

TFG

DIÁLOGOS ENTRE LA MATERIA.

APROXIMACIÓN SENSORIAL AL ENTORNO COMO ELEMENTO PLÁSTICO

Presentado por Maria González Garrigues

Tutor: Carmen Grau Bernardo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El rechazo de cualquier expresión verbal cuyo fin sea el de *traducir* al lenguaje racional la esencia de unas pinturas de carácter exclusivamente sensorial, sumado a la obligación de registrar por escrito las cuestiones en torno a mi pintura, plantea una inevitable controversia difícil de abordar que, no obstante, intentaré resolver de la mejor manera posible.

La indagación pictórica y -en menor grado- la gráfica son el principal objeto de interés, puesto que el acento recae sobre la práctica. A causa de ello, la única función de esta memoria reflexiva es la de proporcionar al lector algunas claves con la finalidad de acercarlo a mi modo de entender el hecho artístico, exponiendo los conceptos que, a mi parecer, han resultado ser los más significativos para el desarrollo práctico y teórico del presente trabajo.

La producción artística que aquí se presenta está conformada por una serie de nueve obras abordadas desde un carácter experimental, cuyo origen es la propia intención por profundizar en las posibilidades plásticas y poéticas, tanto de la pintura como de los elementos extra pictóricos elegidos –madera, papel y tela- en una relación que no entiende de jerarquías.

A parte de la obra pictórica y a modo de complemento, se presenta un conjunto de doce piezas de obra gráfica que, pese a su naturaleza técnica arraigada a un uso más tradicional –por respeto a la propia técnica de los diferentes tipos del grabado- a mi juicio, comparte con la pictórica una misma esencia cuyo interés reside en la exaltación sensible y visual de la materia.

Palabras clave: **materiales, sensorialidad, entorno, azar.**

1. SUMMARY AND KEYWORDS

The rejection of any verbal expression whose purpose is to translate to the rational language the essence of paints with a purely sensorial nature, added to the obligation of express in writing the questions about my painting, purposes an inevitable controversy difficult to handle.

From the previous words can extract the essentially practical nature of this work, being pictorial inquiry and -in a minor degree- the graphical the main objects of interest. Due to this, the only function of this reflective memory is to provide the reader some clues in order to bring him closer to my way of understanding the artistic event, exposing the concepts that, in my opinion, have proved to be the most significant for the practical and theoretical development of this work.

Artistic production presented here consists of a series of nine works addressed from an experimental character whose origin is the intention to dig deeper into the plastic and poetic possibilities of both the painting and the selected painting additional elements -wood, paper and cloth- in a relationship that knows no hierarchies.

Apart from the paintings and as a complement, is presented an amount of twelve graphic work that, despite its technical nature addressed to a traditional use -for respect to the technique itself of different types of engraving-, in my opinion, share the same essence whose interest lies in the sensitive and visual exaltation of stuff.

Keywords: **materials, sensorial, environment, chance.**

*A Carmen Grau, David Marqués y Joan Millet.
A mi familia.*

ÍNDICE

1.	RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	2
2.	INTRODUCCIÓN	6
3.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
	3.1. OBJETIVOS GENERALES	
	3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	
	3.3. METODOLOGÍA	
4.	ANTECEDENTES	12
	4.1. INFORMALISMO EUROPEO: UN DIÁLOGO CON LA MATERIA	
	4.2. ARTE <i>POVERA</i> : LA SENSIBILIDAD DE LOS MATERIALES POBRES	
	4.3. ABSTRACCIÓN POSTPICTORIA: UN CONCEPTO INTERESANTE	
5.	NO TEMA: CONTENIDO	18
6.	REFERENTES: ACERCAMIENTO A UN ENTORNO PRÓXIMO	20
	6.1. ENTORNO, NATURALEZA	
	6.2. EL <i>WABI-SABI</i>	
7.	MATERIALES	27
8.	PROCEDIMIENTOS FORMALES Y TÉCNICOS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	32
9.	CONCLUSIONES	35
10.	BIBLIOGRAFÍA	38
11.	ÍNDICE DE IMÁGENES	39
12.	ANEXO: IMÁGENES DE LAS OBRAS	40

2. INTRODUCCIÓN

“La palabra escrita sólo entorpecería la experiencia de estas pinturas, no puede penetrar en su universo.”

Christopher Rothko

Así se podría resumir, de la manera más concisa posible, la inquietud pictórica, la percepción de la pintura y la intención a la hora de abordar la frialdad de un soporte, al tiempo de enfrentarme al hecho artístico. Esta primera oración sintetiza a la perfección un concepto clave del presente trabajo e invita a una reflexión no menos interesante que me impulsó en su momento a la realización, tanto práctica como teórica, del mismo. Ocurrió cuando intuí que lo subyacente de la sentencia del hijo de Rothko, concordaba impecablemente con mis propósitos al encarar una labor artística.

Paradójicamente, el único medio con el que cuento para *explicar* el discurso plástico es el del lenguaje verbal, pero no por ello crea el lector que la presente reflexión teórica puede sobrepasar de alguna manera –en cuanto a trascendencia- a la propia producción artística. Aclararé pues que el verdadero contenido de mi trabajo es fundamentalmente práctico y mediante la palabra escrita intentaré arrojar algo de luz sobre cuestiones que me preocupan en el quehacer artístico, con la única finalidad de complementar este proyecto práctico, pero jamás de sustituirlo, ni mucho menos excusarlo.

En esencia, considero que la pintura es un diálogo constante entre la individualidad y la propia materia, cuyo punto de origen es la combinación de la manifestación consciente con la inconsciente. Pretendo evidenciar, a través de las obras que presento y la reflexión teórica en torno a ellas, que la pintura no necesita justificación formal ni verbal, dado que su razón de existir ya reside plenamente en sí misma.

Se trata, pues, de una desobediencia lógica ante la tradición figurativa y realista a la que parece querer retornar la pintura contemporánea, reforzada con excesiva filosofía y condenada a una naturaleza artificial. Por otro lado, sin libertad el arte no tendría sentido, con lo cual, sobre lo expuesto anteriormente diré que sólo es una observación personal que no obliga a nadie a secundar mi opinión, aunque sí pretende inducir a reflexionar sobre por qué, siendo y como es la pintura de naturaleza sensorial, preferimos aferrarnos a la razón, a las palabras, que tantas veces, lejos de aclarar contenidos –por su inherencia ambigua-, nos distancian de la verdad.

Sabemos que la sociedad occidental padece un *horror vacui*, quizá por resultarle incómodo o molesto el propio silencio. De no ser así, sería

incomprensible la sobresaturación de mensajes e imágenes entre las que vivimos. Puede que ese sea el problema principal de querer dotar de sentido razonable o comprensible cualquier creación propia; se trata de un error heredado que nos impide percatarnos de que, automáticamente, estamos abocando nuestra obra a un recipiente colmado. Por ello, el estímulo para arrancar la presente indagación es, precisamente, el prescindir de todo mensaje externo y exaltar el valor expresivo y sensitivo de la propia materia, que creo más acorde con la esencia del arte.

La estructura que he determinado para el desarrollo del trabajo es la siguiente:

En primer lugar, el resumen y la introducción, que repasan sintéticamente lo que conforma el contenido de la reflexión teórica, exponiendo los aspectos e ideas más relevantes del texto que le sucede con la finalidad de brindar al lector la posibilidad de conocer la naturaleza de dicho escrito y de las obras plásticas.

Seguidamente planteo los objetivos a alcanzar que han servido como aliciente para el progreso del proyecto y expongo una breve explicación acerca de la metodología seguida.

El cuarto punto, bajo el título de *Antecedentes*, revisa los movimientos artísticos formal y conceptualmente más cercanos a la producción propia realizada, analizando semejanzas y disconformidades entre dichas corrientes y mi modo de comprensión y aproximación al arte, con el propósito de establecer y señalar mis intereses y prioridades constatando su procedencia lógica. Estos son: el Informalismo Europeo, el Arte *Povera* y -por contradictorio que parezca- la Abstracción Postpictórica.

En el quinto punto se incide en el aspecto conceptual y de intencionalidad personal. Se explican pues, consideraciones primordiales de concepto que en mi producción plástica soy incapaz de eludir, así como controversias y cuestiones que, por su condición, contraria a lo que definiendo, me veo obligada a rechazar.

El sexto punto se acerca a las fuentes referenciales estéticas y formales, encontradas tanto en la propia naturaleza como en construcciones humanas, fruto de la acción del tiempo –muros, caminos, etc.- Es lo que actúa como estímulo visual e incita a la realización de una obra que, de alguna manera, está condicionada por ciertas características que se nos presentan en los entornos más próximos tras observar con ojos predispuestos a captar la capacidad sensitiva de aquello que nos rodea.

Sigue el escrito con una reflexión acerca de los materiales empleados. Con este punto pretendo situar al lector en el contexto adecuado para que sea capaz de comprender mi inclinación hacia la exaltación del material en general y hacia el uso particular de la tela, el papel y la madera, utilizados

principalmente, junto con la pintura, en este proyecto. Se detallan también los aspectos formales, técnicos y procesuales en la producción artística propia.

Por último, se exponen los resultados obtenidos tras la indagación teórico-práctica.

A continuación ofrezco unos objetivos acordes al planteamiento que servirán de impulso para la elaboración de ambas vertientes de este trabajo. No obstante, cerraré esta introducción con una cita de Rothko que resulta muy apropiada para la ocasión:

“Tal es la naturaleza de todas las formas humanas de comunicación, y por eso las expresiones concretas de un medio determinado no son intercambiables con las de otro. Por tanto, no podemos repetir el enunciado de un cuadro con palabras. Tan solo podemos esperar suscitar con nuestras palabras una sucesión de asociaciones similares, pero éstas son subjetivas del espectador y no repiten de modo alguno el enunciado original. Así, puede llegar a criticarse tal intento por ser una extensión del lenguaje plástico más allá de su verdadera esfera para cumplir una función que está fuera de su dominio. Ésta es una cuestión sobre la que, afortunadamente, no hace falta que saquemos conclusiones aquí.”¹



Imagen 1

¹ROTHKO, Mark, *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 80.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Teniendo en cuenta el carácter teórico-práctico del trabajo y las inquietudes plásticas y artísticas, los objetivos que he marcado para el presente proyecto son los siguientes:

3.1. OBJETIVOS GENERALES

- Elaborar una producción pictórica y gráfica de calidad acorde con mi manera de abordar el hecho artístico y establecer una coherencia entre la práctica artística y su reflexión conceptual.
- Dotar la creación plástica de un carácter autosuficiente -exaltando la materia a partir de ella misma-, siendo cualquier explicación innecesaria para su completa apreciación.
- Profundizar en este escrito en los conceptos e ideas que, de alguna manera, están estrechamente relacionados con la obra plástica.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Usar como materiales primarios el papel, la tela y la madera, prescindiendo de su utilidad expresamente como soporte, además de aceptar sus posibilidades plásticas y estéticas y, también, respetar su naturaleza.
- Establecer una relación equivalente entre los citados materiales y la pintura con el propósito de ampliar el campo de indagación material, adecuando la resolución técnica a las necesidades de cada pieza teniendo en cuenta el carácter de los componentes utilizados.
- Aprender a observar y a captar los valores expresivos de elementos dispares que, en un principio, no estén destinados al mundo artístico y buscar la senda hacia una poética personal que esté en perfecta armonía con mis anhelos artísticos.

3.3. METODOLOGÍA

Considero fundamental para el correcto desarrollo del contenido de carácter más conceptual de mi trabajo el estudio de fuentes diversas que proporcionen cierto sustento y ayuden a definir las cuestiones más relevantes que determinan el propio quehacer artístico. En especial han sido tres los libros que para mí han adquirido una mayor relevancia en la definición de unas ideas y principios que se desarrollan a lo largo de toda la memoria y que, de

alguna manera, podemos ver reflejados -como bien es mi intención- en las obras plásticas.

Por una parte, *Caminos a lo absoluto*, John Holding (2004), en el que se exponen las distintas sendas que tomaron una serie de artistas en su búsqueda de lo que consideraban una concepción pictórica más profunda y verdadera basada, esencialmente, en ella misma y en su propia práctica. Artistas entre los que se incluyen Mondrian, Kandinsky, Rothko, o Newman –además de otros- se cuestionaban acerca de las posibilidades y limitaciones de la propia pintura y, de alguna manera, comprendieron la validez de un lenguaje alejado de toda representación, convirtiendo la totalidad de la superficie pictórica en la imagen del cuadro. El énfasis declarado en la pintura misma, fue una de las manifestaciones más influyentes en la determinación de unos principios íntimos. Consciente, pese a todo, de las brechas formales y de concepto abiertas entre los artistas mencionados y yo, la comprensión de ciertos argumentos aporta solidez a los cimientos de una poética y experiencia personal que, en un primer momento, pudiera resultarme frágil.

Por otra parte, en las reflexiones del mismo Rothko en *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Mark Rothko (2004), he hallado la concretización de unos conceptos que me resultaban atrayentes pero todavía me parecían ambiguos e imprecisos. Las sentencias acerca del carácter *anti narrativo* de su pintura, resueltas a la perfección en argumentos de peso y un análisis acerca de lo que él determina que son sus cuadros y la actitud con que deben ser encarados, han madurado una determinación propia basada en tales consideraciones, las cuales expongo más o menos explícitamente a lo largo de toda la memoria.

También considero vital haber tropezado con las ideas de Tàpies en *Antoni Tàpies, desde el interior. 1945-2011*, AAVV (2013) sobre las posibilidades plásticas de materiales diversos en la resolución de piezas que debaten acerca de la tradicional estipulación entre los valores de nobleza y humildad material. Pues muchas veces, lo que nos muestra sobre el lienzo -reservado generalmente para exponer acontecimientos o situaciones que consideramos de interés- no es más que barro o paja, elementos pobres procedentes directamente de la tierra. Su lectura ha supuesto el origen de una intención por ser capaz de aceptar la susceptibilidad de cualquier material de ser utilizado.

Internet y otros libros han sido también fuentes relevantes en el desarrollo del trabajo –citados en el apartado 10. *Bibliografía*-, pues creo que todo cuanto conocemos nos enriquece y hace que podamos definir con mayor precisión tanto lo que aceptamos como lo que rechazamos.

Me parece apropiado aclarar en este punto que mi interés está puesto, sobre todo, en las piezas pictóricas, puesto que considero el mío un trabajo

esencialmente plástico cuyo fin es el de expresar de una manera más eficaz unos conceptos que verbalmente pueden resultar poco nítidos. Sin embargo, la coherencia entre la producción plástica y las reflexiones dirigidas a aportar cierta claridad, viene dada cuando ambas vertientes –la práctica y la teórica- se retroalimentan. Con ello pretendo señalar el carácter simultáneo con que he abordado el presente proyecto y los estímulos que mutuamente son reflexión y práctica.

Creo conveniente dedicar un apartado más extenso para desarrollar con mayor precisión las cuestiones referentes a los aspectos formales y técnicos. No obstante, realizaré un apunte acerca de mi modo de encarar la labor artística. Es cierto que todos trabajamos a partir de unas ideas u objetivos que nos gustaría alcanzar. Sin embargo, en mi manera de enfrentar la pintura, el azar y el error –es decir, las alteraciones que conducen hacia nuevas posibilidades no planteadas- tienen gran valor y no pretendo ocultar su manifestación. Mi producción se basa en la expresión propia de la materia y el respeto hacia sus cualidades, pero además hay una intención por incluir sobre el soporte una serie de elementos con el propósito de mostrar sus propiedades plásticas. No obstante, pese a la importancia concedida a la expresividad de estos materiales, no concibo trabajar sin pintura y por ello, acaban siendo intervenidos. Considero la pintura como producto de una necesidad interior y es mediante el acto pictórico como verdaderamente me siento parte del cuadro.

De alguna manera, el conocimiento de determinadas corrientes fue primordial para poder participar de una concepción pictórica basada en una materia autosuficiente, huidiza ante intermediarios entre su propia expresión y quien la contempla. Casualmente, el encuentro con tales tendencias se produjo en un momento de aprendizaje en el que la abstracción –en mi caso- servía como pretexto para mis primeras indagaciones plásticas. Descubrí entonces lo que me pareció un enfrentamiento con la pintura más acorde a mi individualidad. A partir de ese momento, la acción artística derivó en un interés por hallar alternativas que estimularan una búsqueda pictórica y, condicionada por unos referentes visuales apuntados a continuación, fue como recurrí a los materiales extra pictóricos.

4. ANTECEDENTES

A pesar del esfuerzo por sentirnos únicos, ningún artista tiene hoy esa capacidad, o unos recursos lo suficientemente válidos que le permitan eludir la tradición artística. Quizás por ello sea complicado encontrar argumentos útiles para rebatir afirmaciones tales como que en pintura es imposible hacer nada nuevo.

Al volver la vista atrás, advertimos que los distintos movimientos no son independientes unos de otros, que no se trata de corrientes aisladas indiferentes a sus predecesores, ni tampoco a sus contemporáneos. Más bien se podría definir como *evolución*. La *novedad* es imposible, pues siempre hemos estado influenciados por expresiones anteriores y paralelas a la nuestra y, por ello, hablo de antecedentes. Son aquellos movimientos que considero influyentes en la construcción de un camino que hoy decido seguir, no repasar. A mi parecer, es un grave error no tener en consideración la tradición artística únicamente para huir de cualquier semejanza con el pasado. Eso implica la negación de siglos de esfuerzo y sufrimiento, y sus consecuencias pueden ser de una calidad cuestionable. Tal vez por eso, solamente nos queda esforzarnos por hacer las cosas lo mejor posible, aunque únicamente sea por respeto.

Llegados a este punto, se podría decir que lo único capaz de darnos cierta autenticidad es tratar de desarrollar cualquiera que sea nuestro trabajo -cuyas raíces tienen que ver con las de estos precedentes- tal y como nosotros mismos sentimos que debemos hacerlo. No se trata de un intento por incluirnos en uno u otro movimiento, imponiéndonos así unas restricciones o normas que nos adecuen a las características formales y conceptuales que éstos declaraban; tiene que ver, más bien, con adoptar una postura lo más sincera posible con uno mismo, fruto de una selección íntima y natural que hacemos, a veces inconscientemente, de los factores que más nos interesan de las manifestaciones artísticas anteriores, *apropiándonos* de tales factores e incluyéndolos en nuestro lenguaje. Es así como llegamos a construir una poética personal propia basada en el vínculo fijado entre aquello que sentimos que debemos pintar y las corrientes artísticas que sirven de impulso. Hablando entonces de impulsos, a continuación citaré los que considero más cercanos a mi concepción artística.

4.1. INFORMALISMO EUROPEO: UN DIÁLOGO CON LA MATERIA

En primer lugar, el Informalismo Europeo, tendencia paralela al Expresionismo Abstracto Americano que comenzó a desarrollarse un poco antes de concluir la Segunda Guerra Mundial. La etapa de crisis dominante durante el período en que se gestó, transformó la percepción del mundo y la



Imagen 2

concepción artística de estos pintores que se ha extendido hasta hoy. Pretender encajar completamente dentro del informalismo –como dentro de cualquiera de las otras corrientes- hoy día carece de sentido, puesto que es imposible que se repitan las circunstancias que, en su momento, propiciaron el desarrollo o crecimiento de una intención por hallar nuevas soluciones plásticas y conceptuales que ofrecieran una visión renovada a la de su tiempo, producto de unas necesidades marcadas por el entorno.

Sin embargo, algo más acorde a las exigencias del presente momento podría ser adoptar una estética que, respondiendo a unos intereses de carácter personal, esté vinculada, o coincida con la informalista. Obviamente, cuando hay algún tipo de nexo o semejanza con determinados factores formales, lo hay también, necesariamente, con ciertos de los argumentos conceptuales. Sin embargo, aunque participe, en parte, de su visión, no es mi intención apropiarme de todas sus características, sino partir de ciertos principios que sirven de incentivo para forjar, sumado a las propias convicciones, lo que será el fundamento del trabajo.

Trabajar con la materia fue, para ellos, un recurso cuya finalidad era la de combatir un momento social crítico, aportando una visión diferente desde un enfoque íntimo que les ayudara a expresar la angustia que sentían de un modo que hasta el momento la tradición artística no les había permitido. Compartían con el Expresionismo Abstracto la base ideológica sobre la que sustentaban sus premisas: el existencialismo. Las teorías en torno a *la nada* del filósofo alemán Martin Heidegger parece que fueron, también, uno de los puntos de partida de las manifestaciones informalistas. Y es que, la época de crisis en la que se desarrolló, volvió el mundo incomprensible, obligando a artistas y pensadores a adoptar una postura introspectiva en busca de respuestas a las innumerables cuestiones que les angustiaban. Y así, motivados por el desasosiego, los artistas llegaron a un tipo de pintura en que la materia informe se convirtió en protagonista.

Los motivos que les llevaron a querer expresarse mediante la materia, no pueden ser, bajo ningún concepto, los mismos que me impulsaron a mí a hacerlo. Esta diferencia de matices se hace evidente al observar la disposición o el uso de materiales. Los informalistas reflejaban dolor y rabia en forma de gestos y desgarros, mientras que en mi caso, se exalta la importancia de la materia desde un punto de vista distinto, quizás más poético, cuya finalidad es la de apreciar la capacidad expresiva y sensitiva de los elementos que conforman la obra. Todo ello no hubiera sido posible sin el atrevimiento violento de mis predecesores, que descargaron su ira contenida en lienzos que se convirtieron en testigos de sus emociones y de su tiempo, propiciando una estética que hoy me sirve para hablar de mis propias convicciones. Esta variación se convierte en un paso más –no sé muy bien si de adelanto o de retroceso, pero sí más actual- en la misma senda que ellos transitaban. A pesar

de la diferencia, digamos, emocional y temporal, el concepto pictórico viene a ser similar cerca de setenta años después, con lo cual, la brecha que abrieron en la década de los 40, cuya primicia era dotar de valor máximo a la propia materia, despojando así al arte de cualquier elemento anecdótico, hoy en día aún puede ser posible y ha sobrevivido al paso del tiempo, quizás por su sinceridad.

Para concluir esta sección, expondré una puntualización que considero relevante a la hora de comprender dicho apartado. Se trata de una cita extraída de *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger (1996) que señala que la esencia del arte sería “ponerse en operación la verdad del ente”², resaltando así que hasta aquel momento, el arte había tenido más que ver con la belleza que con la verdad. Esa realidad no es otra que la materialidad y sensibilidad que los informalistas –y yo misma- comenzaron a buscar, rechazando cualquier restricción ligada tradicionalmente a la forma que fuera un estorbo en la búsqueda de esta verdad.

4.2. ARTE *POVERA*: LA SENSIBILIDAD DE LOS MATERIALES POBRES

Este concepto alude a una corriente estética y conceptual aparecida en Turín hacia 1967 como reacción frente al arte tradicional en la medida en que éste es considerado bello y, además, elaborado a partir de materiales nobles. Podría interpretarse como una variante del Informalismo, pues los informalistas italianos son considerados, en algunos casos, como precursores del arte *Povera*. Bajo esta denominación se integraron actividades artísticas muy variadas pero, en general, se caracterizaron por un común denominador: el hecho de que las obras se hallan constituidas por materiales pobres. El servirse de objetos aparentemente sin interés les sirvió para cuestionar los valores tradicionales de lo bello y perfecto, a los cuales se les atribuía la capacidad de convertir una pieza en obra de arte.

En mi caso, hay un interés por mostrar el material de trabajo con el propósito de infundir interrogantes a un posible espectador para concienciarlo y adentrarlo en una introspección. Reflexión que abarca cuestiones de respeto hacia el material primario y sus cualidades sensibles; admiración, apreciación y exaltación de elementos del entorno cuya capacidad sensitiva proporciona una información retiniana que, a mi parecer, resulta tan digna y competente en el mundo del arte como la propia pintura. Es pues, una educación perceptiva ante objetos que normalmente excluimos del circuito plástico y, al apreciar su poética y las cualidades artísticas que posee –siempre distintas a las pictóricas pero no por ello menos interesantes ni expresivas- nos percatamos del acierto

² HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte. Arte y poesía*, México, Fondo de cultura económica, 1973, p. 51.

de incluirlos en el mundo artístico, cambiando así su significado por adentrarlos en un círculo cuya esencia está relacionada con signos o símbolos, en contraposición a la utilidad cotidiana a la que estaban acostumbrados.

“«Lo que estaba sucio y roto me parecía a menudo más valioso que todos los asépticos e higiénicos logros burgueses», escribía Tàpies. No asombra pues que no pudiera tolerar la aspiración a la pureza típica de tanta abstracción modernista, con sus líneas claras, superficies lisas y formas racionales.”³

Al realizar mis piezas, los materiales usualmente relegados a la función de soportar la carga pictórica, pasan a formar parte activa de la expresión plástica, adelantándose a un primer plano y dialogando con la propia pintura. Así pues, encontramos habitual en mi producción la utilización de madera, tela, papel y pintura. Materiales relacionados con el *product*o pictórico pero sin estructura jerárquica posible, más bien dotando a todos de un valor similar. Como consecuencia de ello y del respeto hacia la esencia primaria de los elementos, y al igual que los artistas *Povera*, el resultado final tiene que ver con lo tosco y áspero, cualidades con un espíritu poético que me parecen adecuadas al momento que estamos viviendo y que considero una reacción huidiza frente a la frialdad, artificialidad y *asepticismo* imperantes.

En definitiva, la esencia del arte *Povera*, y aquella que más posibilidades me ha sugerido, residió en la búsqueda de medios válidos que defendieran la suficiencia de todo tipo de materiales -generalmente vinculados a lo natural-, sobre cualquier artificialidad impuesta, ya sea en cuestiones formales, de concepto o mercantilistas. Se reveló así la expresividad inherente de cada uno de los elementos que decidieron emplear y que, generalmente, estaban menospreciados a nivel artístico. Se trataba de una postura bastante crítica con la sociedad, puesto que rechazó muchos de los valores más extendidos entre el mundo occidental, y, además, abogaba por el concepto de reciclaje, tan coherente en una situación de necesaria concienciación con el medio ambiente como podría ser la contemporánea.

“En cuanto a los medios plásticos en sí mismos, su descubrimiento y el énfasis con el que el artista los utiliza, son también funciones de las nociones de realidad de la época. Uno actúa sobre el otro en una sucesión en la que el orden de prioridad es irrelevante. Trabajan conjuntamente para construir las declaraciones de las nociones de realidad de cualquier época, validando la noción existente en ese momento o abriendo caminos que vayan en otras direcciones, y se manifiestan como desarrollo, protesta o reacción.”⁴

³ TÀPIES, Antoni, Recordando a Jean Arp. En: *Tàpies, desde el interior 1945-2011*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013, p. 32.

⁴ ROTHKO, Mark, *Op. Cit.*, p. 80.

4.3. ABSTRACCIÓN POSTPICTORICA: UN CONCEPTO INTERESANTE

Pese a lo paradójico que resulta señalar la Abstracción Postpictórica como antecedente después de haber expuesto las ideas que comparto con las recién citadas tendencias, algunos de sus criterios han sido claves a la hora de construir la base sobre la que desarrollo mi trabajo. Podría decirse que, si los vínculos con el Informalismo y el arte *Povera* son más bien formales, con la Abstracción Postpictórica se reducen, casi únicamente, a la categoría de conceptuales. Cuando hablamos de Abstracción Postpictórica, se nos presentan en la mente una serie de normas propuestas en *Twelve Rules for a New Academy*, Ad Reinhardt (1953); reglas que más que acercar mi propuesta plástica, la distancian de esta tendencia. No obstante, el conocimiento de tales expresiones y nociones, ha sido uno de los estímulos más influyentes a la hora de forjar mi propia visión del arte en general y de construir un discurso pictórico personal, pero ello únicamente ha sido posible tras la asimilación de los conceptos planteados y un posterior juicio con el fin de realizar una selección acorde a mis inquietudes.



Imagen 3

La Abstracción Postpictórica surgió en EEUU a principios de los años 60 como un paso más de la corriente expresionista abstracta dominante desde la década anterior, y oficialmente se dio a conocer en 1964 a raíz de la exposición *Post-painterly abstraction* celebrada en Los Ángeles ese mismo año. Podríamos decir que el mayor de sus principios, la regla básica a partir de la cual se fundamentó el resto de dicha corriente, era que la pintura justificaba por sí misma su propia existencia y no conllevaba ningún tipo de contenido externo o ajeno a esta materia prima que fue el origen y el final de cada una de las obras producidas. Mantener su pureza mediante el menor número posible de relaciones y usos resultó fundamental en este estilo, pues cuantas más cosas encerrara la obra, su calidad se consideraba inferior. Los términos “menos es más” y “más es menos” tuvieron especial cabida en el citado movimiento. El énfasis puesto por sus integrantes en la propia autorreferencialidad de la pintura se vio afectado por un purismo extremo que, evidentemente, no comparto. Me atrae, sin embargo, el carácter visual del que dotaron a la pintura, centrándose únicamente en los elementos básicos que la constituyen, como el soporte, la bidimensionalidad del lienzo, o el rechazo a cualquier asunto externo a lo visual o sensorial. Estos ideales, basados en la suficiencia de la pintura, constituyen lo que en su momento fue un estímulo en la definición de lo que ahora es mi identidad interior orientada al arte. Quizás, la concepción más influyente fue el lance de tratar de entender la acción plástica como una forma de interrogarse seriamente sobre la pintura y sus fundamentos, y no tanto sobre el entorno del yo que pinta.

“Es decir, casi todo el mundo reconocerá primero los objetos, en segundo lugar su relación con una anécdota, ya sea de una situación o de una acción, después sus cualidades subjetivas, ya

sea en la lectura que hacen de la expresión o en la atmósfera general del cuadro, y finalmente la experiencia más abstracta a la que el cuadro se refiere, como la creación de una emoción sin que haya ni anécdotas ni objetos reconocibles, como por ejemplo: alegría, tristeza, nobleza, miseria, etc.”⁵

Sin embargo, el carácter adoptado por los defensores de esta tendencia puede resultar excesivamente restrictivo. La reflexión y el pensamiento cobraron demasiado protagonismo, pues muchas veces nos encontramos con que prima el concepto y la meditación sobre la acción –sobre la obra-, la medida sobre la desmesura y el control sobre el exceso. Denostaron todo lo que pudiera parecer anecdótico en beneficio de la máxima pureza del lenguaje pictórico. Esta sobriedad alimentada por un deseo de pureza, llegó a desembocar en algunos casos en un arte prácticamente inexpresivo, pues el rechazo por todo lo ajeno a la pintura les llevó incluso a rehusar cualquier rasgo de subjetividad o individualidad en sus obras, que llegaban a resultar, en ocasiones, extremadamente frías o impersonales. Creo que adoptaron una postura demasiado radical como para compartirla y, a mi parecer, se olvidaron completamente del carácter de la propia materia, de sus particularidades. Llevaron al extremo un purismo absoluto y repudiaron muchos factores que en el desarrollo de mi trabajo resultan esenciales, por considerar la subjetividad de la materia, cuyas características varían según el individuo que ejerce la acción. No olvidemos que la aplicación de la pintura es reflejo de un carácter, del ejecutor, y no se puede escapar a esa cuestión, pues igualmente nos habla de ello un gesto que una tinta plana y pulcra, y no por esa razón dejan de manifestarse, en ambos casos, propiedades estrictamente pictóricas. La materialidad, la expresión individualizada y la poética son capaces de albergar multitud de elementos que pueden interactuar de forma positiva con la pintura, sin la necesidad de que lo uno suponga la negación de lo otro.



Imagen 4

⁵ ROTHKO, Mark, *Op. Cit.*, p. 121.

5. NO TEMA: CONTENIDO

“Pero si el hombre quiere volver a encontrarse alguna vez en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres.”

Martin Heidegger

Como bien he expuesto en algún momento previo de este trabajo, la pintura, marcada por lo que son sus cualidades intrínsecas, evidencia una posibilidad de adecuación a la particularidad de unas intenciones individualizadas y a los requisitos propios de cada uno de los diversos lenguajes plásticos. Es por ello que advierto, después de todo, la validez y suficiencia de los más dispares usos que se le da, siempre y cuando -eso sí- sea plenamente coherente con los principios y propósitos que, marcados a partir de una actitud introspectiva, el propio artista persigue.

La percepción que particularmente he forjado como conveniente a adoptar, resultado del influjo y posterior adaptación a una identidad particular de experiencias personales e íntimas, es la de respetar -ante todo- la expresión propia del material. Podríamos decir que, en última instancia, lo que se muestra sobre el soporte es una selección natural que hacemos del conjunto de nuestras ideologías, experiencias creadas por la sedimentación de reflexiones y estímulos -visuales o conceptuales- que, de alguna manera, determinan el carácter de nuestra pintura. A mi parecer, la naturaleza más pura de cualquier creación plástica se nos muestra tal cual es, sin la necesidad de recurrir a la significación de la palabra para presentarse, para apreciarse. Es más, contrariamente a lo que de manera repetida se nos ha llegado a imbuir, la palabra no hace sino alterar y contaminar esa pureza primera de la obra. Y es que, tal como Rothko planteaba, creo que en las modalidades artísticas plásticas, los *significados* se nos ofrecen de una manera distinta a como sucede -por ejemplo- en la literatura por lo que me parece adecuado señalar la ineficacia de los medios comúnmente empleados -verbales o escritos- para alcanzar el sentido completo de nuestro trabajo, aunque aquí tengamos la obligación de recurrir a ellos. La obra de arte y la palabra no pertenecen al mismo sistema comunicativo, puesto que el lenguaje verbal únicamente es capaz de transferir la información susceptible de ser comprendida intelectualmente, siendo incapaz de participar de todo el lenguaje sensorial existente en este tipo de pintura que apuesta por un contenido desvinculado de cualquier elemento narrativo.

En este sentido, sería interesante esforzarse por adoptar una conducta que facilitara el diálogo comunicativo entre la obra y el espectador. Para ello, es fundamental desproveerla de cualquier detalle cuyo cometido sea desviar y, en

cierto modo, limitar la atención del mismo, permitiendo así una manifestación más libre de aquello que verdaderamente nos muestra una pintura. Se trata de ofrecer a los objetos de carácter artístico la posibilidad de expresarse en sí mismos como elementos que contienen una significación propia; con ello, la totalidad de esta trascendencia esencial se revela más abiertamente.

Aludiendo a la manifestación particular de mi trabajo, en la voluntad por exaltar el valor plástico y poético de los elementos que destino a la finalidad artística, la presencia de un tema no haría más que distraer la atención sobre el objeto de interés en beneficio de lo literario. En la intención por llegar a una expresión de carácter más profundo se torna necesaria una cierta ausencia de referencias formales identificables, de modo que recaiga sobre el contenido mismo del cuadro –la materia- toda atención de cualquier espectador. Esta concepción sugiere una actitud contemplativa basada en lo que Rothko y Gottlieb definieron como la máxima aspiración que perseguía su obra: “la expresión simple de una idea compleja”⁶.

La sentencia citada sobre estas líneas se adecua al lenguaje artístico a través de la búsqueda de una *ausencia narrativa* orientada a evitar la necesidad de recurrir a justificaciones de carácter externo alejadas de toda esencia plástica. Opto así por adoptar una actitud que creo coherente con mi producción pictórica, de admiración y exaltación de todo contenido atrapado en la propia materia y con información expresiva suficiente como para atraer la sensibilidad de cualquier concurrente –y la mía propia-. Obviamente, la predisposición de un espectador para alcanzar esta experiencia basada en la manifestación libre de aquello que realmente tiene algo que comunicar es esencial, pues para que pueda establecerse tal diálogo, *artista*, obra y receptor deben situarse en el mismo plano de sentido y significación.

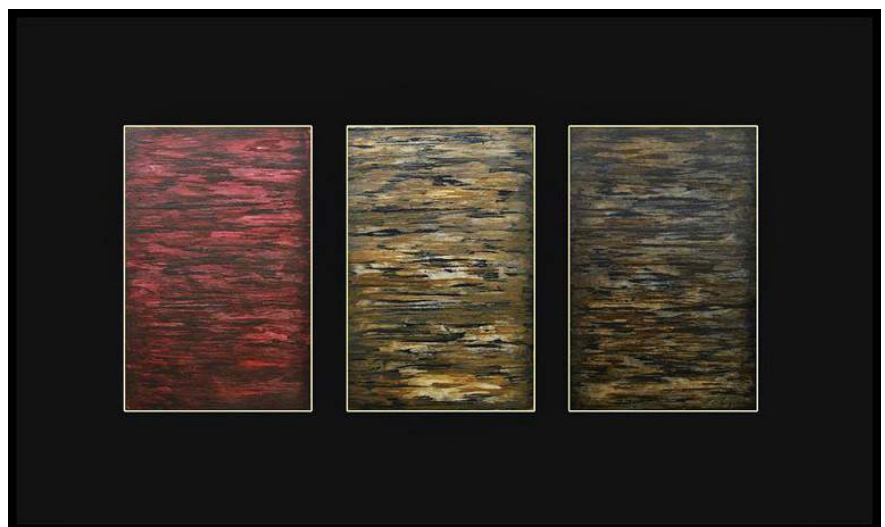


Imagen 5

⁶ ROTHKO, Mark y GOTTLIEB, Adolf, Manifiesto. En: BRESLIN, James. E. B, *Mark Rothko: a biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 193

6. REFERENTES: ACERCAMIENTO A UN ENTORNO PRÓXIMO

El artista siempre ha mostrado interés por el mundo circundante; de hecho, observamos que durante toda la historia del arte la variedad de problemáticas y soluciones –tanto plásticas como conceptuales- planteadas en torno a esta cuestión es casi infinita. La relación que mantenemos con el entorno convierte a este en uno de los referentes más próximos a los que dirigir nuestra atención, quizás sea así debido a que los individuos únicamente tenemos capacidad de referirnos a estados, sensaciones o situaciones que conocemos o que nos resultan familiares. Así pues, en mi caso, y desde un punto de vista más actual, a diferencia de los pintores que traducían los estímulos de la naturaleza envolvente en una sublimación del paisaje, mi retina se dirige hacia otros derroteros. Las propiedades que hacían del paisaje uno de los mayores géneros pictóricos no son las que han contribuido a la motivación de mi indagación plástica, en la cual la mirada, en una búsqueda de estímulos, apunta hacia su parte más humilde, hacia aquello en lo que no solemos reparar, por la distancia que lo separa de lo comúnmente establecido como bello en occidente.

“Y entonces uno piensa que más vale girarse de espaldas a todo y sentarse en una silla, como un día le explicó que lo había hecho en sueños su compañera; una silla flotando en medio de la blancura del espacio infinito; y mirar de repente a tierra y sentir aquella emoción tan intensa y sublime, que la hizo llorar intensamente, al ver esparcidas algunas pocas cosas, nada, unos restos insignificantes, unas briznas de paja...”⁷



Imagen 6

⁷ TÀPIES, Antoni, *Op. Cit.*, p. 100.



Imagen 7

Creo conveniente, antes de seguir con los apartados que suceden a esta introducción, clarificar unos aspectos en relación a una cuestión que podría resultar un tanto confusa y contradictoria con el modo expuesto de entender la pintura. En todo momento se defiende la materia como autosuficiente y sin necesidad de alusiones narrativas que la justifiquen; no obstante, cabe resaltar que el objetivo del presente punto es únicamente estético. Se hace hincapié, pues, en el propio entorno y en el *Wabi-Sabi* como recursos visuales que marcan la senda a seguir, la cual conduce a la construcción coherente de un discurso plástico personal. El propósito fijado para la resolución del presente capítulo es el de exponer aquello que constituye lo que podríamos denominar el *principio* de toda propuesta pictórica. Es decir, el estímulo que, siempre sin alterar nuestra consideración sobre la pintura, incita al planteamiento de nuevas piezas con la consiguiente búsqueda de posibles resoluciones que tienen su origen en este entorno. Sin embargo, resulta imposible sortear la reciprocidad evidente entre unos determinados principios que aprobamos y trasladamos a nuestro particular cúmulo de experiencias y la necesaria disposición dirigida a hallar su equivalente físico o material. Es por ello que, a pesar de que el acento está puesto sobre lo visual, se hacen continuas referencias a su correspondiente razón conceptual.

En consecuencia, las referencias estéticas en las que sustento la producción que aquí se presenta, se podrían resumir en dos:

- Por un lado, la expresión que únicamente el tiempo es capaz de registrar en determinadas construcciones, generalmente de carácter primario.
- Por otro lado, la estética *Wabi-Sabi*, que manifiesta especial atención por ciertas cualidades –igualmente primarias e intrínsecas- de elementos tanto artificiales como naturales que coinciden –muchas de ellas- con las que pretendo expresar en mi trabajo.

6.1. ENTORNO, NATURALEZA

Nuestro entorno más próximo inevitablemente se ve condicionado por la acción humana, de tal manera que su mayor parte se nos presenta intervenido por ella. El tiempo, al que tanto tememos por ser verdugo de todo cuanto existe, acaba por adueñarse y por desvirtuar cualquier apariencia para, finalmente, hacerla desaparecer. Ese *tiempo* forma parte de la propia Naturaleza, de ese orden caótico imperante que se encarga de establecer, en última instancia, un equilibrio necesario para la prosperidad de la Tierra que habitamos; un progreso que únicamente es posible con estructura circular, en contraposición al progreso lineal que concebimos y apoyamos los seres humanos.



Imagen 8

La intromisión humana, si se descuida, con el tiempo queda en manos de una Naturaleza *apropiacionista*. Y, aunque la huella de nuestra especie perdure mínimamente, lo construido por el hombre se ve alterado por el implacable tiempo, robando cualquier rasgo de artificialidad para convertirlo en un elemento más del entorno Natural. Así pues, de una manera pausada pero constante, sucumbe al antojo de ese *equilibrio caótico* todo cuanto nos rodea. Observamos cómo robustos y sólidos muros se tornan frágiles y agrietados, cómo las superficies inmaculadas se tiñen de pardos y grises formando texturas que recuerdan a las cortezas de los viejos árboles; cómo, en definitiva, la transmutación en Naturaleza se presenta inevitable. El resultado de esta evolución, sus características formales, visuales y sensitivas, son las que retienen mi mirada y funcionan como estímulos estéticos en la creación artística que analizo.

“Reflexionar sobre la paja, sobre el estiércol, tiene hoy quizá alguna importancia. Significa meditar en las cosas primeras, en lo más natural, en el origen de la fuerza y de la vida.”⁸

La sugerencia planteada por la cita expuesta, que nos anima a dirigir la dirección de nuestra visión hacia unas determinadas particularidades de un entorno cercano, creo que condensa buena parte de lo interno de mi trabajo. Más que una cercanía al medio en su integridad como resultado de una predisposición íntima que persigue una evocación del mismo como tal, el verdadero incentivo, que sirve de aliciente para complementar una propuesta pictórica personal, está próximo a la atracción suscitada por ciertas cualidades presentes en dicho entorno, producto de la acción de la Naturaleza.



Imagen 9

⁸ TÀPIES, Antoni, *Op. Cit.*, p. 97.

Una indiscutible negación de los ideales humanos de progreso -materializados en acabado brillante o satinado- ha guiado, sin duda alguna, esa aproximación de mi trabajo hacia la irregularidad particular de lo Natural y estrechamente entrelazado con lo azaroso. Cualidades pues, opuestas a todo artificio y afines a las que sostengo, que me brindan un punto de apoyo que considero importante.

A nivel visual, cobran especial trascendencia los valores plásticos -cuyo registro únicamente puede ser producto del tiempo- acumulados en muros u otros elementos que podemos denominar como *naturales* -ya sean de origen, o bien fruto de una *apropiación* por parte del medio ambiente-. Sin embargo, en ningún momento pretendo imponer estas particularidades exactas a mis piezas, pues mi relación con ellas se limita a la de formar parte del conjunto de recursos visuales a los que, más o menos de manera consciente, siempre aludo. Se podría decir entonces que la proximidad con la Naturaleza que de algún modo se puede dar en mi proyecto queda alejada de todo intento de representación, solamente existe un acercamiento a aquello que me resulta sugerente y que, casi inconscientemente, se ve reflejado en las obras como consecuencia de mi admiración. No tengo intención alguna de esconder la atracción sensorial que me suscitan los muros cuya apariencia ha sido golpeada intensamente por el persistente tiempo; sin embargo, por encima de este atractivo está el hecho de sentirme partícipe de la acción pictórica, sin la limitación que supone tener como objetivo la representación formal de un determinado elemento que, además, es imposible de reproducir.

6.2. EL WABI-SABI

“Los que saben no dicen. Los que dicen no saben”.

Anónimo

Esta cita engloba la esencia de la doctrina *Zen*, caracterizada por un agudo anti-racionalismo en el que ninguna palabra es capaz de transmitir conocimiento, por lo cual todas ellas resultan inútiles. El proverbio que encabeza el presente capítulo pretende, básicamente, reducir cualquier posible interpretación errónea acerca de una determinada locución. En consecuencia, hasta el momento también se ha evitado establecer una definición descriptiva y rigurosa sobre el *Wabi-Sabi*.

Fue de forma casual que conocí esta tendencia, en un momento en que había comenzado recientemente a desarrollar mi producción artística, basada entonces en otros pilares conceptuales y estéticos. Debido a una aproximación hacia algunos de los rasgos más notables y característicos de esta estética alguien me sugirió tomarla en consideración. Se podría definir como un tipo de actitud frente a la vida que favorece la apreciación de la belleza en aspectos

desconocidos e infravalorados del entorno que nos rodea, y tal como se me evidenció coincidía a la perfección con los valores que pretendía distinguir en mi creación artística. De ese modo florecieron un sinfín de estímulos a tener en cuenta en la obra venidera. Dicha construcción filosófica, que tiene su equivalente en un ideal estético, engloba casi todos mis ideales y propósitos en el desarrollo del presente trabajo, por lo que a partir de entonces, consideré tomarlo como referente.

Ciñéndonos a la tendencia *Zen* de evitar cualquier encasillamiento inflexible establecido mediante las palabras, nos encontramos con que el *Wabi-Sabi* no posee una definición estricta, más bien se trata de un término japonés aplicado a ciertos estados de evanescencia y a objetos que destacan por su sencillez e imperfección serena, cuyo principal rasgo es la humildad.

Debido a la manifiesta intención por huir de una explicación verbal estricta, y la imposibilidad por la captación de lo que supone dicho término, lo único que queda, pues, es desarrollar las cualidades que dicho vocablo engloba, aceptándolas o rechazándolas en la medida que estemos capacitados para aprehenderlas. No obstante, por cuestiones espacio-temporales, he reparado únicamente en las que considero de mayor influencia en mi ejercicio plástico. A continuación realizo una revisión comparativa entre las características conceptuales seleccionadas del *Wabi-Sabi* y mi aproximación al hecho artístico:

- Uno de sus principales rasgos es la inclinación hacia un concepto de belleza opuesto al occidental, basado en la imperfección, lo azaroso, mutable y sutil. Contrariamente al *buen gusto* europeo, nos ofrece una alternativa que puede ser vista como *equivoca*. Además, los valores destinados a alcanzar el concepto de belleza que persigue el *Wabi-Sabi* son la impecable antítesis de las características elevadas a la categoría de lo *bello* en nuestra cultura. El *Wabi-Sabi* pone en tela de juicio la concepción de lo *perfecto* a la que estamos acostumbrados en esta sociedad, a menudo asentada sobre pilares de artificialidad y racionalidad. Encontramos aquí un punto común de esta estética con mi producción actual. Ambos buscamos un equilibrio en la imperfección y nos referimos a la misma como una cualidad esencial que evidencia un carácter próximo a lo no procesado, de acercamiento a lo Natural. En mi caso es una reacción frente al mundo aséptico que se presenta cada día ante mis ojos, repleto de superficies satinadas, ligadas directamente a una concepción de belleza basada en una estructura piramidal donde aquello consustancial ocupa un lugar inferior.

El carácter imperfecto sugiere dirigir la retina hacia lo sutil e insignificante, situado más allá de lo visible para el ojo ordinario. Así pues, el azar juega un papel importante, y errores, cortes o demás



Imagen 10



Imagen 11

defectos se aceptan como aciertos y valores expresivos sobre materiales que, por su naturaleza, son los más indicados para potenciar y evocar las fuerzas primordiales que persigo en el presente trabajo.

Mi defensa de la cercanía que inspira lo natural y de la expansión de la información sensorial presente en lo orgánico, se ve sustentada en las bases espirituales y filosóficas que hablan de la simplicidad, la naturalidad y la aceptación de la realidad, cimientos que constituyen los preceptos de esta corriente. Además, desde un punto de vista *comunicativo*, estoy convencida de que la calidez que encierran los elementos cercanos a lo Natural inspiran una reducción de la distancia física y perceptiva entre la materia y el espectador.

- Otro rasgo estético que comparto con el *Wabi-Sabi*, consecuencia del citado anteriormente, es la gama cromática utilizada, muy semejante a la que nos presenta la Tierra por sí misma. Siguiendo con la reacción hacia la artificialidad de la industrialización, el resultado de mi labor artística muchas veces se podría calificar de tosco y turbio. No obstante, a pesar de la parquedad cromática y la brusquedad física predominante en mi obra, hay momentos en que, curiosamente, lo áspero y rudimentario convive con lo sutil y delicado, intensificando así cada uno de ellos su opuesto. Esta lucha por huir de la frialdad y la

grandilocuencia es una especie de estrategia, cuya finalidad reside en mantener los rasgos llamativos al mínimo y dirigir la atención a la poética de una serie limitada de materiales, a través de cuya sencillez se llega a su esencia. Para ello, la predisposición del posible espectador resulta crucial.

- Como último punto de encuentro estético entre el *Wabi-Sabi* y la indagación pictórica que aquí presento, creo conveniente destacar la modestia que proclama dicha corriente *Zen*. Los objetos que responden a esta denominación no buscan confirmar su estatus ni, mucho menos, validarse en la cultura de mercado. Mi propuesta no es en modo alguno tan tajante, pues es evidente que existe una exaltación de ciertos elementos que cambian su juicio por el mero hecho de incluirlos en el circuito artístico. No obstante, al contrario que en la mentalidad occidental, donde lo artístico tiene un rango superior a lo natural, mi consciencia no establece una jerarquía basada en el coste económico de los materiales. Por tanto, sí se advierte una intención por pasar desapercibida ante los valores mercantilistas, fruto de la preferencia por materiales de valor aparentemente cuestionable. La distancia mantenida con lo mercantil me permite seguir una actitud más fiel a mis convicciones, manifestada formalmente en una serie de cualidades que no son más que la expresión física de éstos principios y que, casualmente, muchos de ellos coinciden con los establecidos por el *Wabi-Sabi*.



Imagen 12

7. MATERIALES

Atendiendo al propósito del presente capítulo, consistente en exponer la innegable significación que los materiales cobran en el valor total de las piezas que componen este proyecto, comenzaré por sintetizar las cuestiones que determinan la decisión de utilizarlos.

El incluir materiales de diversa naturaleza –mayormente intervenidos a posteriori- es la conclusión de una reflexión que plantea un modo distinto de concebirlos y presentarlos, y además, invita a un posible espectador a participar del *hecho artístico* desde un punto de vista alejado del convencional. El empleo de madera, tela y papel –en lo que a este trabajo respecta- para la confección de piezas cuyo destino, generalmente, tiende a ser un espacio expositivo, implica una reafirmación y un aumento de su valor. Valor que le es conferido tras una intervención personal cuya finalidad es la de subrayar las cualidades plásticas, estéticas o poéticas que se pudieran percibir en su esencia. La alteración del contexto transforma necesariamente el carácter de su naturaleza previa, y acentúa, además, unas propiedades que primeramente quedaban ocultas. Sucede cuando participan de un lenguaje que no es el habitual, de condición inevitablemente más simbólica, el lenguaje propio del arte.

Por otra parte, además del sentido estético y *artístico* que inevitablemente se les concede, existe en la acción de intervenirlos e incluirlos en un soporte una intención: que sean protagonistas. No se trata entonces de una representación, de un intento de trasladar el lenguaje pictórico hacia algo externo; más bien se muestran sobre el bastidor –siendo en ocasiones superficie y soporte- sin intermediarios que impongan una distancia en su apreciación. De no ser así, si tan sólo resolviese imitarlos sobre el soporte, la atención de un posible espectador podría ser desviada hacia el artificio, perdiendo, por tanto, cualquier valor del propio material y, en consecuencia, viéndose fallida mi intención. Tàpies ya se refería a esto en sus escritos:

“No se trata de ninguna representación, ninguna reproducción, los objetos y las materias están ahí, tal como son, vistos por su impacto en la retina pero también por su impacto en las relaciones sociales, en su relación de producción de sentido, de enlace, de valor.”⁹

Tal como he apuntado, la coexistencia de materiales primarios con la pintura torna partícipes a los primeros de un sistema artístico tradicional que los convierte en contenedores de un valor inevitablemente superior al que

⁹ TÀPIES, Antoni, *Op. Cit.*, p. 32.

poseían previamente. De alguna manera, son elevados -debido a su implicación como elementos clave del hecho artístico- a la denominada categoría de *arte*. Sin embargo, a la labor ya de por sí compleja de los espectadores se le suma una dificultad añadida: el requisito de adoptar una mirada renovada, además de una actitud *pasiva* a la vez que *activa* en la experiencia de su actividad perceptiva.

La antítesis que surge al asimilar esta contraposición paradójica resulta necesaria al analizar la actitud requerida por cada una de estas acciones. La comunión de ambas sería, pues, el camino que debería seguir un espectador cuyo deseo sea el de contemplar y alcanzar la esencia de lo que el cuadro tiene verdaderamente que mostrar. Por un lado, la *pasividad* se refiere a un tipo de actitud que, en un intento por percibir plenamente lo que habita en el interior del cuadro, desecha cualquier prejuicio que suponga un obstáculo en su cometido. Por otra parte, la *actividad* se centra más bien en la intención por dedicar una atención absoluta hacia el objeto de contemplación.

Podríamos decir que la consecuencia de la suma de las citadas actitudes, finalmente, deviene en la implicación del receptor por adoptar una visión sensible que le permita llegar a la percepción total del interior de dichas piezas. Se trata de no quedarse únicamente en la aparente insuficiencia expresiva de unos materiales raídos –como comúnmente se suelen censurar-, o del tratamiento supuestamente descuidado de la pintura para, en contraposición, propiciar un mayor acercamiento al carácter poético que nos puedan mostrar.

“El cubismo comprendió que la ilusión de la perspectiva confunde y debilita la apariencia de las cosas.”¹⁰



Imagen 13

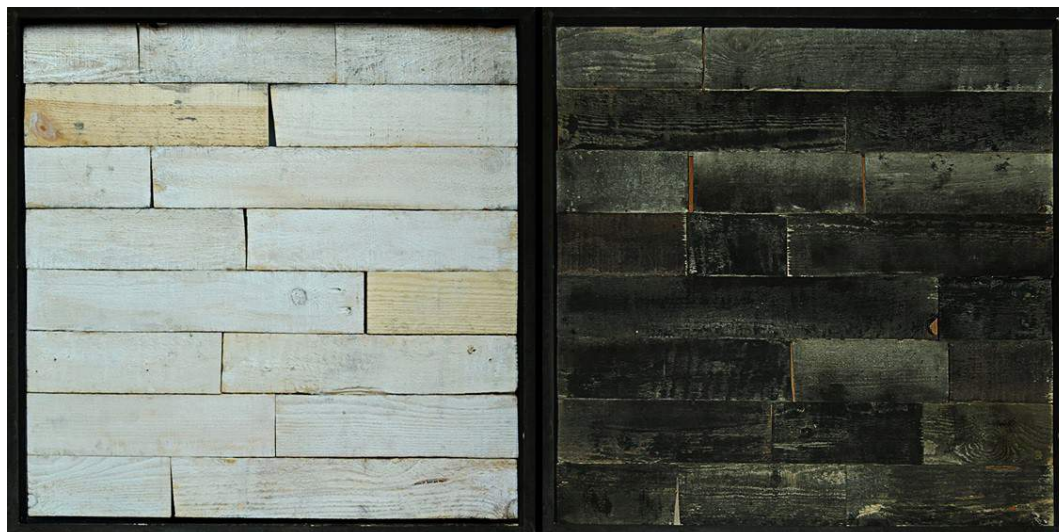


Imagen 14

¹⁰ MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973, p. 28.

Después de esta reflexión introductoria procederé a adentrarme en los materiales físicos seleccionados para la indagación plástica efectuada en este proyecto. La elección de la madera, el papel y la tela –junto con la pintura– como principales componentes en gran parte de la obra, viene dada por el vínculo que mantienen con la misma, siempre relegados a la función de soporte. Esta es, por tanto, una apuesta por presentarlos como co-protagonistas, exigiéndoles exhibir ciertos valores camuflados en su habitual función.



Imagen 15

La restricción efectuada en la elección de materiales a abarcar posibilita un mayor análisis, tanto de las propiedades y características de cada uno de ellos como de sus manifestaciones. En consecuencia, permite realizar una mejor selección de aquello que pasa el filtro de nuestros propósitos, marcando la línea que queremos que siga nuestro trabajo.

“La pintura aquí no es una trascendencia de sus materiales, sino su manifestación; y por supuesto, el soporte -tela o cualquier otra cosa que pueda ser- que recibe estas manchas, esta suciedad, este barro, es un material más entre los otros, y no está reemplazado por su acumulación sino desfigurado por ellos.”¹¹

¹¹ SCHWABSKY, Barry. Matter in the Form of a Foot: Tàpies as Anti-Abstractionist. En: *Tàpies, desde el interior 1945-2011*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013, p. 32.

- **Madera:** Por su procedencia, posee unas cualidades plásticas que, a mi parecer, resultan particularmente atractivas y, por tanto, a tener en cuenta como posibilidad expresiva. Dichas características determinan en gran medida el modo en que la trato y actúo frente a ella. Y, al contemplar las piezas que componen este proyecto, comparando sus respectivos tratamientos, se evidencia una menor intervención pictórica. Su áspera superficie sobre la que se dibujan nudos y vetas, vestigios que remiten a su origen natural, y su parca gama cromática, también determinada por su pasado, son los principales rasgos que pretendo salvar y potenciar en mi producción.
- **Papel:** Ante las dificultades técnicas que imponía el material anteriormente descrito, fue mi decisión la de plantear posibilidades distintas que me permitieran una manipulación y adecuación a un trabajo más factible que la primera opción. Me decanté en un inicio por un papel reciclado de aspecto tosco e irregular, poco procesado y cromáticamente neutro. Las características de la obra resultante, determinadas en gran medida por las del propio papel, eran próximas a la solidez innata de lo que podría considerar mis referentes estéticos, de los cuales hablamos en el quinto capítulo. El descubrimiento del *Wabi-Sabi* y su estrecha relación con la cultura oriental, me llevaron a considerar la utilización de un determinado papel –japonés– con unas características que permitieron dotar a mi trabajo de una sensibilidad más sutil, incitándome a incluir aspectos como opacidad/translucidez.



Imagen 16

- **Tela:** Fue el último elemento al que recurrí, quizás por resultarme demasiado convencional, aunque sin duda, el que mejor respondía a mis exigencias; por ello, la mayor parte de la producción está orientada hacia una búsqueda de diferentes posibilidades en su uso. Rasgos como la flexibilidad y la resistencia convierten a la tela en un material idóneo para la brusca intervención a la que, en ocasiones, se somete, así como para un transporte más cómodo. Además de ello, posee características atractivas que remiten a la humildad y sencillez que proclama la estética *Wabi-Sabi* y que actualmente requiere mi trabajo.
- **Pintura:** A pesar de que el contenido del capítulo está orientado a la argumentación de la inclusión de materiales de carácter extra pictórico, creo conveniente citar la pintura por considerarla jerárquicamente equivalente a dichos elementos, aunque, a mi parecer, sea innecesario explicar aquí las cualidades que la convierten en uno de los mayores medios plásticos. Después de todo, mi trabajo se asienta sobre una concepción mayormente pictórica.



Imagen 17

8. PROCEDIMIENTOS FORMALES Y TÉCNICOS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Es fundamental señalar la correspondencia entre los elementos utilizados y la metodología, pues, muchas veces, la decisión de emplear un tipo de material específico define en buena medida la manera de enfrentar su resolución técnica y formal. Me parece también oportuno dividir el presente apartado en *Obra pictórica* –pues pese a toda la importancia conferida a los materiales la entiendo como pictórica- y *Obra gráfica*, ya que las piezas integrantes de cada una de estas categorías requieren una metodología y tratamientos específicos que considero conveniente desarrollar por separado.

8.1. OBRA PICTÓRICA

Separaré, por tal de aportar un poco más de claridad al contenido de este apartado, los aspectos formales de los técnicos, profundizando en las cuestiones que considero más relevantes.

8.1.1. Aspectos formales

En su mayoría vienen determinados por el estímulo que suponen los referentes expuestos en el quinto capítulo: *No tema: contenido*. La tendencia a presentar una superficie de aspecto imperfecto y descuidado fruto, en ocasiones, de la acción del azar, se ha visto condicionada por la influencia de determinadas cualidades halladas generalmente en el entorno y en corrientes que, como la del *Wabi-Sabi*, apuestan por un concepto de belleza distinto y alejado de convencionalismos. En consecuencia, la elección de colores parcos le confiere a las piezas un aspecto desgastado y *sucio* que alude, de alguna manera, a la inevitable alteración que el tiempo provoca sobre cualquier superficie.

En cuanto a composición se refiere, existe una predominancia de la horizontalidad causada, en gran medida, por la utilización de listones de madera –pino-, puesto que su difícil manipulación obliga a respetar la estructura que ofrecen los mismos. Por ello, el mantenimiento del formato en forma de franja es pues, la mejor opción para evitar costosos ajustes. Se trata de una distribución más o menos regular que armoniza lo que pudiera ser un material excesivamente áspero y de tratamiento un tanto brusco. Además, su disposición horizontal sugiere el estado contemplativo buscado, creo que favoreciendo una percepción más profunda.

Añadiré para concluir que la predilección por los formatos apaisados –sobre todo al principio del trabajo-, se debe a la intención de reforzar el carácter horizontal señalado por la disposición de las franjas. Sin embargo, un progreso en el proyecto y la voluntad por obtener resultados distintos, me ha llevado al empleo de formatos y composiciones diversas.

8.1.2. Aspectos técnicos

En primer lugar señalaré que debido a una actitud impaciente y al tratamiento que, según creo, requiere mi obra, resulta inevitable inclinarme hacia una actividad procesual simultánea, especialmente en las piezas en las que la pintura adquiere mayor relevancia –como en el caso de las telas-, ya que necesita un tiempo de secado que tiende a prolongarse. Ello se debe a la gran cantidad de agua requerida por las técnicas acrílicas que generalmente empleo: aguadas y lavados. El tiempo de secado es un factor que, en una metodología basada en la superposición de capas de color, retrasa obligatoriamente el progreso si no se pretende alterar la intervención previa. Por consiguiente, para mantener cierto ritmo de trabajo se ha de optar, necesariamente, por abordar varias piezas a la vez.

En cuanto a la imprimación se refiere, una de las particularidades de las obras que presento es la ausencia de la misma. La preparación de las superficies reduce la absorbencia de estas y tiene una finalidad protectora frente a disolventes y demás aglutinantes que resultan perjudiciales para soportes convencionales. Teniendo en cuenta tales consideraciones, y consciente de que no me interesa su aplicación -pues supone la desaparición de algunas de las calidades que la superficie utilizada me ofrece- me veo obligada a trabajar con pinturas de base acrílica -para su perdurabilidad en el tiempo- si quiero prescindir de imprimación alguna.

Finalmente, en lo referente a soportes, la mayoría de veces opto por los rígidos de contrachapado, como por ejemplo en las piezas formadas por telas teñidas, pues son los más resistentes y los que mejor admiten la carga matérica, además de tolerar mucho mejor cualquier intervención una vez adheridos los elementos a la chapa. En cambio, cuando las piezas requieren un menor tratamiento o los materiales son menos pesados, como en el caso del papel, los lienzos de tela son lo suficientemente resistentes, además de más ligeros –permitiendo mayores dimensiones-. En el caso de las maderas, he resuelto que la mejor opción es la de prescindir de soporte alguno, pegándolas directamente sobre el bastidor y reforzándolas con grapas y clavos, pues así se adecuan perfectamente a mis necesidades sin volver la pieza más pesada.



Imagen 18



Imagen 19

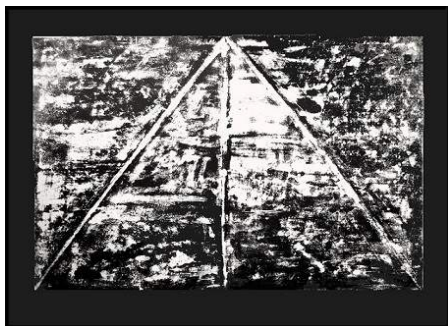


Imagen 20

8.2. OBRA GRÁFICA

Debido a que he centrado mi trabajo, sobretodo, en la producción de obra pictórica, presento la obra gráfica como complementaria y, por ello, el desarrollo de las cuestiones de carácter formal o procesual referidos a la misma se hace de manera breve.

La gráfica es todavía un mundo desconocido para mí –aun más que la pintura- por lo que si tenía intención de salvar algunas de las piezas elaboradas mediante estos procedimientos, me pareció lo más coherente ser fiel a unos procesos propios que, además, difícilmente podía adaptar a composiciones de mayor tamaño. En consecuencia, determiné –conscientemente- apostar por la ausencia de cualquier inclusión de materiales extra pictóricos en la resolución de estas piezas y respetar la sólida tradición técnica que arrastra.

No obstante, la condición de esta serie de piezas no es, en su esencia, distinta a la de las de carácter pictórico, pues se mantiene constante la intención por resaltar una expresión plástica y unas calidades sensibles autosuficientes que rechacen todo mediador entre contenido y espectador. Asimismo, hay también una predominancia del azar que se traduce en una voluntad propia de la materia. Sea cual sea la técnica utilizada para la producción de las piezas, la composición se realiza siempre sobre la plancha y, en mi caso, sin boceto previo alguno, por lo que es imposible determinar con certeza cuál será el resultado obtenido sobre el papel.

Los monotipos son, de alguna manera, los que suponen menor riesgo, puesto que no hay todo un trabajo previo de preparación de la matriz y se puede modificar en todo momento nuestra intervención. Por el contrario, grabados calcográficos y litografías suponen una mayor restricción debido a que no permiten grandes modificaciones una vez intervenida la matriz. Sin embargo, estos lenguajes posibilitan unas expresiones muy características que, pese a requerir un mayor control en su trabajo y preparación, gran parte del resultado es determinado por el azar y el error.

9. CONCLUSIONES

Como consecuencia de la necesidad de un desenlace dictado por límites espacio-temporales, expondré brevemente los paraderos a los que, de momento –sumado a unas experiencias previas- me ha conducido la presente indagación. Prefiero hablar de resultados y no de conclusiones, dado que reparar en estas implica, inevitablemente, la aceptación de un fin. Un trabajo de esta índole requiere un intenso esfuerzo por tratar de resolverlo desde un planteamiento coherente a nuestra individualidad y, a mi parecer, exige una actitud de plena consciencia hacia lo que verdaderamente supone el ser partícipes de una producción plástica propia.

Existen factores conceptuales determinantes en la materialización de la obra plástica, los cuales inicialmente se nos presentan turbios y difíciles -tanto de analizar como de explicar-. El enfrentamiento con dichas ideas y el afán por tratar de esclarecerlas es lo que propicia una consolidación de los valores que ellas encierran y que, lejos de suponer el fin de un recorrido, destapan un camino por el que transitar de manera más firme.

Se podría decir que la sección práctica del proyecto es el resultado de esta indagación material y conceptual. El análisis teórico no está destinado a imponer objetivos alejados de la práctica del arte; se orienta más bien a facilitar las claves mentales para la comprensión de un modo particular de encarar el hecho artístico, que es el mío propio. El presente escrito es pues contenedor de consideraciones y experiencias que han influido en la praxis de lo que aquí presento. Por ello, en mi opinión, cada una de las piezas es, en última instancia, la evidencia de las ideologías y los conceptos expresados, con más o menos acierto, verbalmente a lo largo de esta memoria.

Atendiendo al carácter del propósito dirigido a lograr integridad entre acción física y reflexión, creo que se ha alcanzado la meta propuesta de desarrollar una producción acorde con unas aspiraciones y unos fundamentos expuestos por escrito –que corresponden a los del intelecto-, siendo el desarrollo simultáneo de ambas vertientes el factor que determina el resultado. Las piezas, obtenidas en función de determinadas inquietudes particulares, responden en buena medida a un requisito esencial de carácter personal: el rechazo de las interferencias que distraen al espectador del contenido sensible atrapado en la propia materia, respetando así las particularidades que ésta ofrece y adecuándolas a una intención personal.

Creo que las piezas evidencian también una voluntad por ser poseedoras de un carácter autorreferencial, como consecuencia de un intento por *tratar* la materia a través de la propia materia, pues tal como he apuntado en el quinto capítulo: *No tema: contenido*, las palabras y la pintura posiblemente

comporten diferentes tipos de conocimiento y no pertenezcan al mismo sistema comunicativo, por lo que si la esencia o contenido de la obra pudiera ser expresado mediante palabras, no tendría sentido hacerlo mediante un lenguaje visual.

En cuanto al objetivo que se refiere al abordaje de materiales extra pictóricos como posibles componentes de la obra, cuyo fin es esencialmente el de la investigación en la misma, creo que he sido capaz de establecer una relación más o menos equivalente entre la pintura y el elemento inicialmente *ajeno* con el que convive sobre el soporte. Todo ello me ha obligado a adaptar cada intervención en función de los requerimientos de la propia pieza, apostando por posibilidades plásticas y poéticas que habitualmente se mantienen ocultas. Esto último se podría calificar como valor añadido en el reto que supone dicha concepción.

En mi opinión, la consecución de tales propósitos se refleja en el carácter de las obras de condición pictórica, sin embargo, la gráfica ha supuesto una limitación en la intención señalada. Tal como he expuesto en el capítulo anterior, el alto grado de desconocimiento de muchos de los recursos gráficos y los impedimentos técnicos han supuesto, en cierta manera, un obstáculo en la adecuación de los objetivos citados a este medio. Por ello, y por respeto a la dilatada tradición técnica y metodológica del grabado, desde el primer momento no me planteé trasladar unas intenciones orientadas fundamentalmente a ser maduradas en la producción pictórica a la obra gráfica. En cambio, pese a lo tradicional de la mayoría de técnicas utilizadas en este ámbito, creo que he conseguido mantener un vínculo que relacione -mediante un respeto a la manera de concebir el hecho artístico- estas piezas con las otras que, a mi juicio, comparten una misma esencia cuyo interés reside en la exaltación sensible y visual de la materia.

En resumen, debo decir que no veo el final del trabajo que aquí presento, pues mi propósito es seguir indagando en nuevas vías plásticas que abran tanto los materiales utilizados como los desconocidos con el fin de alcanzar resultados destinados a formar parte de mi lenguaje visual/sensorial. Mi deseo, mi *conclusión* final, la dejo seguidamente de la mano del pensador Zygmunt Bauman, cuyas palabras sintetizan a la perfección lo que mi intelecto concibe como única posibilidad de supervivencia de la acción artística.

“Dicho de otro modo, nuestras vidas, la de los hombres y mujeres postmodernos, giran no tanto en torno a *hacer cosas* como al buscar y experimentar sensaciones. Nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando. La mayor amenaza contra el deseo es una satisfacción completa, fija, estable: como si el anhelo de Fausto de congelar el tiempo se realizara, como en

un cuadro de Mondrian en el que nada puede cambiarse porque todo cambio sería a peor.”¹²

¹² BAUMAN, Zygmunt, *Arte líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007 p. 19.

10. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Tàpies, desde el interior 1945-2011*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.
- BAUMAN, Z. *Arte líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.
- BRESLIN, J. *Mark Rothko: a biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Málevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid, Turner Madrid, 2004.
- HEIDEGGER, M. *Carta sobre el Humanismo*, Madrid, Alianza, 2000.
- HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte, Arte y poesía*, México, Fondo de cultura económica, 1973.
- LUCA DE TENA, M. *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental* [tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. [consulta: 2014-03-13]. Disponible en:
http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/19498/1/DHABA_Presencia%20de%20lo%20ausente.pdf
- LUCIE-SMITH, E. *Movimientos artísticos desde 1945*, Ediciones Destino, Barcelona, 1995.
- MONDRIAN, P. *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral, 1973.
- ROTHKO, M. *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
- TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.
- WALTER, J. *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, S.A., 1975.

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Clicar sobre los enlaces para ir a las imágenes y *clicar* sobre las propias imágenes para regresar al punto 11. *Índice de imágenes.*

- [Imagen 1:](#) *Rothko chapel*, Yupon St, Houston, EEUU, 1971.
- [Imagen 2:](#) Jean Dubuffet. *Dispositif au Sol*, litografía sobre papel, 19'5 x 13'5 cm. 1958.
- [Imagen 3:](#) Ad Reinhardt. *S/T*, óleo sobre lienzo, 197'49 x 197'49 cm. 1953.
- [Imagen 4:](#) Barnett Newman. *Two edges*, óleo sobre lienzo, 121'92 x 91'44 cm. 1948.
- [Imagen 5:](#) María González. *S/T*, aguatinta sobre papel, tríptico 24'6 x 17 cm. c/u 2013.
- [Imagen 6:](#) María González. *S/T*, madera de pino, 60 x 120 cm. 2013.
- [Imagen 7:](#) María González. *S/T*, fotografía digital, 2014.
- [Imagen 8:](#) María González. *S/T*, fotografía digital, 2013.
- [Imagen 9:](#) María González. *S/T*, fotografía digital, 2014.
- [Imagen 10:](#) María González. *S/T*, monotipo sobre papel, 42 x 34'5 cm. 2013.
- [Imagen 11:](#) Tom Abel. *Stoneware teapot*, piedra y metal, 15 x 20 x 13 cm. 2009.
- [Imagen 12:](#) María González. *S/T*, Collagraph sobre papel, díptico 42 x 30 cm. c/u. 2013.
- [Imagen 13:](#) María González. *S/T*, litografía sobre papel, 42 x 30 cm. 2014.
- [Imagen 14:](#) María González. *S/T*, acrílico sobre madera de pino, 60 x 127 cm. 2013.
- [Imagen 15:](#) María González. *S/T*, técnica mixta sobre lienzo, 117 x 185 cm. 2014.
- [Imagen 16:](#) María González. *S/T*, técnica mixta sobre tabla, 90 x 240 cm. 2014.
- [Imagen 17:](#) María González. *S/T*, técnica mixta sobre tabla, 100 x 150 cm. 2014.
- [Imagen 18:](#) María González. *S/T*, monotipo sobre papel, 35 x 47 cm. 2013.
- [Imagen 19:](#) María González. *S/T*, técnica mixta sobre papel, 34'5x 42 cm. 2014.
- [Imagen 20:](#) María González. *S/T*, litografía sobre papel, 59 x 76 cm. 2014.

12. ANEXO: IMÁGENES DE LAS OBRAS



S/T, madera de pino

60 x 120 cm. 2013.



S/T, técnica mixta sobre madera de pino

60 x 127 cm. 2013.



S/T, acrílico sobre

papel

120 x 155 cm.

2013.



S/T, técnica mixta sobre lienzo

117 x 185 cm. 2014.



S/T, técnica mixta sobre tabla

90 x 240 cm. 2014.



S/T, técnica mixta sobre tabla

150 x 300 cm. 2014.



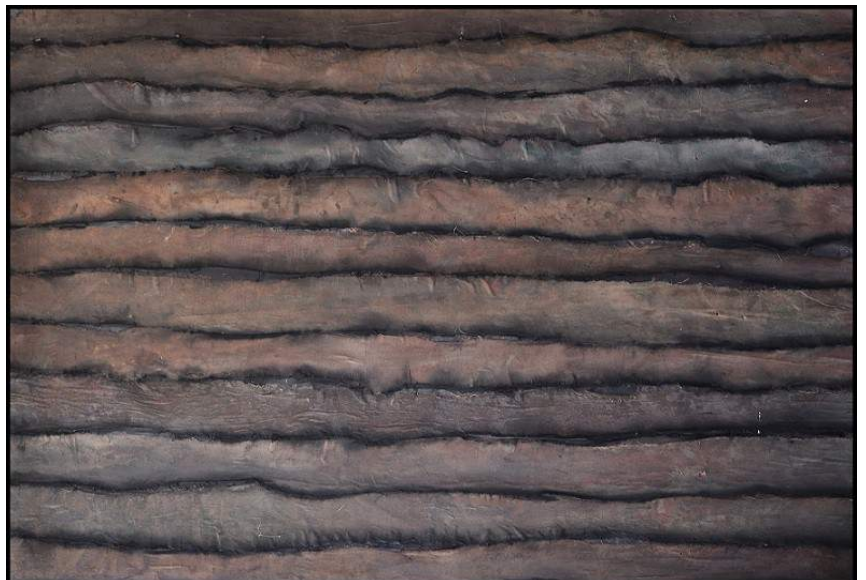
S/T, técnica mixta sobre tabla

60 x 100 cm. 2014.



S/T, técnica mixta sobre tabla

85 x 150 cm. 2013.



S/T, técnica mixta sobre tabla

100 x 150 cm. 2014.



S/T, litografía sobre papel

42 x 30 cm. 2013.



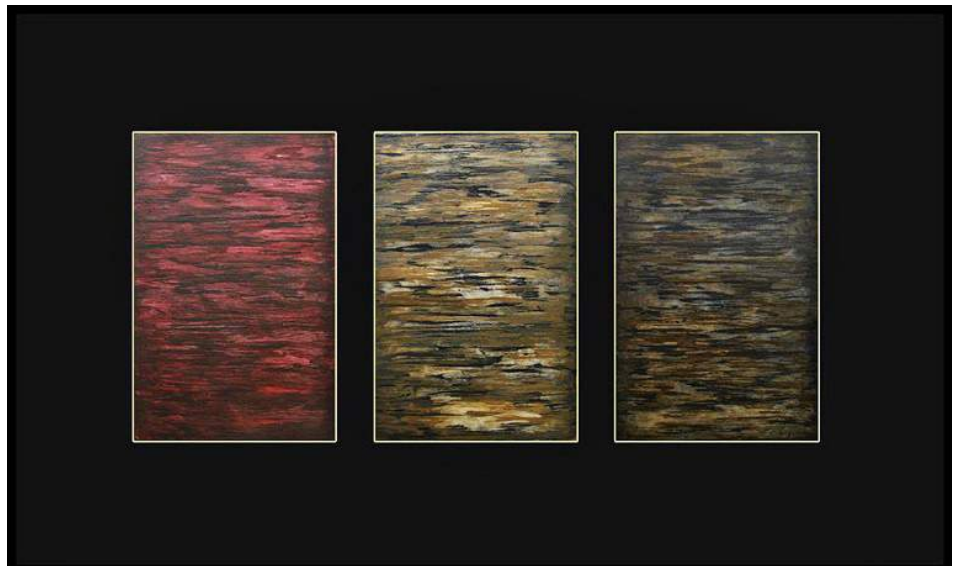
S/T, litografía sobre papel

30 x 42 cm. 2014.



S/T, litografía sobre papel

59 x 76 cm. 2014.



S/T, aguatinta sobre papel

24'6 x 17 cm. c/u

2013.



S/T, aguatinta sobre papel

17 x 24'6 cm. 2013.

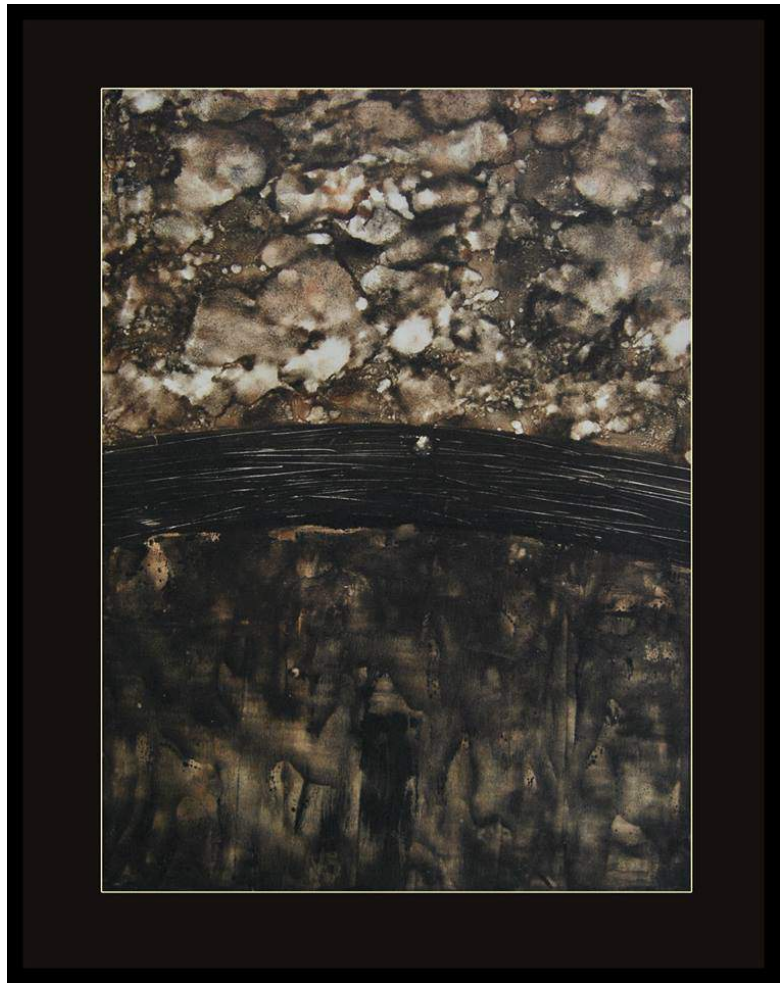


S/T, monotipo sobre papel

35 x 47 cm. 2013.

S/T monotipo sobre papel

42 x 34'5 cm. 2013.



S/T monotipo sobre papel

34'5 x 42 cm. 2013.





S/T técnica mixta sobre papel

34'5 x 42 cm. 2014.



S/T monotipo sobre papel

34'5 x 42 cm. 2013.



S/T collagraph sobre papel

Díptico 42 x 30 cm. c/u 2013.

S/T collagraph sobre papel
Díptico 50 x 70 cm. 2014.



S/T collagraph sobre papel
Díptico 50 x 70 cm. 2014.

