 2 cm.

⁷² VVAA, *Imagens em Pintura/ Images in Painting*. Eberhard Havekost, Johannes Kahrs, Magnus Plessen, *Wilhelm Sasnal*. Oporto, Fundação de Serralves, 2006. p.14.

2.2.4. Oquedades

Esta serie está compuesta por 8 obras de distintos tamaños, realizadas con técnica al óleo sobre lienzo y chapa. Surge a partir de las ideas generadas en la serie *Paisaje incognito*. El punto de partida sigue siendo el esqueleto del cuadro. Si la serie anterior se basa en utilizar formatos similares a un marco, inspirado en el bastidor como objeto, *Oquedades* se inspira en otras partes de este, concretamente en lo que sería uno de sus travesaños o la cruceta central. Dentro de la dinámica formal que se había adoptado con *Paisaje incognito*, esta nueva serie aporta otros formatos y posibilidades estéticas para la obra en sí y para el conjunto expositivo. El resultado son creaciones donde el motivo representado se convierte en una especie de estampado *all over*, por un lado ambiguo, pero por otro lado compuesto de pistas que ayudan a establecer qué es lo que se ha representado.

Las primeras obras en realizarse fueron las más estrechas y verticales, similares a las ya mostradas *Corrugated Iron* de Gerhard Richter y *The wild* de Barnett Newman. Los formatos en cruceta supusieron un salto al gran formato, que hasta entonces no se había experimentado. El entelado y el montaje de las crucetas fueron muy complejos, y sufrieron muchas modificaciones hasta encontrar formas adecuadas de llevarlos a cabo (fig.29) y (fig.30).



Fig. 29. Instalación de un montaje.



Fig. 30. Montaje con pernios.

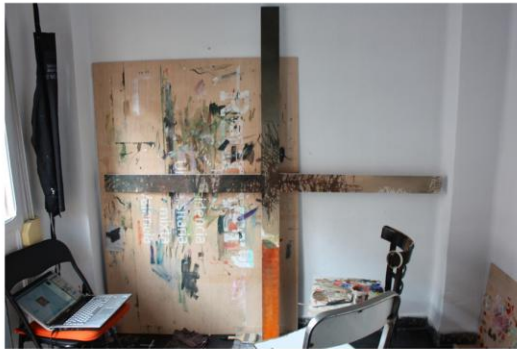
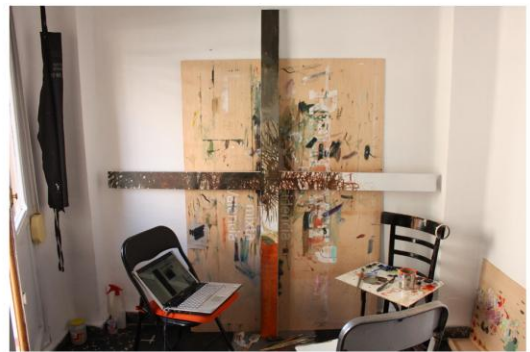
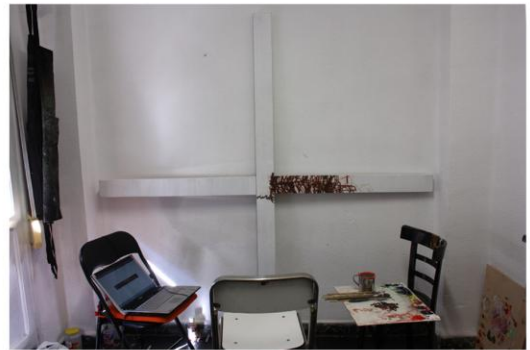
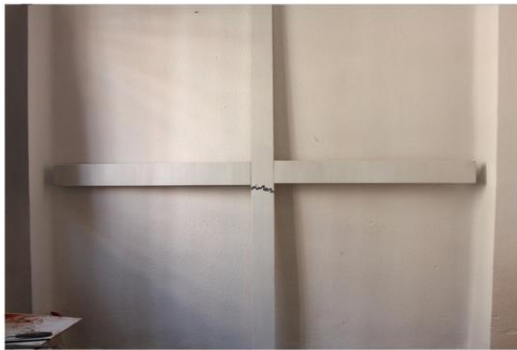


Fig. 31. Proceso *Palm Tree*.

La estrechez de la superficie de estos cuadros no solo implicaba una manera diferente de abordar la pintura, sino también de tratar y elaborar los referentes utilizados. Esta serie obligó a adquirir una mayor dedicación e inventiva en los procesos de manipulación de los referentes fotográficos, pues estos medían 2,5 centímetros los más anchos y poco más de 1cm. en los casos más estrechos. (fig.32)

Algunos de los modos de confeccionar el motivo para pintar consistía en cortar en el interior de una cartulina una pequeña ventana a escala del formato del bastidor y acorde con las proporciones de la imagen impresa, para posteriormente barrer de derecha a izquierda la fotografía hasta encontrar el reencuadre requerido. Durante el proceso, esta cartulina terminaba llena de referencias y líneas que permitían poder seguir la pista entre lo que se veía en la imagen impresa y su ubicación en la obra. El resto de impresiones se dividían también en pequeñas franjas que ayudaban a mantener una mejor claridad con el documento de referencia. En muchas ocasiones daba la sensación de que se estaba pintando con un referente abstracto debido a la lejanía con la que se percibía “el bosque”. Esto llevó a tener que interpretar considerablemente muchas partes de la imagen que no eran apenas comprensibles.

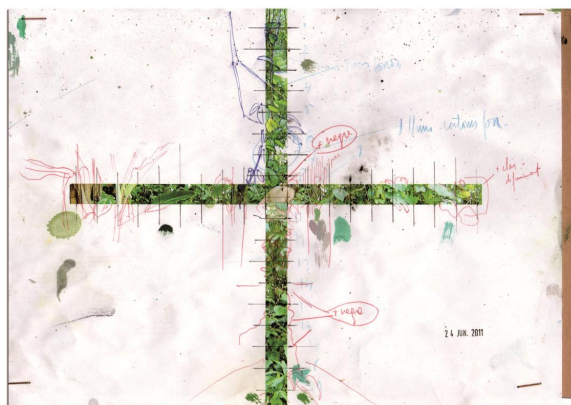


Fig.32.

La mayoría de las obras de esta serie se han pintado prescindiendo del caballete, apoyadas en el suelo sobre uno de sus extremos. Se ha experimentado desde un contacto diferente con la pintura, al entender la obra más como un objeto, como un tótem o una escultura pintada, que como un cuadro convencional. El grosor de los bastidores, casi de 5 cm., contribuye a mostrar estas obras con este valor objetual, con una presencia casi escultórica. *Oquedades* busca, a partir de su propia constitución, y también con la ayuda del título, activar la colaboración de quien mira, con el deseo de que se expandan los significados más allá de la propia pintura y de la propia representación.

2.2.5. Bosque en Sax

Bosque en Sax es un óleo sobre lienzo de 2 x 3 metros, dividido en dos bastidores de 200 x 150 cm. Es la última obra que se finalizó, y se llevó a cabo expresamente para la pared frontal de la entrada a la sala del Centro de Exposiciones de Pego. Dentro del contexto de la exposición, *Bosque en Sax* intenta aunar todo el contenido y forma del resto de obras. Ha pretendido mostrar de una manera visual conjunta, vínculos que pueden existir entre un cuadro convencional y los formatos especiales que han configurado la estructura de los cuadros-objeto del proyecto.

Se representa la imagen de un bosque interferida por unas franjas horizontales monocromáticas de color negro. La tela está dividida en 30 franjas, de 6,5 cm. cada una. Desde una mirada distante se aprecia un bosque, como si se visualizase a través de una especie de rendijas, o de una persiana medio abierta. Pero desde una mayor proximidad, cada una de las franjas que compone el bosque reconocible se presenta como un elemento puramente formal: como color, forma y textura.

La imagen que se puede reconocer, un bosque, es la que se toma como motivo, de hecho es el propio título quien lo confirma, pero ¿no se podría interpretar también como un cuadro negro, aquel que representan las franjas horizontales? Pues la superficie de la pintura está dividida al 50%, lo mismo que se ve de bosque se ve de pintura negra. La desarticulación de esta construcción ilusoria es clave en esta pieza, y es también la principal conexión que se establece entre ella y las demás que componen la exposición.

Técnicamente, el modo de pintar *Bosque en Sax* iba a ser franja por franja de manera independiente. Pero finalmente, con la idea de conferir una mayor coherencia al motivo, se realizaron algunas sesiones como si de una obra “entera” se tratase, para después, tras el dibujo de las líneas, proceder a cubrirlas con cinta adhesiva y trabajar en cada una de las partes intercaladas que habían quedado con la imagen del bosque (fig. 33) y (fig.34). Las zonas bajo el adhesivo se resguardaban así de la posible carga de materia conferida por el óleo. A mitad de proceso estas cintas se despegaron, procediendo a continuar la obra en toda su superficie al mismo tiempo, tanto las bandas monocromáticas como las de color que representan el bosque.

Las franjas negras, debido a la omisión de significados específicos como consecuencia de su oscuridad, ofrecen diversidad de posibilidades expresivas e interpretativas, que recuerdan por ejemplo a la obra de Magritte *La imagen perfecta*, referenciada anteriormente. Estas franjas, vacías de información icónica, contienen de forma implícita, y casi paradójicamente, tanto las partes faltantes de alguna manera “objetivas” de la imagen del bosque, como un espacio propio, ambiguo, solo determinado y definido por la imaginación de cada observador.



Fig. 33. Proceso *Bosque en Sax*.



Fig. 34. Proceso *Bosque en Sax*.

2.2.6. Catálogo de imágenes

A continuación se presentan de forma individualizada, y distribuidas según sus series, las obras que componen el proyecto expositivo. Con motivo de aproximarse al proceso creativo, a la izquierda de las reproducciones de cada obra se mostrará el referente utilizado para desarrollarlas.

Serie: *Pensar la imagen*



Fig. 35.

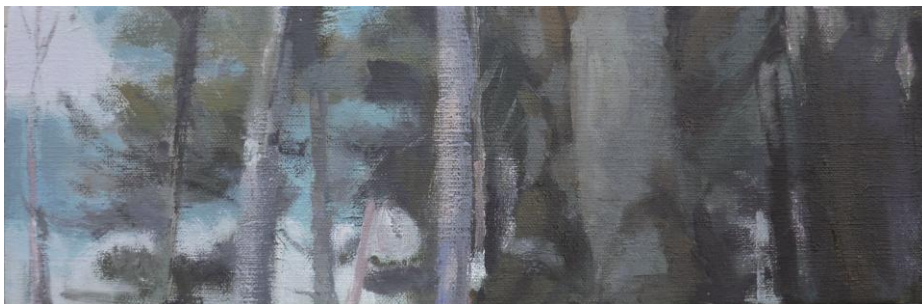


Fig. 36. Toni Costa
Árbol en Curitiba. 2010
Óleo sobre lienzo, 11 x 35 x 4 cm. (c/u.),



Fig. 37.



Fig. 38. Toni Costa
Mujer y bosque, Juquehy, 2011
Óleo sobre lienzo, 11 x 35 x 4 cm. (c/u.)

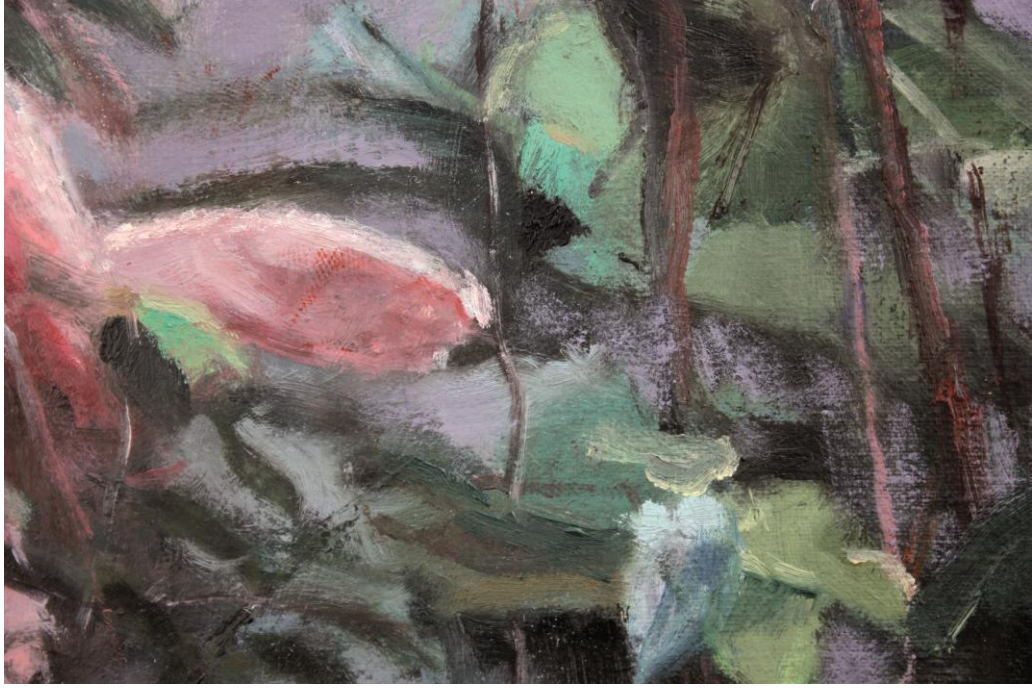


Fig. 39. Detalle



Fig. 40. Detalle



Fig. 41. Detalle

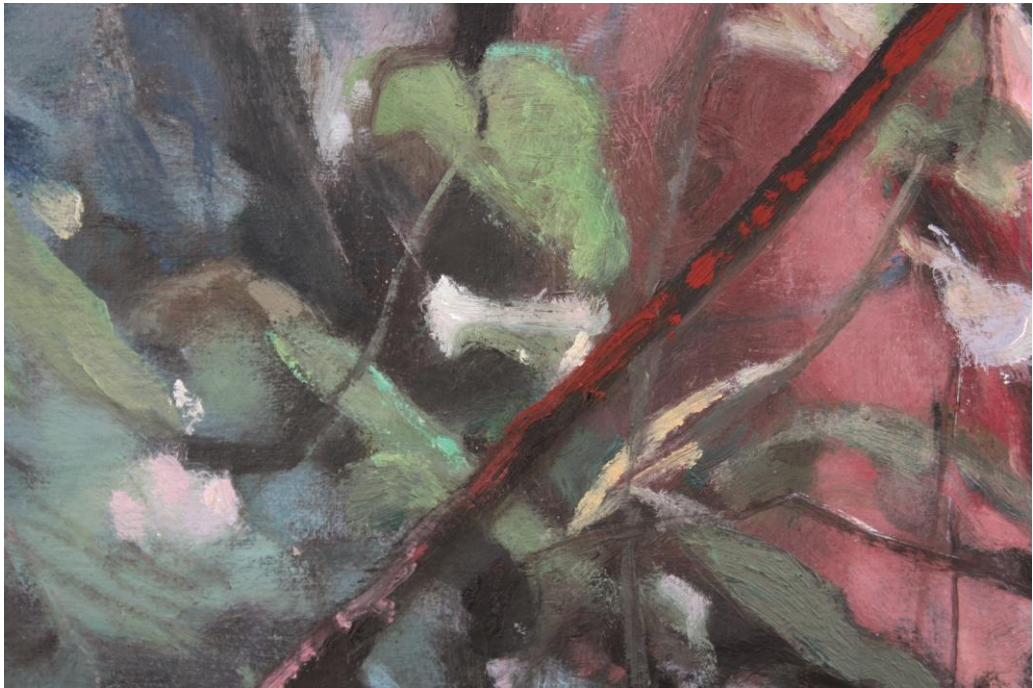


Fig. 42. Detalle

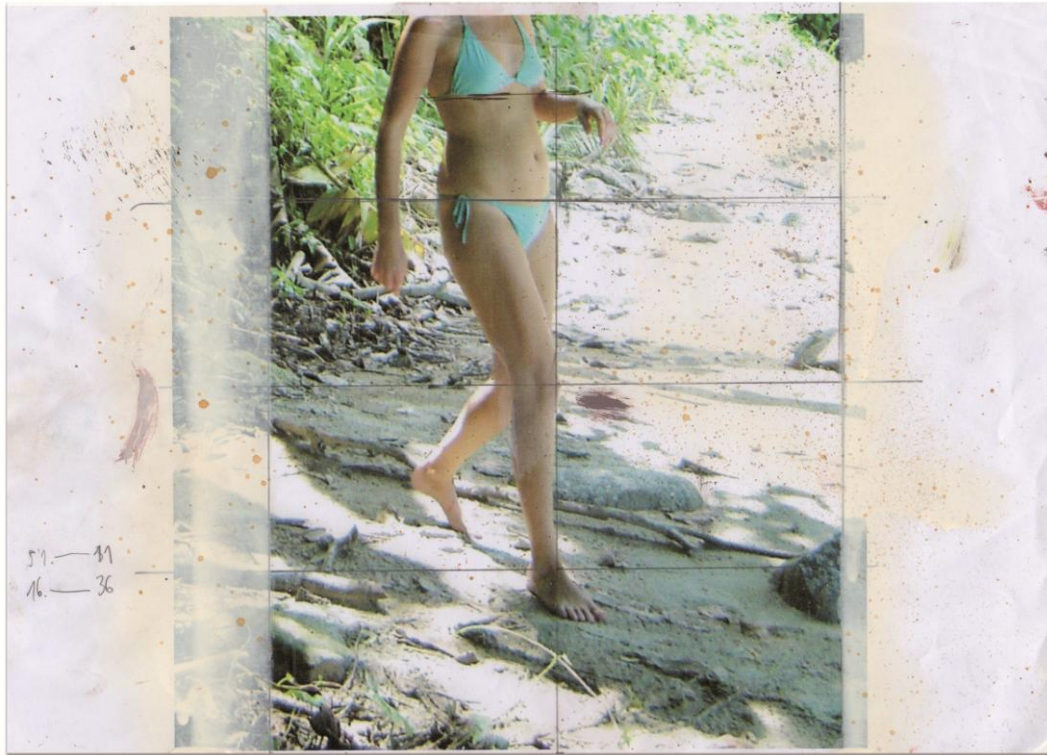


Fig. 43.

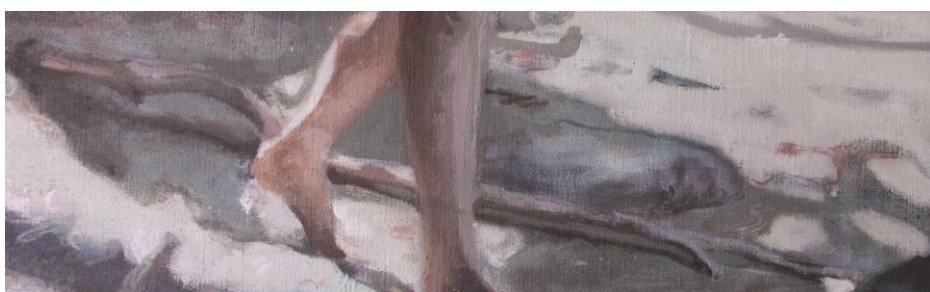
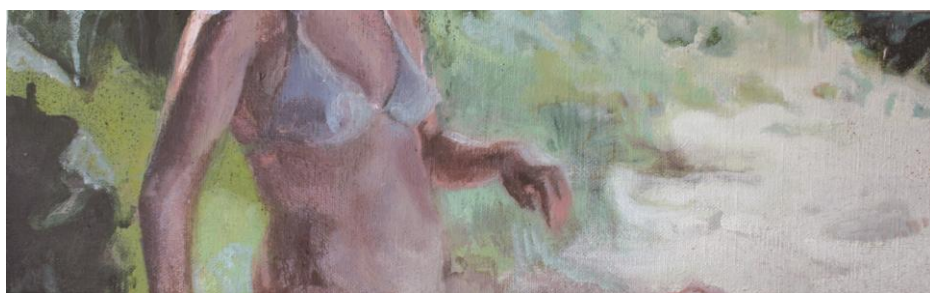


Fig. 44. Toni Costa
Hacia la orilla. 2011
Óleo sobre lienzo, 11 x 35 x 4 cm. (c/u.)



Fig. 45.



Fig. 46. Toni Costa
Puente de las Flores, 2011
Óleo sobre lienzo, 15,5 x 50 x 4 cm. (c/u.)

Serie: *Paisaje incógnito*



Fig. 47.



Fig. 48. Toni Costa
Paisaje incógnito I, 2011
Óleo sobre lienzo, 24 x 16 x 5 cm.



Fig. 49. Toni Costa
Paisaje incógnito III, 2011
Óleo sobre lienzo, 22 x 16 x 1,7 cm.



Fig. 50.



Fig. 51. Toni Costa
Paisaje incógnito, 2011
Xilografía sobre papel, 86 x 59 cm.



Fig. 52. Detalle del gofrado



Fig. 53.



Fig. 54.



Fig. 55. Toni Costa
S/T (Orilla), 2011
Óleo sobre lienzo, 34,5 x 45 cm.

Serie: *Oquedades*

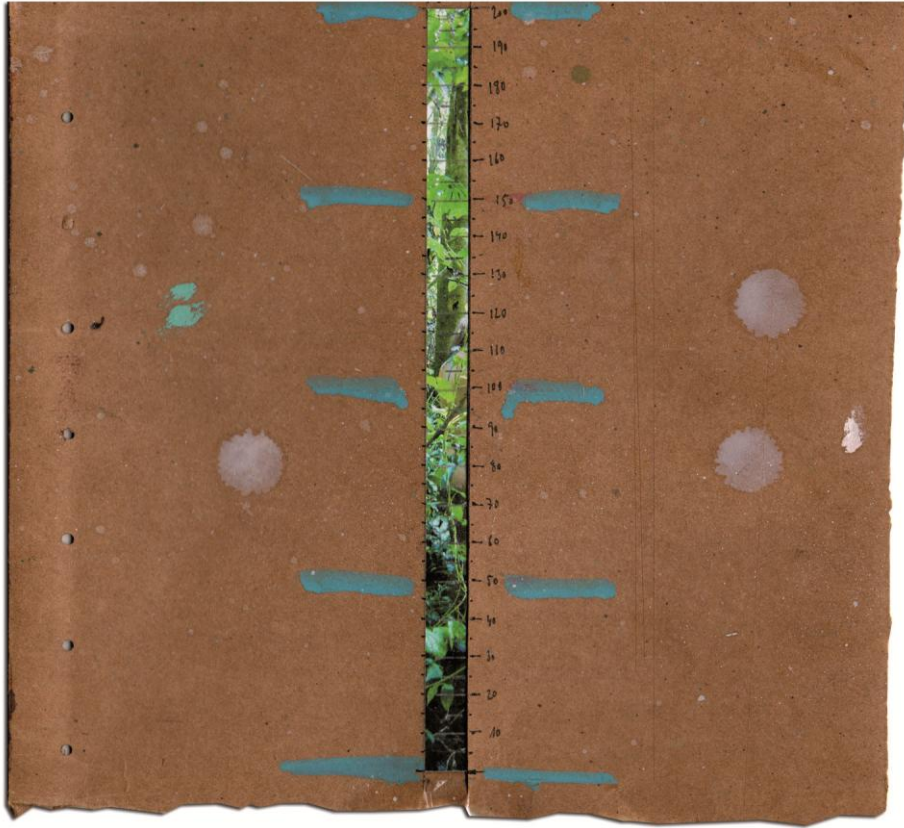


Fig. 56.



Fig. 57. Toni Costa
Mujer en el bosque, 2011
Óleo sobre lienzo, 200 x 11 x 4 cm.



Fig. 58. Detalle

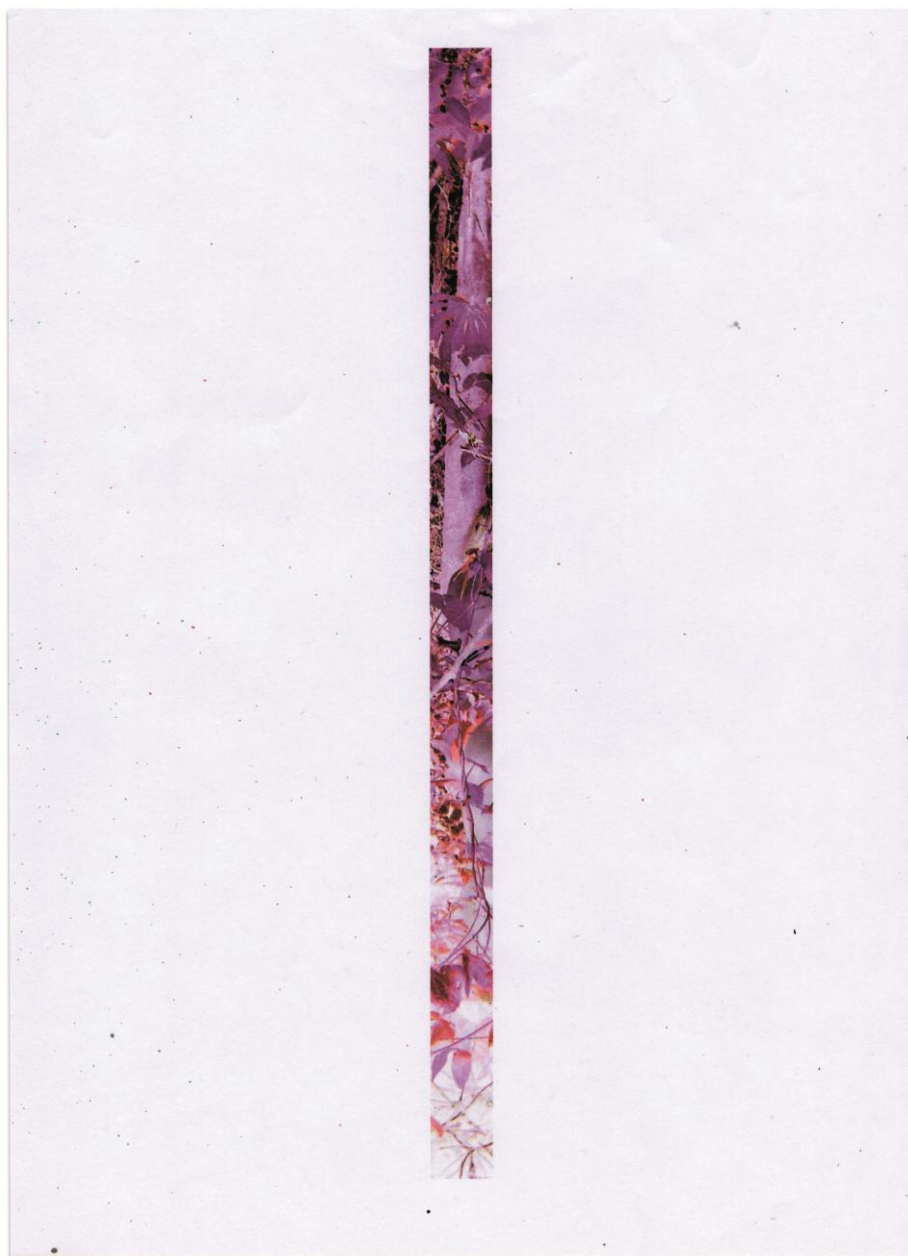


Fig. 59.



Fig. 60. Toni Costa
Mujer verde, 2011
Óleo sobre lienzo, 200 x 11 x 4 cm.



Fig. 61.



Fig. 62. Toni Costa
Suelo de Budapest, 2011
Óleo sobre lienzo, 150 x 11 x 4 cm. (c/u)



Fig. 63.



Fig. 64. Toni Costa
Bosque, 2011
Óleo sobre lienzo, 150 x 10 x 4 cm.

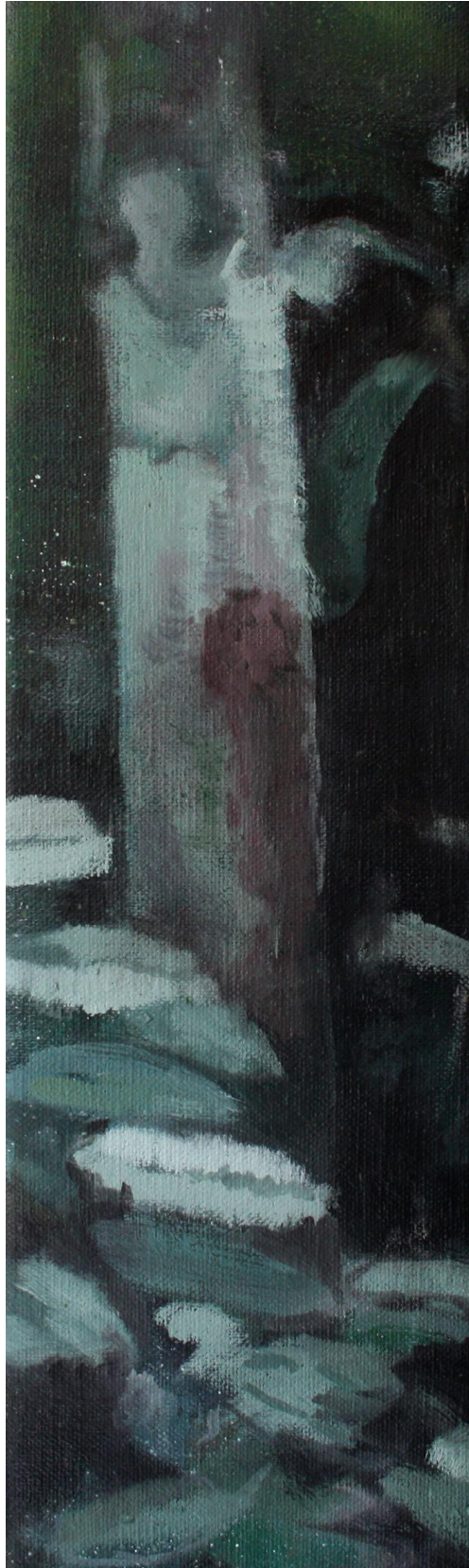


Fig. 65. Detalle



Fig. 66.



Fig. 67. Toni Costa
Puente de las Flores II, 2011
Óleo sobre lienzo, 15,5 x 150 x 4 cm.

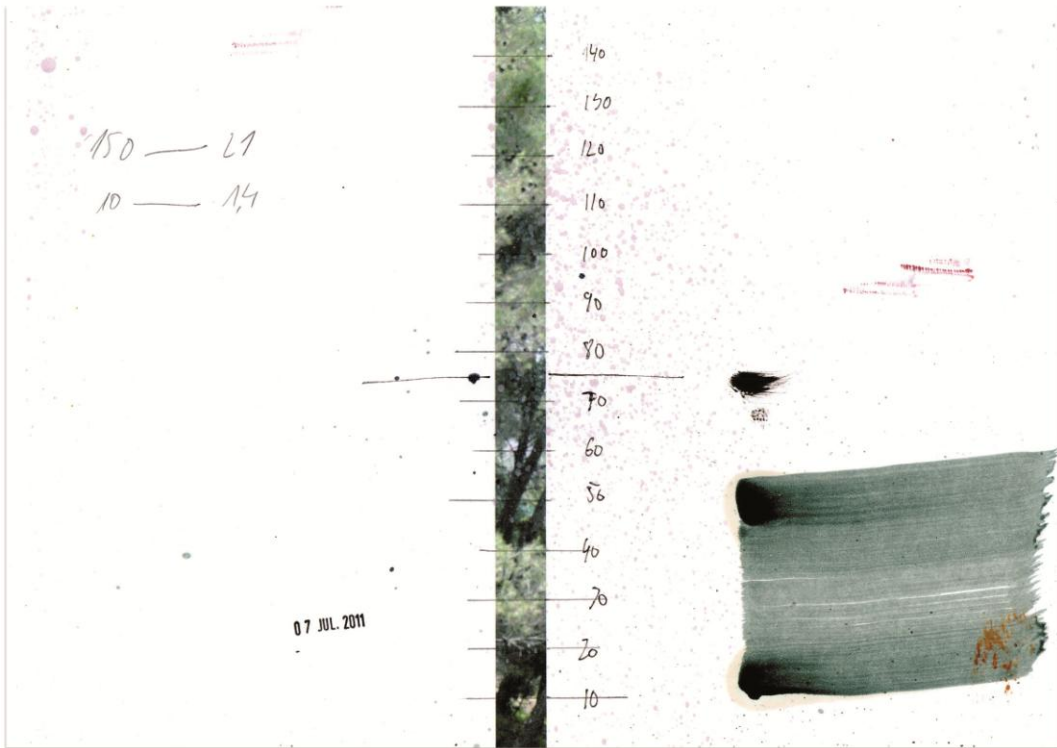


Fig. 68.



Fig. 69. Toni Costa
Pinos, 2011
Óleo sobre lienzo, 150 x 10 x 4 cm.



Fig. 70.



Fig. 71. Toni Costa
Bosque vallado, 2011
Óleo sobre lienzo, 86 x 8 cm.

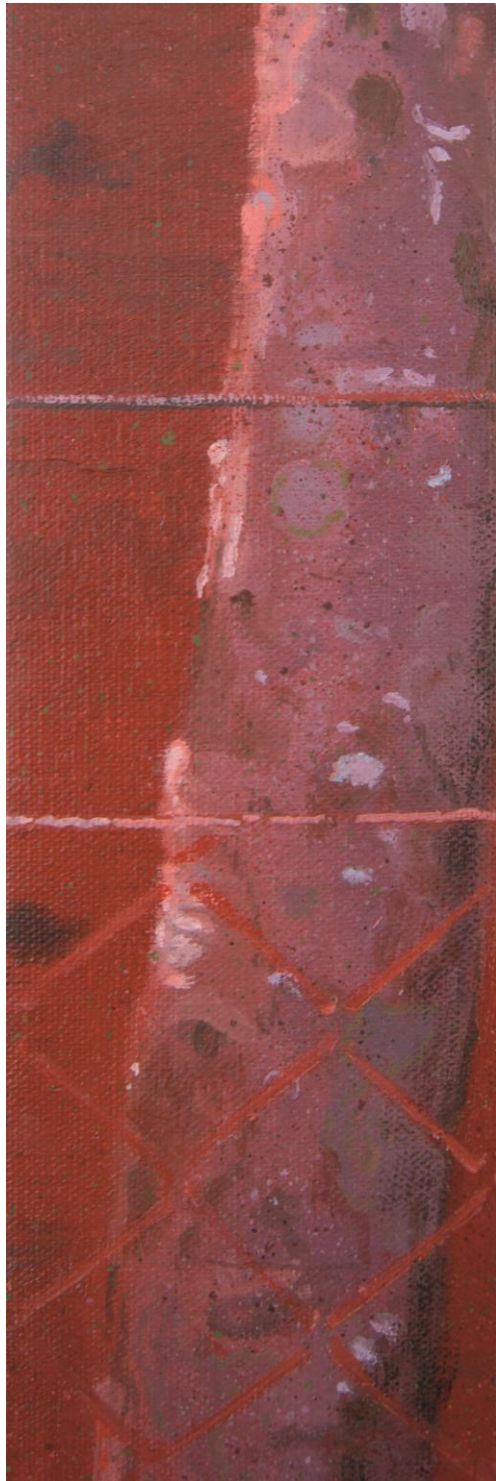


Fig. 72. Detalle



Fig. 73.

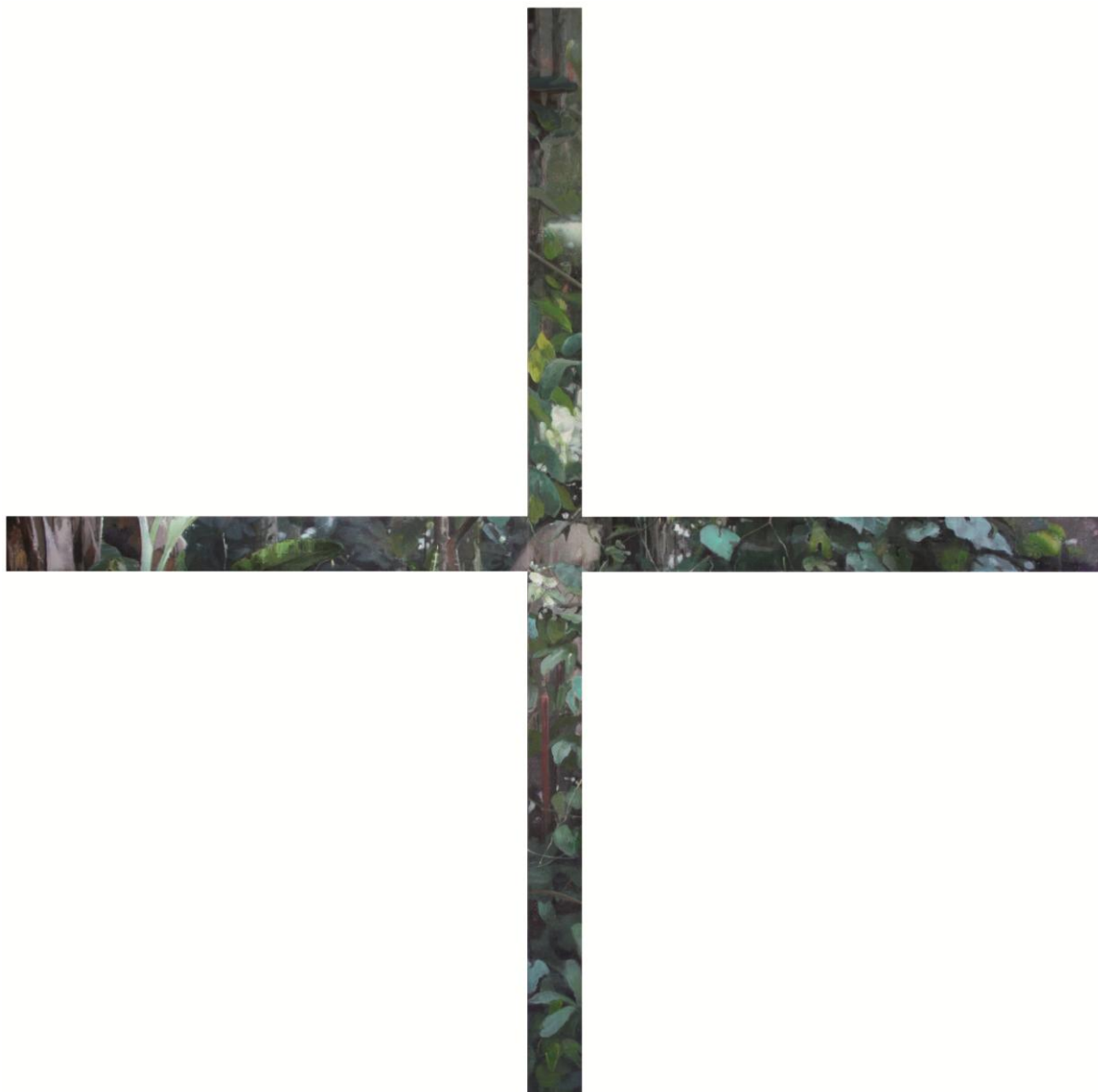


Fig. 74. Toni Costa
Mujer en el bosque II, 2011
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 x 4 cm.



Fig. 75.



Fig. 76. Toni Costa
Palm Tree, 2011
Óleo sobre lienzo, 200 x 200 x 4 cm.

Bosque en Sax



Fig. 77.



Fig. 78. Toni Costa
Bosque en Sax, 2011
Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm.



Fig. 79. Detalle

2.3. Espacio expositivo

2.3.1. Consideraciones generales

La exposición ha sido diseñada específicamente para el Centro de Exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Pego, que tuvo lugar del 17 de diciembre de 2011 hasta el 7 de enero de 2012. El propósito ha sido interrelacionar las características propias del espacio con el desarrollo de las obras que se iba elaborando en el taller. Aunque existe un claro carácter autónomo de la obra, la cual también podría funcionar por sí misma, en este proyecto se intenta establecer un diálogo constante entre ésta y el espacio expositivo, generándose nuevas ideas de acuerdo a las características de la sala y a las posibilidades propiamente pictóricas. Así, el espacio y la obra van cogiendo forma de una manera conjunta, de acuerdo a las configuraciones que van surgiendo de su interrelación. Uno influencia al otro y el otro influencia al uno. Todo ello con el fin de que ambos no se conciben como elementos separados, sino que constituyan lo más posible una sola idea, un solo concepto difícilmente divisible.

El recorrido que puede elegir un espectador es siempre impredecible, de ahí la importancia de construir un montaje sólido pero permeable y sugerente. Se pretende establecer una lectura fenomenológica, crear una experiencia estética, y para ello no hay que olvidar que la pintura, al igual que la lectura, es siempre una colaboración. Persuadir y agilizar en el observador la conjugación obra-espacio ha sido una de las premisas del proyecto.

Uno de los modos de conseguir estos propósitos es intentar sobrepasar las fronteras de la bidimensionalidad, esparciéndose en el propio espacio tridimensional donde se funde pintura, escultura y arquitectura. Todo ello se convierte así en un todo, construyendo el diseño del espacio a través de los elementos fundamentales y los diferentes materiales pictóricos, los cuales se configuran contando con las características espaciales del lugar de exposición. Los objetos, su forma, se realiza a conciencia para crear una nueva percepción del espacio donde se ha dispuesto, buscando incitar a la colaboración del espectador, ofrecer estímulos para caminar por el lugar y que el significado último sea el resultado de la vivencia personal de quien se introduzca en él.

La búsqueda de diferentes tipologías de los formatos en relación al espacio en el que se encuentran es un aspecto fundamental en el proyecto expositivo. Con ello, además de dar una carga objetual a los cuadros, se posibilita una relación más rica con el espacio circundante y por tanto propicia la exploración de nuevas perspectivas estéticas dentro de la pintura. La forma del objeto creado y su ubicación es clave también para ayudar a provocar un estímulo en quien mira y una interacción con el lugar que transita. La metodología procesual adoptada ha permitido que después de realizar ciertas visitas a la sala de exposiciones se hayan ido definiendo las formas y tamaños de las obras y la importancia que ello suponía para intensificar las sensaciones espaciales, aproximándose con todo ello a una idea de instalación artística. Los cuadros se colocan de manera controlada con la voluntad de que el espectador pueda experimentar una mayor activación en su entorno. Los formatos son de una marcada horizontalidad o verticalidad, piezas que se ordenan de manera escalonada o rectángulos similares a un marco. Se busca pasar de la contemplación a la interacción, a la interpretación. Este nuevo estatus debe plantearse en el momento mismo de la producción artística, donde se generan cuestiones de carácter conceptual y plástico que afectan a todo el conjunto expositivo.

Tal como se indicó anteriormente, una de las intenciones del proyecto es mostrar una lectura de la obra a dos niveles, primeramente el que se establece con el propio espacio desde un sentido más formalista, y en segundo lugar la que permite establecer un significado a partir de la imagen representada en la propia superficie del lienzo. Es decir, desde cierta distancia estos formatos permiten establecer ciertos significados que derivan de su forma, y posteriormente, con una mayor atención y proximidad a las obras, se establece un segundo significado, el del contenido que se representa en la superficie del lienzo.

Para el desarrollo de la exposición, otro punto importante a tener en cuenta es el valor del espacio vacío que envuelve a las obras. Se ha intentado que, al igual que el silencio es importante para la música, lo sea igualmente el espacio vacío para la pintura, y por tanto para el emplazamiento donde se encuentra. Formalmente, este espacio vacío también ha permitido potenciar la relación de la forma de cada obra con la superficie del muro donde está colocada. Conceptualmente, este silencio espacial representa un lugar de

reflexión, de toma de aire, donde residen múltiples lecturas que cada espectador puede establecer de forma personal. La variación y riqueza de los formatos induce por tanto al visitante de la exposición a ver la obra no tanto como un objeto sino como parte integrante de un espacio, donde los cuadros no solo se ven como representaciones en sí mismas sino también como elementos influyentes en la realidad del lugar. La obra participa más en la zona donde se ubica, posibilita una mayor variedad de combinaciones y se amplían así las posibilidades comunicativas y las experiencias estéticas.

2.3.2. Descripción técnica y montaje

El *Centre d'Exposicions del Museu d'Art Contemporani de Pego* está situado en pleno casco histórico de la localidad,⁷³ concretamente en el número 3 de la calle Hospital (fig. 76).

Este edificio tiene su origen en la época medieval. A mediados de los siglos XIII y XIV quedó dentro del recinto amurallado, muy cerca de la iglesia parroquial. Hasta mitad del siglo XVIII fue una gran casa que perteneció a diversos propietarios. Cuando empezó a construirse cerca de allí la capilla del Eccehomo en el año 1759, se trasladó el hospital de pobres a este edificio, manteniéndose como tal hasta finales del siglo XIX. Finalmente, cuando se hizo el Asilo-Hospital en otro emplazamiento, se dejaron de hacer allí funciones hospitalarias, destinándose en diferentes periodos a telégrafos, escuela y retén de la policía.⁷⁴ Desde 1976 y con motivo de la primera edición del Certamen nacional de pintura de Villa de Pego, la organización tuvo la necesidad de disponer de un lugar donde poder exponer las obras, que hasta entonces se llevaba a cabo en el ya desaparecido colegio Ausiàs March. Es a partir del 1982/83, en los primeros Ayuntamientos democráticos, cuando después de una reforma arquitectónica se destina a su actual función como centro de exhibiciones, habiendo albergando hasta el día de hoy más de 200 exposiciones.

El centro de exposiciones, aunque con ubicación independiente, está asociado directamente con el actual *Museu d' Art Contemporani de Pego*, fundado en 1991. Este museo está emplazado en la primera planta de la Casa de Cultura de Pego, situada también en el casco antiguo. Aquí se exponen de manera permanente las obras ganadoras de las 36 convocatorias del certamen de pintura, donaciones de *Amics del Museu de Pego* y donaciones de galerías de arte.

⁷³ Pego es una localidad ubicada en el norte de Alicante, en la comarca de la Marina Alta.

⁷⁴ Fondo: Joan Miquel Almela, Historiador y Archivero del Municipio de Pego y Rafael Ruíz, Director del Museu d'Art Contemporani de Pego.

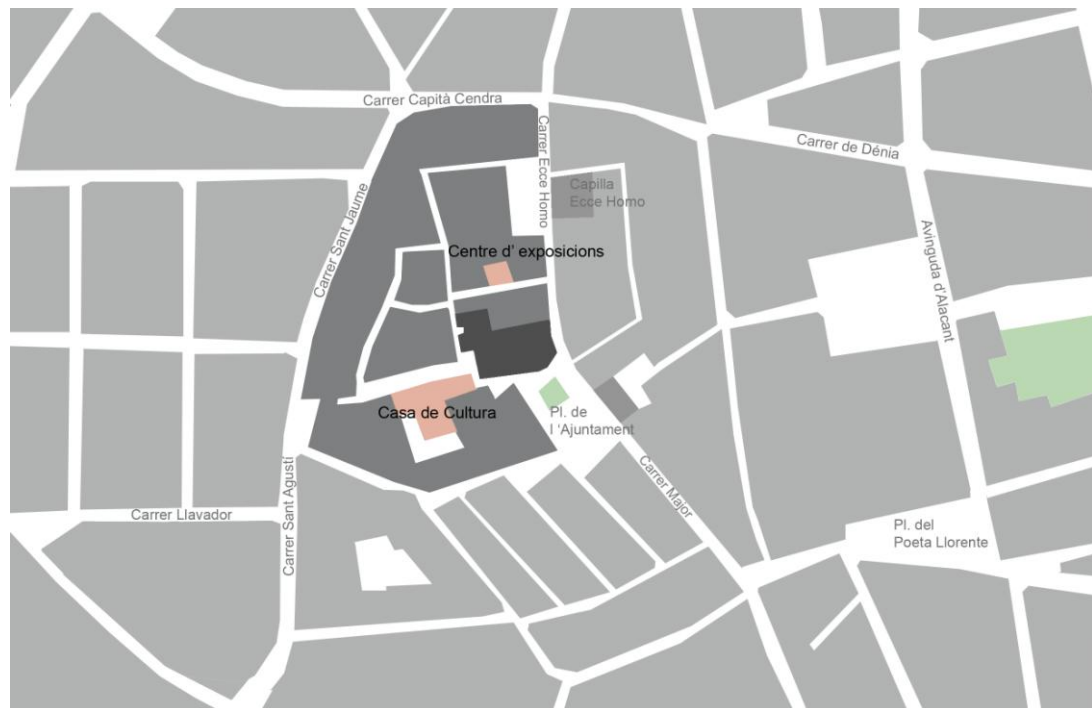


Fig. 80. Ubicación del Centro de Exposiciones en el plano de la población de Pegu.

La sala de exposiciones, con planta en forma de 'U', tiene tres alturas, dos de las cuales se han utilizado para la exposición, la baja y la primera, comprendiendo un total de 70 metros lineales aproximadamente. El suelo es de terracota, viejo y desgastado por el tiempo, con tonos anaranjados. Las paredes y techos son blancos, con viguetas y vigas de madera de un marrón muy oscuro. En la planta baja, la parte central del techo se abre hasta la primera planta, comunicando estos espacios, divididos por una barandilla de madera. El diseño, del arquitecto municipal, responde a criterios de los años 80 que solían aplicarse a las nuevas salas de arte, tiendas, restaurantes y hoteles, respetando la arquitectura popular mediterránea. La idea de comunicar las dos salas con el techo abierto pretende dar más sensación de amplitud y multiplicar el espacio. Justo en el centro de la sala hay dos pilares de considerables dimensiones que metafóricamente pueden entenderse como dos biombos, como pantallas que permiten ir sorteándose para descubrir paulatinamente nuevos espacios y nuevas perspectivas.

En cuanto a la presentación de los cuadros, éstos se muestran sin marco, con la idea de no condicionar la superficie pintada, ni tampoco acotarla, para favorecer así los valores espaciales que se han descrito anteriormente. El montaje se articula sobre la búsqueda de la doble mirada sobre el objeto (de lejos y de cerca), o dicho de otro modo, con la intención de tener que verlo al menos dos veces para extraer un significado que no es el que se ha visto a primera vista.

Como se explicó anteriormente, en este sentido el título adopta un papel significativo. En un primer momento se adivinan cuestiones sobre el formato y el color, sobre la sensación abstracta de la pintura. En una segunda lectura, más próxima a la obra, existe la posibilidad de redirigirse hacia un nuevo significado ayudado por la lectura de los títulos. La separación que existe entre las piezas es clave para entender el concepto de limpieza que se buscaba en el montaje. A este respecto también se ha cuidado la situación y composición de las cartelas que referencian cada cuadro.

En cuanto a la distribución de las obras en el centro expositivo, se considera la entrada de la sala en la planta baja como un lugar clave para alcanzar el concepto fenomenológico que se persigue. Desde este primer punto se establece un primer contacto con los formatos, colores y distribución de la sala, y se puede adquirir una perspectiva bastante clara del lugar para hacerse una idea global del conjunto de la exposición. Además, desde aquí se pueden apreciar algunas obras que están ubicadas en la primera planta. Frente a la puerta de entrada se dispone la obra de mayor tamaño, *Bosque en Sax*, la primera que se encuentra el visitante. En el ala izquierda de la planta baja se encuentra *Mujer en el bosque* y las dos piezas de *Suelo de Budapest*. En la pared del fondo está expuesta *Palm Tree*. En el ala derecha aparecen *Puente de las flores* (tríptico) y *Puente de las flores II*, que se han combinado para potenciar la sensación de horizontalidad en el espacio. Al fondo de la sala se encuentra la obra *Mujer en el bosque II*, que precede a la escalera por donde se accede a la primera planta. Debido a que los pilares están justo en el centro de la sala, se ha procurado disponer las obras en puntos estratégicos desde donde se pueda ver siempre alguna de ellas.

Subiendo por la escalera, desde el último rellano se aprecia la obra *Bosque vallado*. La escalera desemboca en el ala derecha de la primera planta. Aquí encontramos *Mujer verde* y *Bosque vallado*. Tras pasar una puerta, y en mitad de la pared, se ha ubicado el políptico *Hacia la orilla*. En la siguiente pared está el cuadro vertical *Bosque*. En la zona central de esta sala se encuentra *S/T (Orilla)* y en la pared frontal, separado por el hueco que comunica con la planta de abajo, se ubica la xilografía *Paisaje incógnito*. Como se aprecia en la (fig. 91), desde esta zona se visualiza la obra *Bosque en Sax*, situada en la entrada de la sala. En el ala izquierda de arriba está *Bosque de pinos*. Por último, en la pared que continúa, encontramos otro políptico, esta vez *Mujer y bosque, Juquehy*.



PLANTA BAJA

10, 30 m.



PLANTA PRIMERA

Espacio expositivo
 Información

2.3.3. Catálogo de imágenes



Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.



Fig. 84.



Fig. 85.



Fig. 86.



Fig. 87.



Fig. 88.



Fig. 89.



Fig. 90.



Fig. 91.



Fig. 92.



Fig. 93.



Fig. 94.



Fig. 95.

2.4. La difusión

2.4.1. Cartelería e invitaciones

La difusión en eventos expositivos es importante. La necesidad de atraer e informar a un público cercano a nuestro entorno fue el propósito principal, tanto en la elaboración de carteles como en las invitaciones. Estos se distribuyeron de manera personal en Valencia, en la Facultad de Bellas Artes y en la localidad de Pego, donde se depositaron bloques de invitaciones y se colocaron carteles en zonas públicas, como el Ayuntamiento, la Casa de Cultura y algunas tiendas y comercios. Finalmente, las invitaciones se podían recoger también en la propia sala durante el desarrollo del evento.

Para la confección de los carteles e invitaciones se buscaba un diseño muy sencillo, limpio y directo. Se realizaron dos tipos, basados en dos fragmentos de dos de las obras que estarían en la exposición: *Mujer verde* y *Suelo de Budapest* (fig. 96). La elección de estas obras se debe a que reunían aspectos conceptuales y plásticos significativos de lo que la exposición representaba en su conjunto. Por un lado, en el caso de la obra *Mujer verde*, existe la paradoja del color con respecto a lo que se representa; además, un cartel rojizo puede resultar llamativo en su función como reclamo. Por otro lado, *Suelo de Budapest* es una imagen de tonos más grisáceos y neutros; visualmente este encuadre resulta ambiguo y representa la búsqueda de límites entre el signo pictórico y lo icónico, entre lo figurativo y lo abstracto.

La estructura compositiva del cartel se divide en dos bloques definidos: por un lado la imagen de la obra y por otro el texto sobre un fondo blanco. Sus medidas, 70 x 25 cm., son el resultado de dividir por la mitad un formato frecuente en cartelería, 70 x 50 cm. De este modo, se ha aprovechado un mismo pliego para obtener dos ejemplares. El resultado es un diseño vertical y estrecho que nos aproxima también a la idea conceptual y estética del proyecto. Los carteles han sido impresos en papel de 120 gramos, en una máquina *Kip Laser*.



TONI COSTA
MIRADA SUBJECTIVA

17 DESEMBRE - 7 GENER 2012

Centre d'exposicions
Museu d'Art Contemporani Pego

www.tonicosta.es



TONI COSTA
MIRADA SUBJECTIVA

17 DESEMBRE - 7 GENER 2012

Centre d'exposicions
Museu d'Art Contemporani Pego

www.tonicosta.es

Fig. 96. Diseño de los carteles.

Las invitaciones están impresas a dos caras. La cara principal presenta solo la imagen de la obra y una pequeña referencia a la página web, con la que el usuario interesado puede acceder y obtener más información sobre el evento. En el reverso, se incluye todo el texto que hace referencia a la exposición: el título, el nombre del pintor, las fechas de inauguración y de clausura, horarios de la sala y su dirección, así como las instituciones organizadoras. En este reverso también se incluye la ficha técnica de la obra que se reproduce en la cara principal.

Al igual que en los carteles, en este diseño también encontramos cierta relación de formato y fragmentación característicos de la mayoría de las obras de la exposición. El tamaño de las invitaciones es el resultado de dividir un DinA4 (29'7 x 21 centímetros) en tres piezas por su lado mayor (fig. 97) y (fig. 98). La impresión se hizo en imprenta digital sobre un papel couché de 350 gramos.

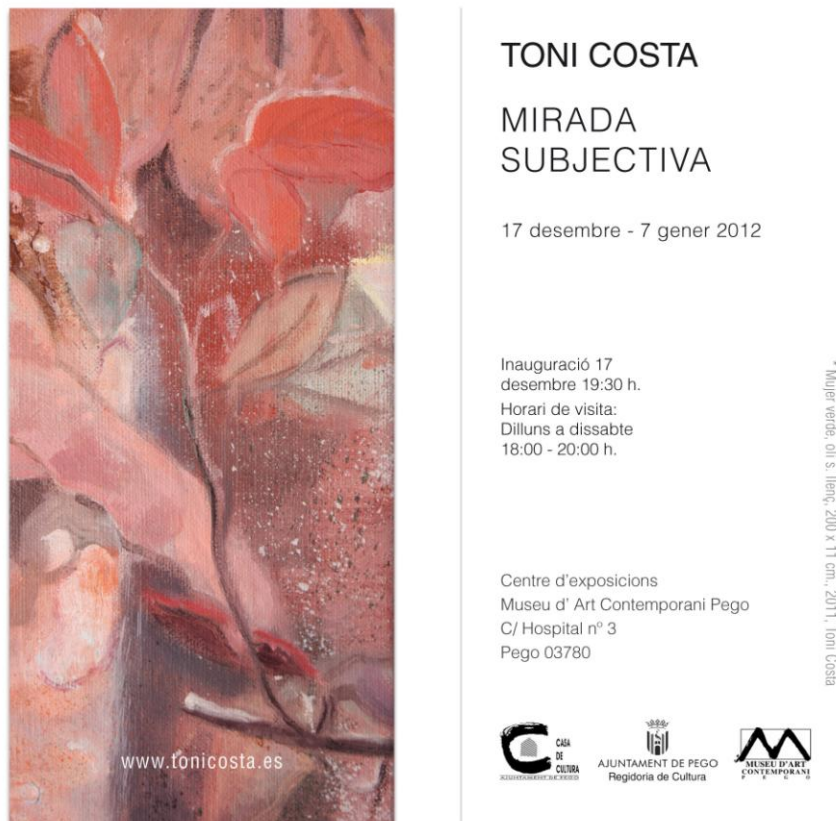


Fig. 97. Diseño de la invitación *Mujer verde*.

TONI COSTA
MIRADA
SUBJECTIVA

17 desembre - 7 gener 2012

Inauguració 17
desembre 19:30 h.
Horari de visita:
Dilluns a dissabte
18:00 - 20:00 h.

Centre d'exposicions
Museu d' Art Contemporani Pego
C/ Hospital nº 3
Pego 03780



* Suelo de Budapest, oli s. llenç, 150 x 10 cm (diplic), 2011, Toni Costa



Fig. 98. Diseño de la invitación *Suelo de Budapest*.

2.4.2. Texto descriptivo

Durante la muestra expositiva, con el fin de ilustrar mejor la exposición, se ofrecía a los visitantes un escueto texto realizado por el autor, de corte casi poético, en el que se reflejaba de una manera muy breve cual era el espíritu general del proyecto. Se hicieron dos versiones: una en castellano y otra en valenciano. Se presenta a continuación el texto original:

Al acercarse percibieron, en una esquina del lienzo, el extremo de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de aquella especie de bruma sin forma; un pie delicioso, ¡un pie vivo!

HONORÉ BALZAC, *La obra maestra desconocida*

La Regiduría de Cultura y el Museu d'Art Contemporani de Pego presentan el trabajo pictórico de Toni Costa bajo el título MIRADA SUBJECTIVA.

MIRADA SUBJECTIVA tiene entre sus intereses, indagar y experimentar sobre el género de la pintura que mantiene un equilibrio entre la expresión formal y el tema representado, piezas que sumergen al espectador en una ambigüedad visual e intelectual, lo que entendemos que vemos y lo que veíamos, y de manera consciente por parte del creador.

La estrategia que unifica la muestra es el uso de la fragmentación y la temática del paisaje. Se crea pues, un pequeño espacio donde convive figuración y abstracción en busca de una experimentación hacia la visualidad y la memoria.

“La imagen incompleta y la inesperada plantean un rompecabezas a nuestra mente que nos ofrece vacilar, y también apreciar y recordar la solución” escribe E. H. Gombrich en su ensayo *La imagen visual: su lugar en la comunicación. La imagen y el ojo*. El corte exagerado de las piezas puede funcionar como persuasivo, capaz de producir deseo de averiguar más.

Esta procura ser una exposición sugerente para el espectador activo, donde puede establecer una mirada subjetiva frente a las piezas que se presentan, un lugar donde enfatizar la imaginación y quizá dudar de la Imagen.

Cuando menos vemos, más creemos.

2.4.3. La página web: www.tonicosta.es

Con el objetivo de dar a conocer e informar sobre el actual proyecto, así como otros futuros, se creó una página web personal⁷⁵, que está accesible desde finales del mes de octubre del año 2011. La interfaz incluye cinco apartados: Novedades, Obra, Exposiciones, Textos y Currículum y Contacto, donde cualquier usuario puede comunicarse con el artista. Se ha procurado diseñar un portfolio sencillo y limpio, de fondo blanco, con el objetivo principal de que las obras se perciban con claridad y nitidez. Se muestra a continuación dos capturas de pantalla:

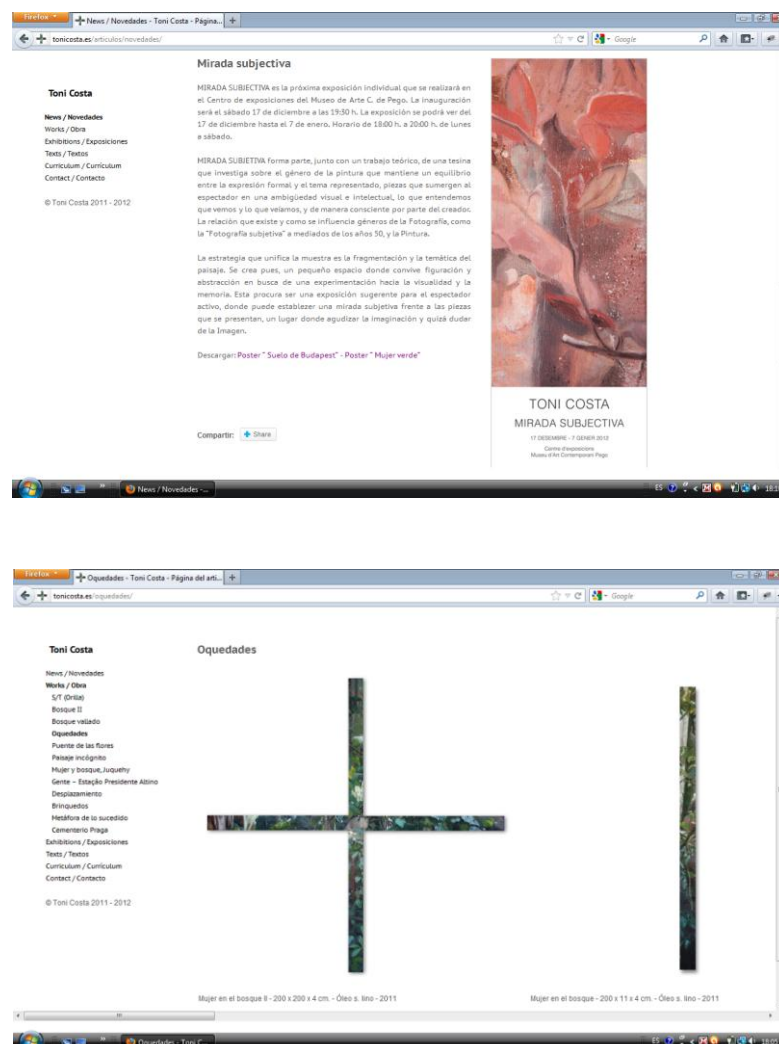


Fig. 99. Captura de pantalla de la página web.

⁷⁵ La página web se diseñó con la colaboración de Miguel Fernández Vicente.

3. Conclusiones

El asunto es volver a mirar como si fuera la primera vez, pero sin desdeñar lo aprendido a lo largo del camino de la experiencia y de la vida.

Alfonso Armada

En este proyecto es donde se constata en gran parte el resultado, tras el paso por las asignaturas del Máster, de un año y medio de trabajo de taller. Pero no es un punto y final, sino un punto y seguido en la tarea de intentar forjar unas bases sólidas para la constitución de una trayectoria artística personal dentro del ámbito profesional. Este trabajo ha sido decisivo para indagar en la propia actividad pictórica y explorar en el conocimiento de nuevas posibilidades plásticas y visuales. Asimismo, ha tenido una importancia vital el desarrollo conceptual y teórico para enriquecer, potenciar y profundizar de una manera coherente en el desarrollo de la evolución artística personal. Todo ello implica establecer una reflexión en torno a las complejidades implícitas en cualquier proceso visual, teniendo en cuenta el conjunto de factores que pueden determinar nuestra forma de ver, de observar y de mirar, y como todo ello influencia de forma determinante en la manera de procesar la información y, como consecuencia, en la manera personal de pensar y de sentir el entorno.

En cuanto a la relación personal con la propia obra, su carácter autobiográfico me ha llevado a remitirme con más intensidad a las experiencias vividas en lo representado. He comprobado cómo una pequeña superficie pintada puede establecer conexiones con la amplitud de lo vivido y conocido en el entorno que representa cada una de las imágenes, avivando nuevos recuerdos que no se limitan a lo visual sino a sensaciones, ambientes, sonidos, olores, a la gente que me acompaña... También se comprueban las diferencias entre lo que uno ha querido hacer y lo que realmente ha acontecido.

En cuanto a la relación de la obra con el espectador, de la que por mi parte sólo puedo establecer hipótesis, según las experiencias con visitantes, artistas, amigos y familiares que han visualizado la exposición, se toman con mayor consciencia y se constatan las diferencias que existen, ya sean más o menos evidentes, entre lo que el artista quiere presentar y comunicar a los espectadores y aquello que cada uno de ellos percibe o siente. Se confirma que la realidad no es otra que la combinación entre lo que uno quiere presentar, lo que al final queda y la relación de esto con las propias experiencias,

conocimientos, contexto y temperamento del espectador, es decir, con su propia personalidad. Una cosa son los motivos que impulsan al artista a querer crear una obra y otra lo que el espectador llega a ver de ello. Pero finalmente, es importante acabar dándose cuenta de que este desfase no es o no tiene por qué ser relevante en el valor de la creación, de la comunicación de emociones y sensaciones.

En relación a la metodología de creación, los resultados plásticos que se esperaban en un principio se han ido modificando y configurando según iba avanzando el proyecto. La propia elaboración de las pinturas ha permitido ampliar e introducir nuevas posibilidades, unas iban siendo la referencia de las otras, siempre con unos propósitos generales firmes, pero con la libertad de adaptarse a nuevas inspiraciones surgidas durante el proceso creativo. Ante todo se muestra que el acto creativo no tiene por qué restringirse a unas normas dogmáticas.

Por otro lado, durante el trabajo se ha generado un fuerte impulso por realizar obras de un mayor dinamismo, que combinen una fuerte presencia estética y objetual con una imagen representativa. La elaboración de *Mirada subjetiva* ha constituido también la necesidad de tener en cuenta tanto la realización individual de cada obra y el conjunto expositivo que las cohesiona, como la coherencia del discurso que plantea su creación.

Por tanto, a lo largo del proceso de realización del proyecto, que tenía como objetivo general desestructurar metafóricamente el cuadro, se han ido encontrando nuevas referencias, nuevas imágenes y maneras de expresarse que aportaban nuevas ideas o modos de resolver. Se ha experimentado una fusión entre un tipo de pintura con una finalidad representativa y la búsqueda de una sensación estética a partir de una mayor atención hacia el formato y la pintura como objeto. Los bosques representados quedan como un motivo *all over*, como una especie de tapices vegetales, con el fin de que el espectador pueda establecer una conexión con la naturaleza.

Como conclusión final, se confirma el hecho de que cursar el Máster y llevar a término el Proyecto, me ha permitido reflexionar sobre el propio proceso creativo y obtener un mayor bagaje de conocimientos y herramientas con los cuales ampliar los recursos y las técnicas artísticas, y profundizar sobre ellos.

También ha constituido una oportunidad en el ámbito profesional para materializar, en forma de exposición, un proyecto pictórico individual. Con ello, el estado vaporoso en el que se encontraban muchas ideas, han tomado ahora un lugar, se han clarificado, y mantienen actualmente una coherencia que antes no tenían. Se hacen más claras no sólo las afirmaciones y las negaciones, sino también las dudas. Indagar en las diferentes cuestiones que se han planteado en el proyecto, así como el estudio de la obra de artistas y de textos al respecto, ha conducido a tomar mayor conciencia e inquietud sobre la importancia que pueden tener diversos factores de la creación pictórica y ha posibilitado igualmente ampliar las fronteras tanto estéticas como conceptuales. El resultado ha sido, en realidad, la posibilidad de cultivar una intención, adquirir nuevas actitudes a la hora de enfrentarse a la creación artística o a la observación del arte. Todo ello ha propiciado, en definitiva, continuar trabajando con más confianza y mayor entusiasmo.

4. Bibliografía

4.1. Libros

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza, 2002.

BAQUÉ, Dominique, *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*. Madrid, Visor Libros, 2000.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2004.

BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Ardora, 2009.

BERGER, John, *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

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

BERGER, John y MOHR, Jean, *Otra manera de contar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2000.

BURKE, Peter, *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.

CHRISTIAN ADAM, Hans, *Karl Blossfeldt: 1865 - 1932*. Colonia, Taschen, 1999.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1994.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica. Una selección de textos de Joan Fontcuberta (ed.)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe, (Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte)*. Barcelona, Anagrama, 1999.

GOLDING, John, *El cubismo. Una historia y un análisis*. Madrid, Alianza, 1993.

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona, Paidós, 2002.

GOMBRICH, E. H, *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

GOMBRICH, E. H, *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología en la representación simbólica*. Barcelona, Debate, 1998.

GOMBRICH, E. H, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Hong Kong, Debate, 1997.

GOMBRICH, E. H, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza, 1993.

HARRISON, Martin, *Francis Bacon: archivos privados*. Madrid, La Fábrica, 2009.

HELFENSTEIN, Josef; RUDOLF, Haus y RINDER, Lawrence, *Luc Tuymans, Premonition*. Switzerland, Kunstmuseum Bern, 1997.

HILDEBRAND, A. Von, *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1988.

JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

LANGE, Susanne y DOBLIN, Alfred, *August Sander*. Colonia, Manfred Heiting, Taschen, 1999.

LAVRENTIEV, Alexander N.; BOWLT, John E.; GAMBRELL, Jamey; RODCHENKO, Aleksandr, *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the future: Diaries, essays, letters and other writings*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 2005.

LAVRENTIEV, Alexander N., *ALEXANDER RODTSCHENKO. Möglichkeiten der Photographie / Possibilities of Photography*. Colonia, Galerie Gmurzynska, 1982.

LAVRENTIEV, Alexander N.; BOWLT, John E.; GAMBRELL, Jamey; RODCHENKO, Aleksandr, *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the future: Diaries, essays, letters and other writings*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 2005.

MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960 - 1989*. Madrid, Akal, 2008.

- MEHRING, Christine, *BLINKY PALERMO, Abstraction of an era*. Singapore, Mehring, 2008.
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2010.
- MIT, Geles, *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- MIT, Geles, *Un nombre para la imagen: el título para las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Tesis doctoral dirigida por José Saborit Viquer. Universitat Politècnica de València, Valencia junio 2000.
- MOURE, Gloria; RORIMER, Anne y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángela, *Blinky Palermo*. Barcelona, MACBA - Editorial Actar, 2003.
- NEWMAN, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas. Barnett Newman*. Madrid, Ed. Síntesis, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador*. Navarra, Salvat, 1970.
- ROLAND, Barthes, *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Madrid, Edhasa, 1996.
- STOICHITA, Víctor I., *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela, 2006.
- STOICHITA, Víctor I., *Ver y no ver*. Madrid, Siruela, 2005.
- SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona, Debolsillo, 2003.
- VILLAIN, Dominique, *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.
- WOOLF, Virginia, *Orlando*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra, 1989.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996.

4.2. Catálogos

FONTCUBERTA, Joan, *El libro de las maravillas*. Barcelona, Actar, 2008.

LOVERA, Juan, *Armando Reverón*. Madrid, La Muralla, 1982.

MONROY, Douglas, *Imágenes solares. Ricardo Razetti: una mirada sobre Reverón*. Caracas, Fundación Museo Armando Reverón, 1993.

PITTS, Terence, *Edward Weston. 1886- 1958*. Colonia, Ed. Manfred Heiting, Taschen, 2004.

LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente y SPECTOR, Nancy, Luc Tuymans, Phaidon, London, 1996,

SYLVESTER, David, WHITFIELD Sarah, *RENE Magritte: Catalogue Raisonné. Oil paintings and objects, 1931-1948*. Amberes, Fonds Mercator, Menil Foundation, 1992.

VVAA, Alex Katz. Braga, (Portugal), Edición Galeria Mário Sequeira, 2002.

VVAA, Alex Katz. *Pinturas recientes*. Málaga, CAC Málaga, 2005.

VVAA, Alex Katz. Turin, Galleria Civica di Arte Contemporanea Trento, 1999.

VVAA, August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. *Vergleichende Konzeptionen*. Colonia, Cop. Schirmer/ Mosel, 1997.

VVAA, *Berlin Tokio – Tokio Berlin. Die Kunst zweier Städte*. Berlín, Hatje Cantz, 2006.

VVAA, *Blinky Palermo: To the People of New York City*. Nueva York, Düsseldorf, Dia Art Foundation, Richter Verlag, 2009.

VVAA, *Deutsche Lichtbildner. Wegbereiter der zeitgenössischen Photographie*. Colonia, Museum Ludwig – Du Mont, 1987.

VVAA, Daniel Richter, *Billard um halb Zehn*. Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 2001.

VVAA, *El Lissitzky – Life, Letters, Texts*. Londres, Thames and Hudson Ltd, 1980.

VVAA, *Georgia O'Keeffe: The Poetry of Things*. Washington, Turner, 1999.

VVAA, *Gerhard Richter, Fotografías pintadas*. Alemania, La Fabrica Editorial, 2009.

VVAA, *Gerhard Richter, K20 Kunstsammlung und Lenbachhaus 2005*. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2005.

VVAA, *GERHARD RICHTER Landscapes*. Ostfildern, Cantz Verlag, 1999.

VVAA, *Gerhard Richter October 18, 1977*. Ostfildern, Alemania, Moma, T&H, 2000.

VVAA, *Giorgio Morandi 1890 – 1964*. Madrid, Ediciones El Vigo, 1984.

VVAA, *Imagens em Pintura/ Images in Painting*. Eberhard Havekost, Johannes Kahrs, Magnus Plessen, Wilhelm Sasnal. Oporto, Fundação de Serralves, 2006.

VVAA, *La photographie du 20e siècle*. Colonia, Taschen, 2007.

VVAA, *LAS FORMAS DEL MUNDO, La Nueva Objetividad alemana en la colección Wilde*. Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch, Aenne Biermann, Alfred Ehrhardt. Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

VVAA, *León Spilliaert, A free Spirit*. Brujas, Ludion, 2006.

VVAA, *Luc Tuymans: Dusk/ Penumbra*. Oporto, Museu Serralves, 2006.

VVAA, *Luc Tuymans. Mot dagen/ Against the day*. Gotinga, Moderna Mussert Malmö – Steild Verlag. 2009.

VVAA, *Miradas convergentes. Álvarez Bravo, Cartier- Bresson, Walker Evans*. México, Editorial RM, 2003.

VVAA, *Monet y la Abstracción*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2010.

VVAA, *Otto Steinert & Cia. Fotografía subjetiva*. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia kutxa, 2007.

VVAA, *Peter Doig*. Londres, Phaidon, 2007.

VVAA, *Peter Doig*. Londres, Tate Gallery, 2008.

VVAA, *Peter Doig. Blizzard seventy- seven*. Alemania, Kunsthalle zu Kiel, Kunsthalle Nürnberg, Whitechapel Art Gallery, 1998.

VVAA, *Roy Linchtenstein – All about art*. Dinamarca, Editorial Aldeasa, 2004.

VVAA, *Securitas. Joan Fontcuberta*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

VVAA, *'Subjektive fotografie' Der deutsche Beitrag 1948 – 1963. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart.* Stuttgart ,Instituts für Auslandsbeziehungen cop. 1989.

VVAA, *Urbascapes.* Valencia, Ed. UPV, 2010.

4.3. Páginas web

<http://www.alexkatz.com/> [Citado 1/03/2012]
<http://www.alfred-ehrhardt-stiftung.de/> [Citado 24/01/2012]
<http://arttattler.com/archiveblinkypalermo.html> [Citado 15/04/2012]
<http://www.artcyclopedia.com/>
<http://www.artic.edu>
<http://blog.art21.org/2011/12/01/on-view-now-i-see-a-darkness-warhol-and-lichtenstein-shadows-and-mirrors-en-abyme/> [Citado 20/02/2012]
<http://bombsite.com/>
<http://bombsite.com/issues/92/articles/2733>
http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La__nueva__fotografia,__una__polemica_%285325%29.pdf [Citado 15/03/2012]
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm>
[Citado 27/04/2011]
<http://www.gerhard-richter.com> [Citado 17/05/2012]
<http://www.hauserwirth.com/>
<http://www.imageduplicator.com> (Roy Lichtenstein) [Citado 21/06/2012]
<http://www.jimrosenquist-artist.com/> [Citado 1/03/2012]
<http://www.karlblossfeldtphotos.com> [Citado 24/01/2012]
<http://www.kennethnoland.com> [Citado 25/03/2012]
<http://www.lacma.org>
<http://www.lalibre.be/culture/arts-visuels/article/640742/luc-tuymans-et-l-ambiguite-des-images.html> [Citado 2/12/2011]
www.moma.org
<http://www.obeygiant.com/> [Citado 23/07/2012]
<http://www.okeeffemuseum.org/> [Citado 2/03/2012]
pintura.aut.org/
<http://www.rae.es/rae.html>
<http://www.robertsandtilton.com>
<http://www.tate.org.uk/>
<http://whitecube.com> [Citado 12/04/2012]
<http://www.youtube.com> [Citado 8/07/2012]
http://www.zeno-x.com/artists/johannes_kahrs.htm [Citado 16/04/2012]
http://www.zeno-x.com/artists/luc_tuymans.htm [Citado 16/04/2012]

5. Índice de imágenes

- Fig. 1. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/16564> [Citado 22/02/2011]
- Fig. 2. <http://www.henri-matisse.net/paintings/bt.html> [Citado 25/02/2011]
- Fig.3. Aenne Biermann, *Ohne Titel (Teekanne)*. *Vintage*. (Tetera), 1929, impresión en gelatina de plata, 12,4 x 17 cm.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aenne_Biermann_Ohne_Titel_%28Teekanne%29.jpg [Citado 15/06/2012]
- Fig. 4. James Rosenquist, *Necktie (Corbata)*, 1961, óleo sobre lienzo, 35,6 x 25,4 cm. <http://www.jimrosenquist-artist.com/?q=node/190> [Citado 20/03/2012]
- Fig. 5. Alex Katz, *Urban tree (Árbol urbano)*, 2004, óleo sobre lienzo, 243,8 x 182,9 cm. VVAA, *Alex Katz. Pinturas recientes*. Málaga, CAC Málaga, 2005. p. 65.
- Fig. 6. Roy Lichtenstein, *Brushstrokes (Pinceladas)*, 1965, óleo y barniz sobre lienzo, 122,5x 122,5 cm.
http://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=65&work_id=375 [Citado 15/04/2012]
- Fig. 7. Johannes Kahrs, *Fists (Puños)*, 2004, carbón y pastel sobre papel, 69,0 x 59,0 cm. http://www.zeno-x.com/artists/kahrs/DKJ2004_11.htm [Citado 6/05/2012]
- Fig. 8. Eberhard Havekost, *Fell (Piel)*, 2008. óleo sobre lienzo, 160 x 100 cm.
http://whitecube.com/artists/eberhard_havekost/ [Citado 12/04/2012]
- Fig. 9. <http://www.okeeffemuseum.org/art--exhibitions.html> [Citado 21/05/2012]
- Fig. 10. http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89DOUARD_MANET_-_El_Ferrocarril_%28National_Gallery_of_Art,_Washington,_1873._%C3%93leo_sobre_lienzo,_93.3_x_111.5_cm%29.jpg [Citado 4/05/2012]
- Fig. 11. http://www.zeno-x.com/artists/luc_tuymans.htm [Citado 17/04/2012]
- Fig. 12. <http://phomul.canalblog.com/archives/2007/04/26/4751494.html> [Citado 3/06/2012]
- Fig. 13. http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/doig_Concrete_Cabin.htm [Citado 26/02/2012]
- Fig. 14. <http://pinterest.com/pin/143763413074877782/> [Citado 26/02/2012]
- Fig. 15. <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/202/white-light-white-heat/list-of-works/7/> [Citado 11/05/2012]
- Fig. 16. <http://arttattler.com/archiveblinkypalermo.html> [Citado 9/07/2012]
- Fig. 17. <http://openfileblog.blogspot.com.es/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html> [Citado 25/03/2012]

Fig. 18. <http://quincampoix.tumblr.com/image/5638565839> [Citado 22/05/2012]

Fig. 19. <http://www.obeygiant.com/free> [Citado 10/11/2011]

Fig. 20. <http://www.obeygiant.com/sightings/andre-sd> [Citado 23/07/2012]

Fig. 21. <http://www.sanjeev.net/modernart/the-wild-by-barnett-newman-0138.html>
[Citado 20/02/2012]

Fig. 22. http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5815 [Citado 17/05/2012]

Fig. 22. <http://www.menil.org/exhibitions/BodyinFragments.php> [Citado 28/06/2012]

Fig. 23. SYLVESTER, David y WHITFIELD Sarah, *René Magritte: Catalogue Raisonné. Oil paintings and objects, 1931-1948*. Antwerp (Amberes), Fonds Mercator, Menil Foundation, 1992. p. 229.

Fig. 27. y Fig. 28. <http://rfc.museum/past-exhibitions/poles-apart/artwork-images/wilhelm-sasnal> [Citado 15/06/2012]

Resto de figuras: Toni Costa.

6. Currículum

Toni Costa Mengual, Pego (Alicante) 1984.

Formación académica

Licenciado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes San Carlos.
Universitat Politècnica de València.

Becas

- 2009- Beca PROMOE: Estancia en la Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, Brasil.
- 2007/2008 Beca colaboración P.A.C.E (Plan General de Acciones para la Convergencia Europea)
- 2006/07- Beca ERASMUS: Academia de Arte, Arquitectura y Diseño de Praga, República Checa.

Cursos y seminarios

- UR_ VERSITAT 2012. Lecturas recíprocas y alternas de la modernidad. 2012. Valencia.
- Curso de Creación de Páginas Web Personales, 6ª edición. 2011. Valencia.
- Exposiciones temporales: Arte contemporáneo. Impartido por Isabel Tejeda. Organiza Patronat Martínez Guerricabeitia. 2011. Valencia.
- II Jornadas de investigación. LA IMAGEN MUNDIALIZADA ¿Una iconicidad global? 2010. Valencia.
- CIMUAT, el Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública. 2010. Valencia.
- Estrategias de proyección internacional para artistas/estudiantes posgrado de bellas artes/historia de arte/arquitectura/diseño + diseño gráfico. 2010. Valencia.
- Seminario Ilustración. La idea y la bombilla. Impartido por Carlos Ortin. 2010. Valencia.
- 5º Seminario "La voz en la mirada. Diálogos con el arte". 2010. Valencia.
- Mesa redonda. ABSTRACCIONS 2009. 2009. Valencia.
- 4º Seminario "La voz en la mirada. Diálogos con el arte". 2019. Valencia.

Exposiciones individuales

- 2011- *Mirada subjetiva*. Centre d' Exposicions del Museu d' Art Contemporani de Pego. Alicante.
Art jove. Toni Costa. Sala de Exposiciones del Ayto. de Cheste. Valencia.
Art jove. Toni Costa. Sala de Exposiciones del Ayto. de Utiel. Valencia.
- 2010- *Passatge*. Centro Cultural Teleclub. Adsubia. Alicante.
- 2009- *Novas lembranças*. Centro Cultural Teleclub. Adsubia. Alicante.
Venha comigo – aquarelas e monotipias. Galería Cinesol y Ateliê Oço. São Paulo. Brasil.
Pintura i dibuix. Centre d' Exposicions del Museu d' Art Contemporani de Pego. Alicante.

Exposiciones colectivas

- 2012- *El rostro, el otro. Atrio de los Bambús*, en el *Palau de la Música* de Valencia. {cat.}
Suite imprevisual. Galería Imprevisual. Valencia.
Anti-domingo. Rivendel Restobar. Valencia
- 2011- *Room art 2012*. Sala de exposiciones del Rectorado, UPV. Valencia. {cat.}
Ikas_ART 2011. Bilbao Exhibition Centre. Baracaldo. Bilbao. {cat.}
IV Bienal de grabado de Quart de Poblet. Casa Cultura de Quart de Poblet. {cat.}
- 2010- *Figurama 2010*. Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia.
XXXIV Certamen Nacional de Pintura Vila de Pego. Centre d' Exposicions del Museu d' Art Contemporani de Pego. Alicante. {cat.}
Lemonsquare. Asociación La Minúscula. Valencia.
El clavo ardiendo. La cocina del pintor. Museo Pedralba Dos mil. Pedralba. Valencia.
El clavo ardiendo. Outlet. Galería Val i 30. Valencia.
- 2009- *El clavo ardiendo. El pintor y sus modelos*. Galería Val i 30. Valencia. {cat.}

Figurama 2009. República Checa, Polonia y Bruselas. {cat.}

Pintura i superfícies. Centre d' Exposicions del Museu d' Art Contemporani de Pego. Alicante.

2008- *Ikas_ART 2008*. Güeñes, Sodupe y Balmaceda. Bizkaia. {cat.}

Fiart 2008. Feria de Valencia. {cat.}

V edición "Premio Club del Arte Paul Ricard". Sala Gótica del Centro del Carmen. Valencia y Galería Club la Antara. Sevilla. {cat.}

