

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

DESMEMORIAS

LA PINTURA COMO REFLEXIÓN DE LAS EXPERIENCIAS VIVIDAS

Presentado por Pablo Mateo Folgado

Tutor: José Rafael Saborit Viguer

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Este proyecto de carácter práctico está formado por una serie pictórica que se compone de un total de tres polípticos de pequeño formato y tres piezas de formatos más grandes, aunque variados entre sí, realizadas al óleo, acrílico o grafito. La iconografía representada gira en torno al mundo infantil y alterna el mundo de los objetos con la figura humana.

La temática en la que se centra la obra viene a ser una introspección personal del autor hacia las experiencias vividas y a la forma de percibir las y recordarlas. En ese contexto el autor se acerca a las teorías de las ciencias cognitivas y la neurociencia buscando entender cómo funcionan aspectos como la memoria, el aprendizaje, la atención, creatividad, etc., aunque no lo hace como un estudioso especializado sino, más bien, como un pintor, un espectador interesado o un niño curioso. En el terreno plástico, que es el que nos interesa, la búsqueda gira en torno a la necesidad de encontrar una poética y una forma de hacer en pintura, un lenguaje propio, a la par que adquirir los conocimientos y conceptos propios de este medio, así como profundizar en la práctica pictórica. También cabe destacar el uso de lo aprendido sobre retórica de la imagen para facilitar la función comunicativa entre la obra y el espectador.

Para concluir, procesualmente se han utilizado tres vías a la hora de concebir las imágenes representadas:

- Estenografiar una idea y fotografiarla.
- Apropiación de imágenes de las redes sociales.
- De modelo del natural

Palabras clave: Pintura, figurativo-ilusionista, retórica visual, infancia, memoria, percepción, realidad.

This practical project consists of a pictorial series consists of a total of three small format polyptychs and three pieces of larger formats, but varied among themselves, made in oil, acrylic or graphite. The iconography represented revolves around the child and the world of alternate world objects with the human figure.

The subject in which the work is focused becomes personal introspection of the author to the experiences and how to perceive and remember. In this context the author's theories about cognitive science and neuroscience seeking to understand how they work aspects such as memory, learning, attention, creativity, etc., but it does as a specialized scholar, but rather, as a painter, an interested spectator or a curious child. In the plastics field, which is what we are interested, the search revolves around the need to find a poetic and a way to paint a language itself, at the same time acquire the knowledge and concepts of this medium, and deepen the practice of painting. Also noteworthy is the use of learning about the rhetoric of images to facilitate communicative function between the work and the viewer.

To conclude, have been used procedurally three-way when designing images represented:

- Estenografiar an idea and photograph.
- Appropriation of images of social networks.
- From the natural model

Keywords: Painting, Figurative-illusionist, visual rhetoric, childhood, memory, perception, reality.

A mis sobrinos.

Sin cuya inestimable colaboración,
no hubieran sido posible ninguna de estas pinturas.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6-14
1.1 Antecedentes al lector.....	6-7
1.2 Representar objetos. La temporalidad de la pintura.....	7-9
1.3 Repetición de elementos. Comparación.....	9
1.4 El color como medio de expresión.....	9
1.5 Disyuntiva entre el objeto y la persona.....	10
1.6 Referentes.....	10-14
1.6.1 Pintura metafísica italiana.....	11
1.6.2 Pintura barroca. Rembrandt, Velázquez, Vermeer.....	12
1.6.3 Antonio López.....	13
1.6.4 Euan Uglow.....	14
1.6.5 Lucian Freud.....	14
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS.....	15
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	16-40
3.1 Proceso teórico/técnico de la producción artística.....	16--29
3.1.1 Retratar a una familia.....	16-17
3.1.2 El color de la desmemoria.....	18-25
3.1.2.1 Verde.....	18-19
3.1.2.2 Azul/amarillo.....	20-21
3.1.2.3 Rojo.....	21-23
3.1.2.4 Algunas consideraciones.....	23-25
3.1.3 Recuerdos colectivos. Apropiación de imágenes.....	25-26
3.1.4 Pintando legos del natural	
La competencia entre hermanos	27-29
3.2 Obra	30-40
3.2.1 Siete zapatos	30
3.2.2 Bodegón verde.....	31
3.2.3 Azul/amarillo. Déjate aprender.....	32-33
3.2.4 Armario rojo.....	34
3.2.5 Recuerd@s	35-37
3.2.6 Legos.....	38-40
4. CONCLUSIONES.....	41
5. BIBLIOGRAFÍA.....	42-43

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ANTECEDENTES AL LECTOR

“Desmemorias. La pintura como reflexión las experiencias vividas” es un proyecto de carácter personal donde se utiliza la pintura como método de introspección estableciendo una relación íntima con este medio. Tal proyecto ha ido fraguándose a medida que se iba realizando, evolucionando y cambiando según la intuición y los aciertos o fracasos acometidos por el autor durante el mismo.

Podría decirse que el trabajo que ahora presentamos ha estado preparándose durante los veintidós años con los que cuenta el autor, puesto que es fruto de una reflexión, en última instancia sobre la identidad del individuo, el cual debe ser consciente de que su identidad reside en el interior, en la vida vivida, en los recuerdos, pero también en el exterior, en cómo los demás nos devuelven nuestra propia imagen como espejos, y por tanto si se cambia alguna circunstancia de las que, en su momento fueron, el resultado tendría que ser necesariamente distinto. Para ser rigurosos vamos a tomar el segundo semestre del pasado año como punto de partida de la obra que se presenta. Por aquellas fechas trabajamos en clase el libro “Teoría de la inteligencia creadora”¹ del cual me sedujo lo apasionante del tema. Descifrar cómo funciona el cerebro, qué es eso que llamamos inteligencia, cómo recordamos, en cuántas funciones interviene la memoria, cuáles son, de qué manera, cómo son los procesos de aprendizaje y cómo afecta, el hecho de estar aprendiendo, en el cerebro (recompensa, retroalimentación...), los mecanismos de percepción, etc. A partir de dicha lectura el interés por el tema creció, enseguida vinculamos este tema con la infancia y con cómo influyen, especialmente en esta etapa, las experiencias vividas en el Yo futuro. De manera natural (por motivos que más adelante detallaremos), este interés fue conduciéndonos a un modo de mirar la educación, tanto la escolar como la doméstica, un tanto crítico hacia los modelos convencionales, a la par que empezamos a trabajar algunos textos sobre creatividad y pedagogía entre los que cabe destacar *El maestro ignorante* de Jacques Rancière y *Pedagogía de la pregunta* de Orlando Zulueta. A esto se le ha de sumar el descubrimiento, fortuito, ya que creí que se trataba de una novela, del libro *Los manipuladores del cerebro*², donde Maya Pines realiza un entretenido repaso a los descubrimientos y experiencias de las ciencias cognitivas y la neurociencia salpicado de elucubraciones personales de la autora acerca de las posibles funciones de estos hallazgos. En este punto se toma conciencia del poder del subconsciente como fuente de inspiración, se empiezan a buscar los estados de duermevela y semiinconsciencia como puerta hacia lo inconsciente. En este

¹MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*.

²PINES, M. *Los manipuladores del cerebro*.

punto hay que decir que no se pretende, ni se cuenta con las capacidades ni los medios, en este proyecto de hacer ningún estudio o repaso teórico sobre disciplinas tan alejadas del mundo de la pintura, sino, más bien apercebir al lector como éstas son incorporadas, en pequeños gestos, al día a día en el taller por medio de ejercicios, aptitudes, meditación, etc.³, y como método de auto aprendizaje en la práctica pictórica en el caso de los aspectos de índole más pedagógica (especialmente patente en las últimas etapas del proyecto), y como esto se transmite a la obra de manera consciente e inconsciente.

Pero, ¿cuál es el *leitmotiv* interno del que hablábamos al principio?, se preguntará el lector. Bien, para explicarlo hemos de señalar varios factores que determinaron la infancia y juventud del autor. Probablemente, lo que más trascendencia haya tenido en su crecimiento y desarrollo sea el hecho de haber nacido en una familia más numerosa de lo habitual, el cuarto de siete hermanos, fruto de las convicciones conservadoras de sus padres (y la educación derivada de éstas). No se habla de algo traumático o de índole negativo, no se pretende juzgar algo como bueno o malo, sino que se intenta traducir a un terreno plástico ese equipaje emocional que cada uno lleva a la espalda. Otro de los factores que intervienen será el vínculo que desde pequeño ha tenido con el mundo de la enseñanza, puesto que el padre trabajaba como director de Bachillerato y profesor de psicología y lenguaje en un colegio concertado y, posteriormente, una hermana (otra en camino) y dos cuñados se han sumado al mundo de la enseñanza. Por último, el nacimiento de varios sobrinos, ver cómo crecen, cómo actúan sus padres, la interacción con ellos, etc. Todo ello sumado a una personalidad introvertida, dada a la reflexión y algo nostálgica van fraguando unas emociones y pensamientos que dan como resultado unos intereses pictóricos y conceptuales que se intentan expresar con las obras resultantes.

De esta manera nos decantamos por una pintura de tipo personal que busca de algún modo una forma de compensar el mareo que supone el exceso de imágenes que nos rodean exteriormente y nos aturden a veces de tal modo que olvidamos mirar al interior y reconocer las raíces vivenciales y la composición de la tierra sobre las que nos desarrollamos.

1.2. REPRESENTAR OBJETOS. LA TEMPORALIDAD DE LA PINTURA.

La representación de objetos juega un papel importante en la obra y ha ido cogiendo valor para mí a lo largo del año por su poder evocador, capaz de transmitir sensaciones, emociones... También los objetos te recuerdan cosas (no sería raro que, por ejemplo, ver una caja de cerillas en el cubo basura te haga recordar que tienes que poner gasolina al volver de trabajar). Cualquier objeto es capaz de hacer saltar una chispa para que nuestro cerebro se ponga a hacer conexiones con cosas externas a él.

³ Ver bio-retroalimentación. Ibid., p.63 y ss; p.157 y ss.; p.182 y ss.

Cuando represento un objeto, repetido, acompañado, sólo, junto a otros muchos, de similar naturaleza o no, dando lugar a la comparación entre distintos elementos, voy buscando una declaración pictórica deliberadamente ambigua que quiere suscitar en el espectador más preguntas que respuestas. Un público “estándar”, no especializado, si va a ver una exposición y tienen interés, normalmente, quiere que se la expliquen. Y si tienen ocasión preguntarán a quien creen que puede ilustrarlos. Van buscando el mensaje, la declaración de intenciones, poder entender qué significa (porque algo *tiene que significar*). A mí me interesa mucho esa parte del proceso que este posible espectador que hemos inventado quiere saltarse. Podría decirse que me gustaría provocarla. No me importa que haya interpretaciones libres o alejadas de la realidad. Me interesa el juego que las relaciones entre las distintas magnitudes del cuadro (composición, color, signo icónico⁴, textura...) pueda suscitar y las distintas interpretaciones que cada cual haga de ellas. Entiendo la pintura como una conversación entre la obra y el que la observa. Creo que si la obra y la comunicación funcionan, el observador saldrá de ver el cuadro llevándose algo con él (llámese, emoción, mensaje, interpretación o como quiera) más o menos alejado de los motivos por los cuales fueron concebidas, pero que le aportan algo, un poquito, del saber que puedan contener; y que, en cambio, si uno de los factores no funciona, bien pasará de largo, bien se quedará en lo meramente superficial de la obra (aunque pueda satisfacerle o agradarle mucho esa superficie). A propósito de esto parece conveniente citar a Omar Calabrese cuando habla de la crítica de los críticos. “En el anti-método comenzamos a encontrar, pues, una línea filosófica muy coherente: la de la potencial infinidad de las interpretaciones, y no un banal truco retórico”.⁵ Aunque enseguida matice “Pero también ésta es una tradición, con todas sus consecuencias: las infinitas interpretaciones legitiman, a fin de cuentas, cualquier interpretación.”⁶

Así mismo me interesa la temporalidad de la pintura, pues buscaba, sobre todo al principio, recrear *flashbacks* o instantes de recuerdos, imágenes atemporales, propios de estados de ensoñación y duermevela.

“la pintura no se desarrolla, por el contrario, está obligada a parar el tiempo y el movimiento [...] la naturaleza muerta — en el sentido de ‘Still-Leben’— refleja exactamente esta paradoja. Al seleccionar un instante anula la temporalidad, la convierte en cero”⁷

Por esta cualidad del bodegón es plausible que, intuitivamente, fuéramos acercándonos a la representación de objetos. En una poética figurativo-

⁴CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.94

⁵CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. P.13

⁶Ibíd., p.14

⁷Ibíd., p.21

ilusionista, donde se busca la profundidad y, en algunas ocasiones, una suerte de trampantojo, el cuadro entendido como ventana, una ventana a un instante, a un *flashback* o imagen del subconsciente.

“Efectivamente no se trata de `objetos inmóviles, sino mejor de `cosas que se han parado en un instante` [...] En otras palabras, no estamos ante objetos inmóviles o estáticos si tales cosas pueden sustituirse por el término `vida`, que en sí misma es movimiento. Lo *inmóvil es más bien el instante* o, lo que es igual, el tiempo de la representación de la pintura.”⁸

1.3. REPETICIÓN DE ELEMENTOS. COMPARACIÓN

La repetición⁹ como figura retórica en seguida nos llamó la atención. Puesto que la pintura la relacionamos con las experiencias dentro de la familia, la repetición corresponde con una derivación natural del hecho de vivir con ocho personas (en el pasado). Simplemente por lógica espacial. Y mirando, en ese contexto, encuentras bodegones por todos lados: el vaso de cepillos de dientes, la pila donde se seca la fregada, donde se cuelgan las llaves... Entonces, la repetición-variación puede servir como instrumento para la comparación de elementos (individuos), poner un objeto al lado de otro establece las diferencias, pero también las similitudes, incluso, correspondencias entre aspectos que pueden parecer divergentes. La idea de identidad parece ser el fondo de todo este asunto donde el sujeto dice yo soy yo porque no soy otro, porque no soy tu, y así se reafirma como individuo. Este buscar cómo diferenciarte como individuo lo hemos contextualizado en el ámbito familiar por mis circunstancias concretas, pero eso mismo nos sucede día a día. En el trabajo, en la escuela, en el grupo de amigos, por lo que no es algo que no tenga sentido si lo descontextualizas de la experiencia propia.

Repetición binaria, múltiple, acumulación (siempre ordenada), de formato, polípticos son recursos utilizados en la obra con distintos propósitos. En última instancia se utiliza el concepto de serie.

1.4. EL COLOR COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

El color (o la ausencia de él) se utiliza en casi la totalidad del proyecto como vehículo de comunicación predominante. Utilizaremos el color para referir determinadas connotaciones, por armonía o por contraste, valiéndonos de estas como metáforas plásticas¹⁰ y sirviéndonos como medio de comunicación. Apoyaremos estas prácticas pictóricas en algunas consideraciones extraídas de las obras *De lo espiritual en el arte*¹¹ y *La interacción del color*¹².

⁸Ibíd., p.20

⁹CARRERE, A.; SABORIT, J.op. Cit., p.235 y ss

¹⁰Ibíd., p. 346 ss.

¹¹KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*.

1.5. LA DISYUNTIVA ENTRE EL OBJETO Y LA PERSONA

Durante el proceso se ha observado una tensión entre el hecho de representar objetos o representar personas, entre pintar el tiempo detenido y el silencio o pintar movimiento. Esa pulsión interna, no resuelta, ha hecho que cuando pintábamos un cuadro de bodegón se estuvieran haciendo bocetos de figura al natural y viceversa. El resultado en la obra es cierta personificación en los objetos y, desde otro lado, también, en algunos momentos, cosificación de las personas.

También se percibe una diferencia bastante acusada en el tratamiento plástico de uno y otro. Las series de objetos tienden a tener un tratamiento más cuidadoso y esmerado, mientras que, cuando la figura es la protagonista, se trabaja más suelto siendo, a veces, más fresco, pero también más impreciso. Es fruto de querer indagar en distintos procedimientos pictóricos de forma que uno complementa al otro y, en ocasiones, fomentadas por el factor formato, este cuando es grande obliga a utilizar pinceles y brochas más grandes, con las que tiendo a trabajar de esta manera.



Giorgio Morandi.



Giorgio Morandi.

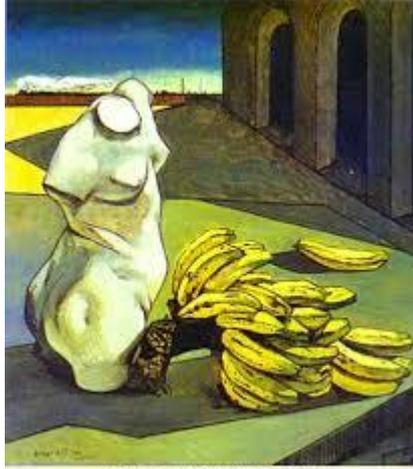
1.6. REFERENTES

Los referentes con los que trabajo tienen estéticas diferentes dentro de un marco general. En ocasiones, pueden parecer dispares, tanto por su estética como por el lugar de procedencia y el contexto histórico en el que trabajaron. De ellos extraigo aquello que me interesa y se mezclan en busca de una poética personal donde a veces, resulta muy complejo ver similitudes con los mismos.

A parte de los que se mencionan más abajo, podrían citarse a las distintas escuelas valencianas que, por proximidad espacial son las fuentes pictóricas originales más frecuentadas. También por proximidad espacial y temporal cabe citar a algunos artistas jóvenes del territorio valenciano y español como Carmen Mansilla, Javier Ruiz Pérez, Susana Ragel, Alejandro Casanova, Aaron Duval, Javier Palacios, Abel Segura, entre otros.

¹²ALBERS, J. *La interacción del color*.

1.2.1. Pintura metafísica italiana



Giorgio de Chirico



Alberto Savinio

De este movimiento nos interesa especialmente el interés que tiene por indagar el mundo interior del individuo, por el aspecto onírico y casi surrealista de sus composiciones. La poética que crean al extraer fragmentos de realidad y descontextualizarlos para construir una realidad *trascendente* es para nosotros un motivo de gran atracción. El silencio, la intemporalidad o tiempo detenido, el drama y lo melancólico, aspectos que aparecen en gran medida en las obras de este movimiento, son algunos de los objetivos que se ha buscado al afrontar los cuadros que forman parte de este proyecto. Cabe destacar también el uso que se hace de la sombra con ese carácter profundo y misterioso.

Aunque la estética de este movimiento no sea fácilmente reconocible en la obra que propongo, al ser de carácter más realista, el fondo de jugar con imágenes propias del inconsciente, de estados de letargo o duermevela, el uso de elementos del entorno cotidiano y el carácter simbólico de los elementos escogidos, son puntos de conexión que nos hacen sentirnos especialmente identificados con ella.

Por otra parte podemos citar directamente a dos autores de los que extraemos directamente un aprendizaje.

- a) Alberto Savinio (Andrea de Chirico): utilización de acumulación juguetes infantiles como signo icónico para metaforizar la infancia y distintas cualidades de ella.
- b) Giorgio Morandi: Su gusto por el bodegón y la simplicidad de sus composiciones, así como la honestidad de su pintura carente de efectismos.

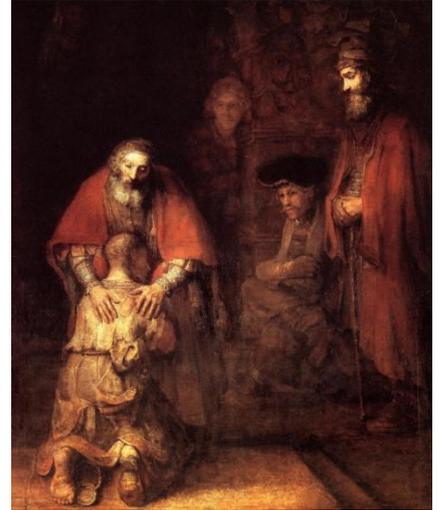
1.2.2. Pintura barroca. Rembrandt, Velázquez, Vermeer.



Jan Vermeer. *La costurera.*



Velázquez. *El niño de Vallecas*



Rembrandt. *El regreso del hijo pródigo.*

Las influencias de este periodo son, más bien y salvando las distancias, de carácter formal y procesual. Destacando la búsqueda del claroscuro y la luz a partir de una monocromía que se apodera de la obra, el uso de la grisalla y sucesivas capas de veladuras para conformar los distintos elementos de la composición. Esta manera de pintar, desde el interior hacia el exterior y de la oscuridad hacia la luz, dejando que el dibujo se vaya configurando solo a partir de manchas que, posteriormente se irán concretando, es una constante en el tipo de pintura que practico y ha sido uno de los objetivos que me he propuesto. A pesar de lo dicho, podrán ver obras de carácter más esbozado, donde busco practicar una pintura más directa como complemento a la anterior.

También se aprecia en una de las obras, como veremos más adelante, una composición de carácter teatral y pose forzada del protagonista de la composición, así como una puerta que da al exterior y utilización del contraste azul-amarillo propios de Vermeer. Bicromía que se volverá a utilizar repetidamente en una de las series de pequeños formato. En referencia a Vermeer hay que mencionar también a Edward Hopper, del cual, no se hace un apartado exclusivo con el fin de no extenderse demasiado.

A. López. *Cabeza y vestido*A. López. *La cena.*A. López. *Nevera nueva.*

1.2.3. Antonio López

A. López. *La nevera de hielo*A. López. *La alacena*

Antonio López es uno de los pintores actuales que más me interesan. No sólo a nivel técnico, el cual es excelente, sino por los conceptos que subyacen a su obra. Me fascina la concepción de este artista hacia la pintura, el tiempo que se esconde detrás de cada pintura, mirando, analizando un objeto, un rostro, un paisaje en la implacable amalgama de imágenes, anuncios, post, mensajes...él se para y observa, y pinta. Pecando, si se quiere, de poéticos, podemos decir que, como pintores, esta actitud es uno de los mayores actos de resistencia que podemos hacer en este mundo de comida rápida, mensajería instantánea y esculturas en las autopistas.

Las obras que recojo como muestra de lo que más me interesa para el proyecto son primero, las de bodegón (ya sea un bodegón como tal, o un armario, una estantería o una nevera) por la relación con la idea de bodegón trabajada en el proyecto, así como una de las muchas escenas de interiores domésticos, todas ellas cargadas de intimismo, misterio, vida vivida, etc.

Me atrae muy especialmente la pintura hecha del natural y es algo que practico en menos de lo que quisiera. Para los objetivos de este proyecto me he visto obligado a utilizar en gran medida la fotografía, pero al final del mismo he encontrado la forma de poder trabajar del natural y ésta es una opción que se quiere convertir en hábito. Me interesa la relación directa perceptual que tienes con el modelo y porque nos parece la mejor manera de alcanzar un rigor pictórico del que no se dispone en estos momentos y que al trabajar con fotografía se hace evidente la falta de interiorización de los conceptos básicos de la pintura y dibujo.

1.2.4. EuanUglow



Euan Uglow



Euan Uglow



Euan Uglow



Lucian Freud. *Interior with Plant Reflection Listening Self Portrait*.

En la misma línea que Antonio López este autor me interesa por su relación directa con el natural, el rigor geométrico de su dibujo, realizado a partir de mediciones matemáticas y utilizando un artilugio (similar al de A. López) para calcular las proporciones y pintar aquello que se ve sin hacer uso de la perspectiva, lo cual nos parece muy interesante por el valor que se le da al color y al matiz con el objetivo de crear los volúmenes y los pasajes de profundidad.

Sus bodegones de frutas son referentes directos (junto con los bodegones de Morandi) en el políptico “Legos” que presentaremos más adelante. Me interesan por la simplicidad de la composición así como por el rigor analítico del color. Estas tablillas son buena prueba del carácter pedagógico que adquiere el proyecto al ser entendidas, solo en parte, como ejercicios, académicos si se quiere, con unos objetivos claros de aprendizaje y una puesta en práctica de algunas de las observaciones realizadas por Josef Albers en su famoso libro *La interacción del color*.¹³

1.2.5. Lucien Freud

Creo que sería un error no nombrar a Lucien Freud por no haber pintado nada que tenga que ver con el desnudo, al igual que pienso que sería un error no nombrar a Antonio López por no haber pintado ciudades, dado que me parecen, ambos, representantes de lo que más me gusta en pintura realista.

De éste recojo las series de cuadros de plantas que realizaba cuando, probablemente, se cansara del desnudo o no tuviera modelo. Me seduce mucho la idea de pintar lo cotidiano, lo que te rodea, lo que amas, la huella del tiempo en las cosas, especialmente en los objetos. Así como la inmensa sabiduría pictórica que encierran sus obras.

¹³ALBERS, J. *La interacción del color*.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este punto vamos a enumerar una serie de objetivos y estrategias metodológicas planteados antes de comenzar el presente proyecto, así como aquellas que han ido surgiendo a medida que este iba avanzando en un proceso de prueba-error con un cierto matiz pedagógico que intenta auto evaluar continuamente tanto los resultados como, sobre todo, el proceso de trabajo. Así se busca una forma de trabajar enfocada, de alguna manera, al auto aprendizaje, aspecto que se hace más patente en las últimas etapas del proyecto. Se buscará aprehender los conceptos básicos de dibujo, composición, claroscuro, gradientes de profundidad, color, matiz y textura propios del medio pictórico,¹⁴ con la intención de empezar a tomar una vía de trabajo de cara a un futuro fuera de la universidad en el cual habrá que encontrar fórmulas para adquirir y profundizar en los conceptos trabajados durante estos primeros años académicos.

- 1-Hacer una reflexión sobre el yo como sujeto ante la vida.
- 2-Reflexionar sobre los conceptos: infancia, memoria, experiencia, aprendizaje, temporalidad, *instante inmobile*¹⁵ y percepción.
- 3-Utilizara la experiencia pasada como punto de partida para la expresión plástica de aquello que no se sabe expresar con palabras.
- 4-Trabajar los conceptos de repetición, símil, comparación, antítesis, metáfora, y paradoja¹⁶.
- 5-Adquirir y asentar los conceptos y esquemas básicos del dibujo y la pintura como composición, jerarquía, claroscuro, gradientes de profundidad, color, matiz y textura
- 6-Encontrar una fórmula o estrategia de construcción de la obra pictórica que resulte adecuada para la expresión personal sabiendo utilizar correctamente los diversos recursos plásticos y las sucesivas capas que conforman la pintura.
- 7-Tomar conciencia de los procesos creativos técnicos y conceptuales.
- 8-Nutrirse, siquiera de forma somera, de consideraciones de carácter teórico, más o menos alejadas del mundo de las Bellas Artes, para enriquecer la obra plástica.
- 9-Realizar una obra artística en constante búsqueda de un lenguaje autónomo donde se trabajen distintos procedimientos pictóricos (pintura directa, pintura por capas, veladuras...)¹⁷.
- 10-Experimentar sobre distintos formatos y soportes en pos de una estética final del cuadro como objeto artístico.
- 11-Trabajar para evitar los factores capaces de bloquear el proceso pictórico.¹⁸

¹⁴MARTORELL, J. *En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias*.

¹⁵CALABRESE, O. *op.cit.* pp.20 y s.

¹⁶CARRERE, A.; SABORIT, J. *op.cit.*

¹⁷PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, p.188 y s.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. PROCESO TEÓRICO/TÉCNICO DE LA PRODUCCIÓN DE OBRA

3.1.1 Retratar a una familia



Esta es la primera pieza que realizo del proyecto y por la cual empiezo a indagar en esta dirección. Consta de siete cuadros de 20x20 donde se representan siete pares de zapatos. La idea es personificar a un objeto como el zapato con las características de su poseedor, de tal forma que cada pieza funcione como un retrato. Para ello nos valemos de distintas poses a la hora de colocar los elementos, del color como recurso plástico y del tratamiento de los fondos, en sintonía o contraste con la figura, con formas geométricas u orgánicas, que se superponen a la forma o la recortan estableciendo conexiones con la personalidad de cada uno, pero también con el juego de las dobles caras. Cómo aparentan ser, las diferencias entre dentro y fuera de casa, como yo los veo, cómo se supone que en realidad son, si es que puede decirse que sean de *una* manera.



Una de las cosas destacables es, que a pesar de ser un conjunto de hermanos, se aprecian mucho más las diferencias que las similitudes. Producto de cómo cada uno va formándose una personalidad en un intento de diferenciación del resto. Buscando el hueco que cree merecer, cada cual hace uso de las herramientas que mejor le parecen.



7 zapatos. Proceso

Otra de las cosas por la que esta diferenciación es evidente se debe a la separación de formato., es decir, que cada uno tenga su espacio propio dentro

¹⁸MARTORELL, J. opcit.,pp. 67 y ss.

del conjunto. Así al presentarlos en separado, sin enmarcar, en un soporte de bastidor ancho, pintados sobre una tela que parece virgen (cola transparente) y que envuelve el soporte a modo de marco adquieren cada uno una presencia individual.

La elaboración de las imágenes modelo, está hecha a partir de la búsqueda y sesión de fotografía a muestras de zapatos que me parecían representativos, más una prolongada sesión de selección de las más convenientes. Teniendo que hacer uso en dos ocasiones de imágenes del Internet por no encontrar muestras originales que llegaran a satisfacerlos.

La elaboración de los soportes es propia, aunque muy sencilla. Se trata de un soporte de chapa sobre un bastidor en perfil para darle grosor, entelado con lino e imprimado este con una solución a base de cola de conejo y aceite de lino sin pigmentos.

Están pintados con óleo en 2 ó 3 sesiones, contando una para el pintar el fondo teniendo la forma terminada y seca. El tratamiento de la pintura es atento y cuidadoso.



7 zapatos. Detalle

3.1.2 El color de la desmemoria

En este punto vamos a hablar de las 3 piezas de mayores dimensiones, las cuáles bien por monocromía o bicromía, crean una atmósfera diferente en cada caso, que es hilo conductor de aquello que se quiere expresar. Cabe destacar la influencia que en estos cuadros ha tenido la lectura de *De lo espiritual en el arte* especialmente los capítulos V y VI¹⁹. A este respecto se empieza a apreciar, especialmente en dos de ellos, una tendencia a componer escenas figurativas siguiendo una lógica compositiva abstracta de contraposición de pesos cromáticos. Concluyendo, en la última de las obras, en una escena casi frontal donde los elementos se ven prácticamente sin perspectiva (tridimensional que no cromática), y vienen a ser un conjunto de formas geométricas y color, o color dispuesto a favor de formas geométricas. Esto debe tomarse en el contexto de una poética figurativo-ilusionista, y los límites de dicha poética en cuánto abstracción se refiere, y la pequeñísima deriva hacia esos límites que aquí se hace. En la serie posterior “legos” se puede volver a apreciar el uso de la perspectiva plana y el color, al menos, en dos de las tablillas.

3.1.2.1 Verde



Bodegón verde. Modelo

Kandinsky habla del verde en estos términos

“El equilibrio ideal en la mezcla de estos dos colores diametralmente opuestos está en el *verde*. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, así como se anulan los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma [...] El verde absoluto es el color más tranquilo que existe [...] La pasividad es la

¹⁹KANDINSKY, V. op cit., pp.de 51 a 88.

cualidad más característica del verde absoluto, matizada por una especie de saturación y autocomplacencia”²⁰

Nosotros buscamos en el verde ese *justo medio* aristotélico. La cantidad justa entre dos magnitudes viciadas. Esta pieza es de la época donde estábamos más centrados en el tema del aprendizaje. Presenta una escena horizontal a modo de bodegón entonada en verdes salpicada de zonas de colores puros (azul, amarillo, rojo). El conjunto presenta elementos infantiles y escolares, deja a un lado instrumentos musicales, cuentos, juguetes fabricados con desechos y cubos de Legos y, en el otro los utensilios escolares normalizados, reglas, compás, bata, etc. Así mismo a esta oposición icónica le sigue una antítesis plástica²¹, la oposición luz-sombra. Oposición que no es tal pues se establecen relaciones de complicidad entre las dos partes a través de paralelismos formales (el triángulo que caracteriza la zona en penumbra aparece en la zona de luz, y viceversa, el círculo que caracteriza la zona iluminada se esconde en varios objetos de la zona oscura) y cromáticos. También la gradación luz sombra está pensada de tal forma que ese supuesto *verde absoluto* de Kandinsky aparezca lo menos posibles, tendiendo la sombra hacia el azul y la luz hacia el amarillo.



“Cuando el verde absoluto pierde su equilibrio, asciende al amarillo, y cobra vida, juventud y alegría. A través de la mezcla de amarillo a encontrado una fuerza activa. Al descender a la profundidad por predominio del azul, el verde adquiere otro matiz: se hace grave y pensativo. También aquí entra un elemento activo pero de carácter completamente diferente”²²

El punto de vista en esta obra juega un papel importante ya que el punto de vista se ha querido hacer de tal forma que se entienda como si un niño se hubiera puesto de puntillas para ver qué hay encima de la mesa, haciendo así un guiño a la curiosidad infantil como virtud que se debe desarrollar, motor del aprendizaje.

²⁰Ibíd. P 75

²¹CARRERE, A.; SABORIT, J. op.cit.454

²²KANDINSKY, V. op. Cit. 77

3.1.2.2 Azul/amarillo

*Déjate aprender. Proceso**Déjate aprender. Proceso*

En este caso me propongo afrontar el tema de la relación paterno filial, la cual se presenta como una lucha silenciosa y educada, en la que el primero quiere proyectarse sobre y guiar al segundo según sus pasos y éste quiere proclamarse como individuo independiente y diferente, además de intentar convencer al primero de que su punto de vista también es válido. Para representar esta tensión estructuro la composición en torno a la oposición azul/amarillo.

La obra presenta la escena de un hombre adulto (presumiblemente el padre) arreglando un calentador (se hace uso de un momento de “bricolaje casero” porque siempre ha sido una actividad en la que el autor y su padre se han entendido bien y como símbolo de la enseñanza/aprendizaje recíproca que debe darse entre padres e hijos) con el niño pequeño a su lado presentándole uno de sus juguetes a modo de herramienta. Las partes del entorno doméstico que tienden a la vertical (pared, puerta, ventana y fondo) así como las ropas de los personajes están entonadas en azules, color de movimiento concéntrico, tendente a la profundidad y a alejarse del espectador²³, mientras que el suelo donde está sentado el niño es de un color amarillo anaranjado. Kandinsky describe así al amarillo: “Irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima casi perceptiblemente al espectador”.²⁴ El contraste azul/amarillo se repite en la puerta y en el fondo, así mismo esta antinomia se volverá a ver en repetidas ocasiones en la serie “legos”.

“La tendencia del azul hacia la profundidad es tan grande que precisamente en los tonos profundos adquiere mayor intensidad y fuerza interior. Cuánto más profundo es el azul, más poderosa es

²³Ibíd. 74

²⁴Ibíd. 72

su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra `cielo`.”²⁵

En una cita a pie de página, unas líneas más abajo dice de él “No como el verde, que como veremos más adelante es tranquilidad terrena y satisfecha, sino profundidad solemne y supra terrena, –y añade- y esto en el sentido literal”²⁶

Remarcamos esto porque el color azul se utiliza como símbolo de los valores tradicionales recibidos, del mismo modo que el triángulo compositivo y la pose, teatral y forzada, del padre quieren hacer referencia a las imágenes de la iconografía cristiana. En nuestro caso el personaje se encuentra arrodillado ante el calentador como un San Juan a los pies de la cruz.

A esta obra se le suma un segundo cuadro de menor tamaño, que puede actuar como díptico o independientemente, donde la escena se ha focalizado y la figura paterna aparece cortada produciendo una elipsis²⁷ del rostro. La atmosfera cromática en ésta se vuelve más grave al oscurecer el azul. La comunicación entre los personajes se rompe y la figura del niño, especialmente la cabeza se dejan inacabadas.

3.1.2.3 Rojo



Armario rojo.
Fotografía



Pablo Mateo *Armario rojo.* Proceso

De esta obra me interesa especialmente el proceso. Para llevarlo a cabo se hace uso de una de las distintas mecánicas que expone Juan Martorell en su libro de paisaje (libro, que a pesar de tratar el tema del paisaje, es muy útil para casi cualquier tipo de temática y poética). Donde dice:

²⁵Ibíd. 74

²⁶Ibíd.. 74

²⁷CARRERE, A.; SABORIT, J. op.cit.263

“Una de ellas es la de manchar sin encaje previo y proseguir con todo el proceso hasta terminar la obra. No vamos a afirmar que esta mecánica sea obligatoria, pero sí la que resulta más rica en posibilidades técnicas y que, por ello, todo artista debería conocer.”²⁸

En este caso se pintó toda la superficie del cuadro con rojo inglés diluido, en posición horizontal, y con un trapo y esencia de trementina se fue elaborando el dibujo y el claroscuro de la escena a modo de grisalla. Martorell continúa hablando así de esta manera de proceder.

“La misma permite elaborar la pintura con una mayor libertad, conduciéndonos a pintar desde dentro hacia afuera y consiguiendo, por un lado, fundir mejor el color y, por otro, obtener un abanico amplio de calidades, entre las que destacan la fluidez y la espontaneidad. – pero avisa- Ahora bien, se ha de tener presente que este procedimiento requiere un alto dominio del dibujo”²⁹



Pablo Mateo.
Armario rojo.
Bocetos.



Pablo Mateo.
Armario rojo.
Proceso

De esta modo la forma va surgiendo a través de un conjunto de manchas, líneas, borrones, muchas veces sin seguir un modelo (físico o fotográfico) concreto, si no pintando como si dijéramos *de memoria*, en un proceso de ir componiendo la escena a partir de una grisalla rojiza e ir paulatinamente compensando los pesos y tensiones de las distintas formas y valores cromáticos. Por tanto la propia pintura con todas sus posibilidades no está supeditada a la forma, si no que ésta es un vehículo, una excusa para la otra. Aún con esto, la obra está pintada siguiendo una poética figurativo-ilusionista, que se acerca a un tipo de realismo mágico, fantástico e incluso irreal si se quiere. Planteamiento estético que me sirve para mostrar la imagen como una “visión” propia del estado de letargo o duermevela, ese momento de sopor en el que vienen a la mente imágenes del subconsciente, previamente almacenadas en la memoria.

La obra representa el interior de un armario con juguetes, telas y cajas cuyo contenido desconocemos. El punto de vista desde el que se ve es muy bajo, el pintor debería ver el armario a la altura del estante inferior para pintarlo de esa manera. Esto se sabe porque las tablas que separan los distintos compartimentos son vistas desde abajo. El posicionarse a esta altura supone que o bien el armario es de un tamaño desmesurado o la persona que lo ve es de un tamaño pequeño, es decir, un niño.

²⁸MARTORELL, J. op cit,,p.74

²⁹Ibíd., p.74

Así el espectador, que mira el cuadro como un niño, lo que ve es una composición estable por medio de unos ejes horizontales, tranquila y relajada por sus formas redondeadas y blandas, pero que está dominada por una clave tonal de un rojo intenso que “tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquietante, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad.”³⁰ Este cromatismo junto con los *impastos* de pintura en los primeros planos y las veladuras superpuestas dotan a la imagen de cierta “majestuosidad”, y la alternancia de claros y oscuros determina unos planos de profundidad que, junto con el fondo, trabajado con veladuras a partir de la textura de la arpillera, adquiere una profundidad física y cromática.

Aparte de utilizar iconográficamente el mundo del recuerdo infantil y secuenciar la obra en tres estamentos que inducen a pensar en la temporalidad y pueden entenderse como las etapas o fases de la vida, básicamente se trata de un ejercicio de composición donde se utilizan los valores cromáticos como medio para provocar un “sonido interior” como diría Kandinsky, y conformar una melodía. Estos motivos hacen que a veces me resulte complicado hablar de la obra propia, ya que entiendo que el lenguaje de la pintura y el verbal son diferentes y la traducción puede ser enriquecedora, pero también muy subjetiva y de seguro muy complicada de realizar. Porque al fin y al cabo si se pudiera explicar con palabras, ¿para qué pintarlo ? Para aclarar esto me gustaría citar a Omar Calabrese que parafraseando a Benedetto Croce dice:

“Benedetto Croce, por el contrario, no encontraba en la crítica más que una aproximación al valor del arte, en sí mismo inefable, en tanto que la crítica es palabra, traducción verbal de la obra y, por ello, traición a la misma; útil para el conocimiento conceptual, no, sin embargo, para la `intuición pura` que es el fundamento del arte.”³¹

3.1.2.4 Algunas consideraciones

Al concluir la serie anterior, y otras 3 obras que no se presentan al proyecto, detectamos que hay unos errores de conjunto, a nivel de asimilación de conceptos básicos de dibujo y también pictóricos que entorpecen y, a veces, frustran el proceso pictórico, teniendo que alargar éste, corregir y perder frescura durante el mismo, que se quieren corregir y trabajar.³² También se

³⁰KANDINSKY, V. op.cit. p.78

³¹CALABRESE, O. op. Cit. P.10

³²MARTORELL, J op.cit.,

busca economizar recursos tanto en el terreno plástico como en el icónico. A partir de aquí se empieza a ver paulatinamente una reducción de elementos, ya no hay tanto ese *horror vacui* de las obras anteriores, se busca una síntesis para intentar decir y hacer más con menos. Sobre esto nos parece muy interesante la observación que hace J. Hochberg:

“[...] tanto en las artes visuales como en las demás artes, que la economía es una (o tal vez la) virtud cardinal. la economía ha de ser diferenciada de la simplicidad [...] La misma configuración puede ser más o menos económica según se tome como una representación de un objeto simple o complicado. Pero en una configuración de una determinada complejidad, cuanto más económica sea en lo que atañe a la representación pictórica, más satisfactorio puede ser el reconocimiento del objeto representado”.³³

Hay que apuntar que entre estas obras y las siguientes se comienzan a pintar un díptico (100x81 cada uno), que iba dentro del políptico que seguidamente explicaremos, y en el que continuábamos trabajando procesualmente del mismo modo que en la obra *Armario Rojo*. Método que ya nos había dado problemas con la representación de objetos por su dificultad y que, en el caso de la figura humana, ha llevado a abandonar y retomar la obra en varias ocasiones.

“Generalmente, cuando empezamos un cuadro todo suele funcionar muy bien [...] Esto es debido a que todos los conceptos fundamentales se han tenido en cuenta. Pero, con frecuencia, ocurre que al tratar cada masa el cuadro se bloquea [...] Esta situación puede responder a muchas causas[...] la más frecuente deriva del hecho de no haber otorgado a las partes el mismo trato de planificación y de recursos que a la totalidad inicial [...] Otra forma de bloqueo es la producida por un idéntico nivel de saturación de los colores[...] Igual que cada masa tiene su claroscuro, también tiene su propio nivel de saturación[...] Al respecto, se ha de tener en cuenta que cada masa debe disponer, ya en su inicio, de una media de saturación distinta.”³⁴

Estos bloqueos son los que dan a luz la obra posterior, ya que se entiende como urgente la necesidad de interiorizar los conceptos fundamentales, de los que hablábamos anteriormente, así como la correcta planificación de los

³³GOMBRICH,E.; HOCHBERG, J.; BLACK, M. *Arte percepción y realidad*. p. 103

³⁴MARTORELL, J. *opcit.*, p. 67 y ss.

cuadros. Por lo que vuelvo al pequeño formato y al concepto de serie con el objetivo de poder practicarlos en mayor medida y en ejercicios de menor complejidad.

Este díptico se descartó para el proyecto, pero dada la importancia que el proceso ha tenido en él me parece justo mencionarlo. El problema sobre todo ha sido y es, en muchas ocasiones, un perfeccionismo que me lleva a querer ir más allá de lo conseguido y que hace que, en ese intento, se pierda pintura que no está mal resuelta, e incluso bien en ocasiones, y el resultado sea bastante peor de lo que queríamos mejorar un poquito. En esto influye especialmente la capacidad para saber cuándo hay que dejar de pintar. Si se pudieran terminar bien para la fecha de la defensa pública, creo que estaría bien presentarlas.

3.1.3 Recuerdos colectivos. Apropiación de imágenes.



Políptico *Déjà vu*.
Fotografía

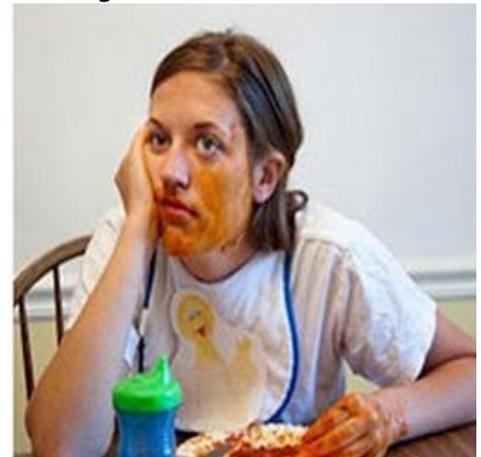


Fig. X Políptico *Déjà vu*. Fotografía

Este políptico se compone de 6 piezas al óleo y 6 a acrílico, en ambos casos realizadas sobre papel, de diferentes tamaños. Se comienza pintado con óleo con un carácter abocetado, pero se cambia al acrílico para poder trabajar una pintura por capas en una sola sesión.

El autor, cansado tal vez, de tanto mirar hacia dentro en la elaboración de las obras, busca en este punto acercarse al exterior, hacia el otro. Para ello hace uso de una apropiación y transformación de imágenes de las redes sociales.

Buscando información sobre comportamientos y actitudes propios de la infancia que se pierden al crecer nos encontramos azarosamente con la típica cadena de las redes sociales, en la que se insta a buscar una foto de la infancia y reproducirla exactamente igual, con los mismos personajes, sitio y pose en la

edad adulta, creándose unas paradojas³⁵ visuales que nos resultaban de gran interés icónico para nuestros objetivos. A partir de aquí comienza un proceso de búsqueda de imágenes, selección, re encuadre e interpretación pictórica de las mismas que dan como resultado un conjunto de piezas dotadas de cierto humor negro y un fuerte sentido irónico y paradójico.

Aquí el concepto de repetición se vuelve complejo puesto que literalmente es una repetición de tipo y referente, pero establecido en un contexto espacio-temporal (o como mínimo temporal) distinto, lo que podemos relacionar con la idea de *Déjà vu* y recuerdo congelado. La alotopía³⁶ viene dada por la eliminación, en algunas ocasiones, de uno de los dos modelos (adulto/niño).

Es notoria que la forma de proceder en esta serie dista mucho de la de las demás obras. Aquí se ha jugado más con la espontaneidad y el carácter abocetado de modo que la obra se inserta en una línea de trabajo distinta, pero complementaria. Esta línea de trabajo puede estar en sintonía con la de artista como Xisco Mensua o Enric Balanzá.

³⁵CARRERE, A.; SABORIT, J. op.cit.468

³⁶Ibíd.

3.1.4 Pintando legos del natural. La competencia entre hermanos



Políptico *Legos*.
Fotografía



Políptico *Leqos*. Fotografía



Los bloques de legos, que ya aparecen en las tres obras anteriores (incluida *Armario rojo*, donde una de las cajas, que no es inventada, sino que está en el referente real, los contiene) van tomando relevancia a lo largo del proceso inconscientemente. Las razones que me llevaron a pintarlos son varias:

1) La primera, de carácter emocional, responde ante la fascinación de ver a mi sobrino de tres años construir *un barco pirata* o *el Mestalla* días después de haber estado allí.

2) Las infinitas posibilidades que encierra un juego de bloques, en cuanto a variedad de formas se refiere. Nos parece una metáfora muy bonita de la inteligencia infantil, que está ahí latente esperando el menor impulso.

3) Me interesa el concepto de puzzle como conjunto de conexiones. Y como ejercicio cognitivo de gran riqueza.

4) La variedad de colores y formas ofrecía mucha facilidad para componer imágenes en las que se comparan dos elementos o sujetos, haciendo referencia a las relaciones de complicidad y competencia que se establecen entre los hermanos.

5) Son objetos sencillos, portátiles y manejables muy cómodos para pintarlos del natural y en formato pequeño, lo cual me interesa especialmente para corregir los errores citados anteriormente.

6) La total saturación de los colores del modelo es idónea para practicar lo visto en "La interacción del color".³⁷

7) La tridimensionalidad y la perspectiva que generan los bloques funcionan como un juego perceptivo entre las dos dimensiones del soporte y la tridimensionalidad de la imagen.

8) Lego tiene una acepción que corresponde con no tener conocimientos sobre algo (*lego en la materia...*) y esto nos sugiere una relación con la infancia,

³⁷ALBERS, J. op.cit

con ese mundo por descubrir. A su vez el inacabado de la obra, el marco delimitado por el fondo, etc. Es un recurso utilizado como signo de ese estar en proceso, en formación.

La necesidad de realizar pintura del natural ha sido constante e *in crescendo* a lo largo del tiempo transcurrido en el transcurso del proyecto. La asignatura de Paisaje no hizo sino incrementar el deseo de pintar del natural. Y el hecho de no realizarla en el proyecto fue motivo de frustración y bloqueo.

En aras de ese sentimiento pedagógico comienzo esta serie buscando empezar desde lo más fundamental y, en teoría más sencillo. Siendo así, lo más fundamental y por tanto, elemental y básico, el dibujo. Dibujo sencillo, a lápiz grafito, que estudie las medidas, perspectiva, luz y claroscuro. Se toma como referencia los bodegones a lápiz de Morandi. La elección de un modelo con distintos colores, todos ellos muy saturados, para una obra de claroscuro nos parece un ejercicio muy interesante puesto que siempre nos había resultado una tarea muy complicada distinguir qué tono es más alto o bajo en la escala de claroscuro, en relación a otro. Y parece que “son muy pocas las personas capaces de distinguir una intensidad luminosa alta de una baja entre tonalidades diferentes.”³⁸ Para Martorell la saturación es “una cualidad específica que induce a error en relación a la jerarquía del claroscuro.”³⁹ Esto se debe al efecto tan fuerte que tiene sobre nosotros un color saturado, por ello nos recuerda que “la máxima saturación coincide en los colores puros y, debido a que estos se sitúan en una posición intermedia en la escala del blanco al negro, resultan ser los de menor capacidad activa.”⁴⁰ O lo que es lo mismo un gris medio. Esto te obliga a trabajar en una gama de gris medio donde se hace complejo distinguir qué tono es más luminoso que otro. Por todo esto vemos de gran utilidad práctica estudiar como incide la luz y la sombra sobre estos bloques. De esta manera se quiere trabajar el color, primero por medio del claroscuro y más tarde buscando la matización y el movimiento del mismo.

La idea de comparación que ha aparecido constantemente se lleva al límite al presentar ahora solamente uno, dos o tres, bloques de lego con una línea de horizonte como única referencia, puesta las más de las veces, con fines compositivos y no siguiendo una lógica espacial correcta. Se pretende establecer una relación entre ambos elementos por medio del tamaño, la forma, y el color/relación de colores. Lo que se llamaría signo icónico y signo plástico.⁴¹ Esta idea en el terreno personal se conjuga con las relaciones de complicidad y competencia (entre otras) que se establecen entre los hermanos. En la misma línea que los retratos que presentábamos a principio de capítulo. Pero se es consciente de que esta idea es puramente anecdótica

³⁸Ibíd. p.24

³⁹MARTORELL, J. op cit. P25

⁴⁰MARTORELL, J. op cit. P25

⁴¹CARRERE, A.; SABORIT, J. op.cit.p.84 y ss.

(aunque pueda ser el *leitmotiv* de la obra), puesto que la obra independiente no da las claves para entenderlo así. Pero sí, por medio de una personificación de los objetos, se puede entender que la obra hable de las relaciones interpersonales, y de la identidad del individuo en un ámbito más general.

La serie consta de siete piezas realizadas a lápiz sobre papel, nueve tablillas pintadas con óleo y cuatro piezas más con óleo sobre papel y superpuesto a madera.

Juega un papel importante para mí el poder de retroalimentación que tiene pintar del natural, a pequeño formato, de una sola sesión y hacerlo de seguido y no eventualmente. Pues la evolución es perceptible en cada ejercicio. A ello ayuda el hecho de que sea siempre un modelo similar y relativamente sencillo, no hay duda. Pero aún con eso, creo haber encontrado en esta forma de trabajar una vía de trabajo fructífera y productiva. La relación directa con el referente, el conocimiento del mismo (ya no es una cosa ajena), la relación perceptual de la mirada y la interpretación de aquello que se mira, la cantidad de información percibida y la forma de sintetizarla y traducirla a pintura, así como la *gimnasia pictórica* que pintar del natural impone nos parecen motivos válidos para justificar una defensa de la práctica del natural, tantas veces en desuso, como método que nos sirva para alcanzar los objetivos fijados.

3.2. OBRA

3.2.1 *Siete zapatos*



Políptico. 7 zapatos. Óleo sobre lino. 20x20 (7)

2.2 Bodegón verde. Jamás dejaré nunca jamás mamá



Bodegón verde. Jamás dejaré nunca jamás mamá.

Óleo sobre madera. 50x80

3.2.3 Azul y amarillo. Déjate aprender



Azul/amarillo. Déjate aprender. Óleo sobre madera. 105x71



Azul/amarillo. Déjate aprender II. Óleo sobre madera. 60x71

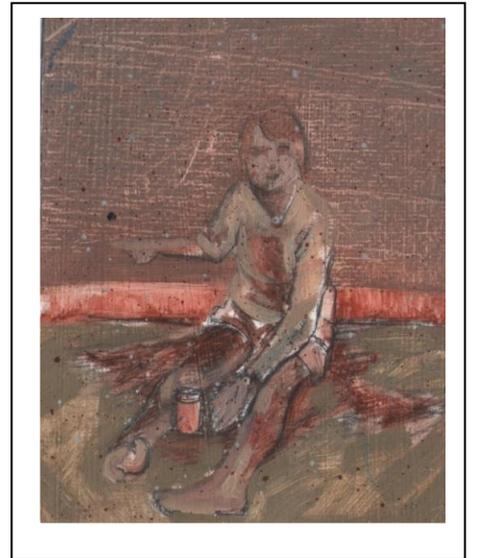
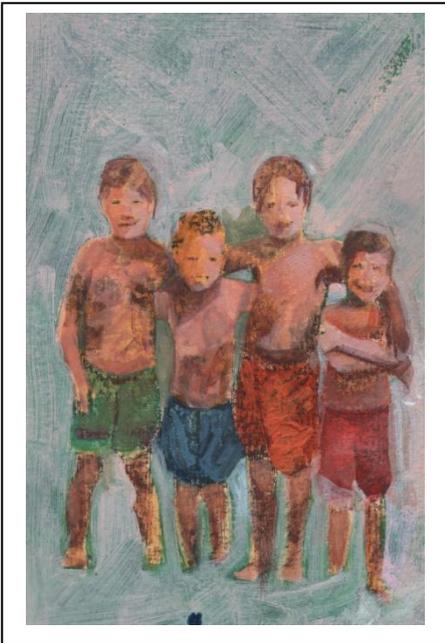


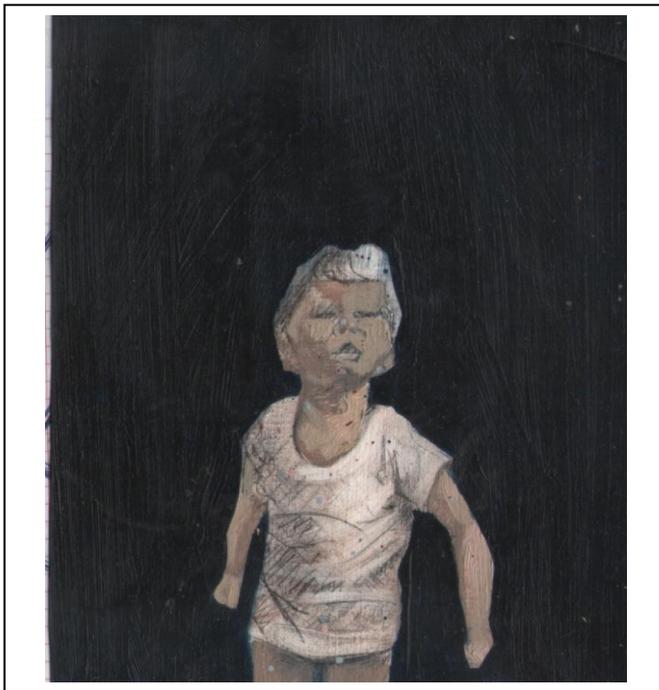
3.2.4 Armario rojo. Composición



Armario rojo. Composición. Óleo sobre arpillera adherida a tabla. 105x71

3.2.5 Recuerd@s



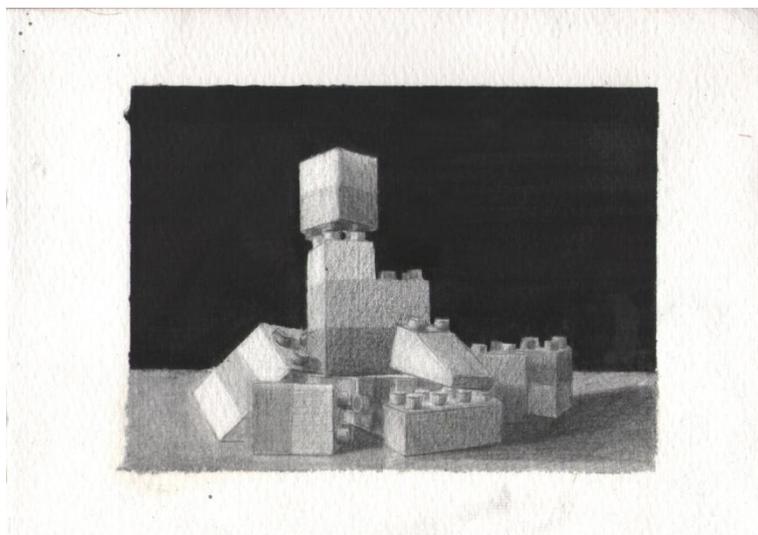
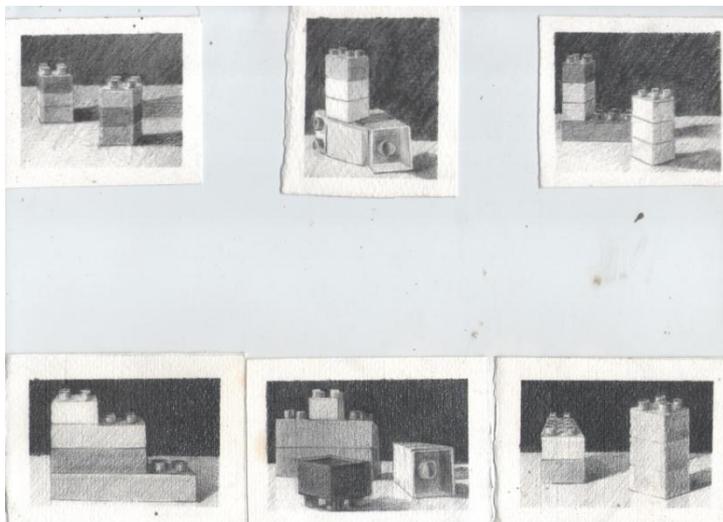


Recuerd@s. Óleo/acrílico sobre papel. Tamaños diversos

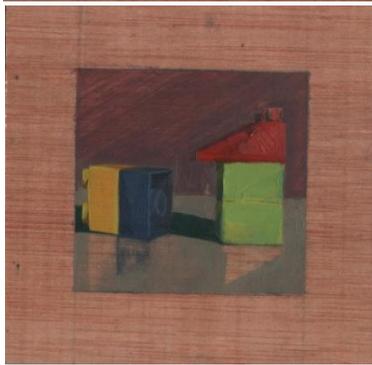
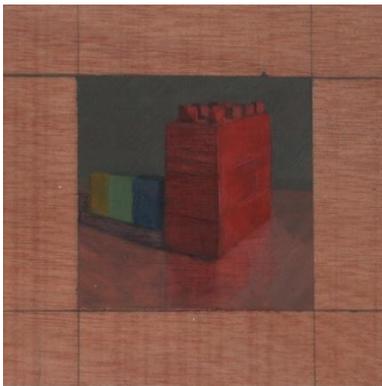
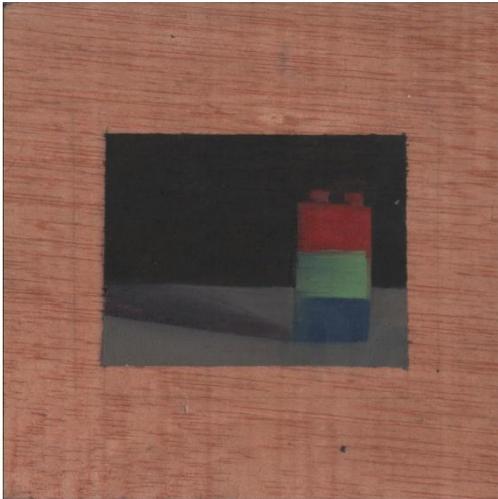


Recuerd@s. Óleo/acrílico sobre papel. Tamaños diversos

3.2.6 Legos



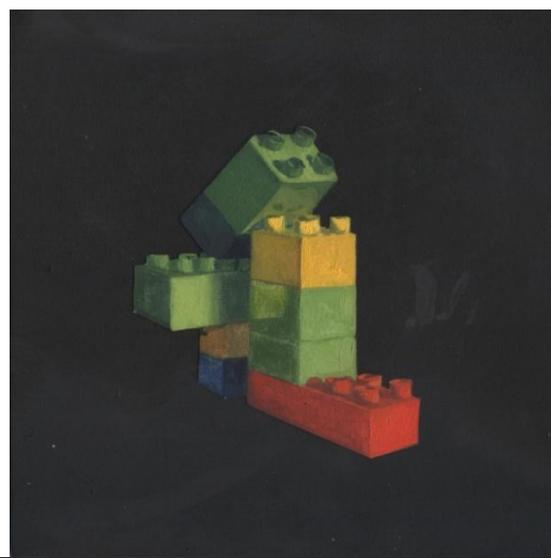
Legos Grafito sobre papel. Tamaños diversos



Legos. Óleo sobre tabla. 15x15



Legos. Óleo sobre tabla. 15x15



Legos. Óleo sobre papel. 20x20

4. CONCLUSIÓN

A modo de resumen podemos decir que primero hemos contextualizado las características personales, intereses conceptuales y plásticos que han sido decisivos para el planteamiento del proyecto; después hemos establecido unos referentes como guía de trabajo que avale una búsqueda de un lenguaje autónomo y personal capaz de satisfacer las necesidades plásticas y emocionales derivadas del marco teórico anteriormente expuesto; a esto le sigue la concreción de unos objetivos y metodologías que, como se explica, son susceptibles de cambiar o evolucionar durante el proceso, dando como resultado una obra que obedece, también, a los distintos estados de ánimo e intereses, plásticos y conceptuales, de un momento dado; a partir de esto se pasa a explicar pormenorizadamente las claves teórico/técnicas que subyacen a las obras poniendo especial relevancia en los procesos elaboración de la idea y de la imagen. Destacando cómo las circunstancias ambientales, derivadas de la vivencia personal (presente y pasada), inquietudes conceptuales que cambian y evolucionan e intereses plásticos propios de la mecánica intrínseca a la pintura, funcionan como motor que hace avanzar el proyecto; para acabar presentando la obra resultante de todo este proceso.

Se ha querido poner relevancia en el concepto de aprendizaje en la práctica pictórica buscando asentar unas bases sólidas de dibujo y color, y experimentar distintos procedimientos a la hora de abordar la obra. Cabe decir que esto no son más que los primeros pasos de una carrera muy larga que, esperemos, pueda durar muchos años. En este aspecto se encuentra en el último políptico una manera de trabajar muy coherente con los objetivos y referentes fijados. Así como una vía de trabajo que se podría centrar, en la memoria que contienen los objetos, en plasmar la transcendencia de la aparente trivialidad de las cosas cotidianas. Centrándose primero en los objetos, como ejercicio de bodegón, pasando luego a representar escenas de mayor complejidad, incluyendo figura humana y paisaje. Pero siempre que se pueda, del natural, y de lo más sencillo a lo complejo. Aquí se añadirán, junto con la obra ya expuesta, algunos bocetos y apuntes del natural.

Para terminar simplemente desear que el proyecto haya sido del agrado del lector y que no se le haya hecho demasiado pesado de leer, a pesar de su extensión.

6. BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES

CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1998.

CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A, 1988

GOMBRICH, E. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación*. New York: Phaidon Press Inc, 1997

GOMBRICH, E.; HOCHBERG, J.; BLACK, M. *Arte percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1983

BERGSON, H. *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1977.

CLAIR, J. Psicoanálisis y simbolismo;

ELOGIO DE LO VISIBLE; Elogio de lo visible. En CLAIR, J. *Elogio de lo visible*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1999.

MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1993.

SARAMAGO, J. *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L., 2003.

ALBERS, J. *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1979.

MARTORELL, J. *En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013.

PROUST, M. *En busca del tiempo perdido: 2. A las sombras de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1966.

BENEDETTI, M. *Variaciones sobre el olvido*. Rivas- Vaciamadrid: H KLICZKOWSKI-ONLYBOOK S.L., 2005.

PINES, M. *Los manipuladores del cerebro: los científicos y el nuevo control de la mente*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1982.

CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1993.

FREUD, S. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci. En FREUD, S. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2013.

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993