

ABSTRACCIÓN E INTERIORIZACIÓN

DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO DE TRABAJO EN EL TALLER

Presentado por Lucía Rueda Gascó
Dirigido por Dr. José Luis Albelda

Tipología de proyecto 4.
Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO FINAL DE MASTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A mi amigo Carlos, por tanto.

Gracias a Jose Albelda, tutor de este trabajo por su confianza y paciencia.

A cada uno los profesores y profesoras de las materias que he cursado en estos dos años, de todos ellos y ellas he aprendido.

A mis compañeros y compañeras del Master por su fe, su empeño y su impronta derrochada en su trabajo artístico. ¡Gracias!.

A familiares, amigos, amigas y compañeros y compañeras de trabajo por lo mucho que me han aguantado en estos últimos meses, gracias por sus ánimos, su apoyo, comprensión, empatía y por el aguante de mis ausencias.

ABSTRACCIÓN E INTERIORIZACIÓN DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO DE TRABAJO EN EL TALLER

Resumen:

La espiritualidad es una dimensión constante que encontramos en el arte de todas las épocas. Este trabajo atiende a esta dimensión especialmente en el ámbito de la pintura abstracta. A través del análisis del contexto y los referentes podemos concluir algunas ideas sobre el lenguaje específico de la abstracción pictórica, “la metalingüística de la pintura”, y su relación con lo espiritual. Esta relación es el asunto principal de una propuesta pictórica personal que está en proceso, es abierta y no tiene un carácter concluyente.

La aportación de este trabajo es el intento de aunar dos entidades: la que atiende al lenguaje de la pintura abstracta y a la dimensión espiritual de las personas que a priori no tienen ningún nexo en común.

Palabras clave: lenguaje pictórico, pintura abstracta, dimensión espiritual, interiorización.

Abstract:

The spirituality is a constant dimension in the art of all the times. This work attends this dimension, specially in the abstract painting. Across the analysis of the context we can conclude some ideas on the specific language of the pictorial abstraction “the metalinguistic of the painting “ and his relation with the spiritual things. This relation is the principal matter of a pictorial personal work that is in process, is opened and does not have a conclusive character. The contribution of this work is the attempt of uniting two entities: the one that attends to the language of the abstract painting and the spiritual dimension of the persons, who a priori do not have any link jointly.

Key words: Pictorial language, abstract painting, spiritual dimension, interior work.

ABSTRACCIÓN E INTERIORIZACIÓN
DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO DE TRABAJO EN EL TALLER

PRESENTACIÓN

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN ----- 7

Objetivos-----7

Metodología y estructura de la investigación -----8

1. ABSTRACCIÓN Y DIMENSIÓN ESPIRITUAL DEL ARTE-----9

1.1 ÁNIMO, ENTENDIMIENTO, Y LA NO MATERIA -----10

1.2. DE LA PINTURA DEL ESPÍRITU A LA AUTONOMÍA DE LA PINTURA -----14

1.2.1. Pintura metafísica y pintura de lo sublime-----17

1.2.2. Autonomía de la pintura y arte puro -----35

1.3. La espiritualidad en Wolfgang Laib -----38

2. DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO DE TRABAJO EN EL TALLER-----48

2.1. TRABAJO PICTÓRICO PREVIO -----48

2.1.1. Búsqueda de un lenguaje abstracto -----48

2.1.2. EL ser unos con otros y el dejar ser de la filosofía de Heidegger-----51

2.2. TRABAJO PICTÓRICO 2013 Y 2014 -----65

2.2.1. Interiorización y evocación de emociones interiores -----65

2.2.2. Psicoterapia gestáltica y el proceso en el taller -----69

CONCLUSIONES -----84

BIBLIOGRAFÍA -----86

LISTADO DE IMÁGENES -----89

INTRODUCCIÓN

Objetivos

La presente investigación tiene como objetivo dar respuesta a dos necesidades que se plantean desde el desarrollo del proyecto artístico personal en el taller, y que se intentan aunar. Por una parte, el desarrollo del aspecto metalingüístico de la trayectoria pictórica personal, de la abstracción. Y por la otra, y a nivel contenido, de estados vivenciales que tienen relación directa con experiencias de interiorización.

Para dar respuesta a las necesidades señaladas nos hemos propuesto como objetivos principales:

- Atender a los significados de lo que queremos decir cuando nos referimos a lo espiritual en el terreno artístico.
- Profundizar en los trabajos de artistas, especialmente de pintores abstractos, que han tenido como motivación la indagación de la dimensión espiritual en el arte.
- Observar la relación y las conexiones de esta motivación con logros en el terreno metalingüístico de la abstracción.
- Aplicar los descubrimientos y conclusiones adquiridos en el trabajo artístico personal.

Metodología y estructura de la investigación

La metodología empleada en esta investigación es una metodología hermenéutica, basada en la interpretación de datos. Es también una metodología cualitativa, donde los observadores participantes realizan dicha interpretación de los datos, de acuerdo a su bagaje cultural, formativo, y cultural.

Algunas herramientas utilizadas en este proceso metodológico han sido la lluvia de ideas, la conexión entre estas, así como los mapas conceptuales. Por otra parte, se han buscado los referentes bibliográficos según los intereses que surgían de la práctica pictórica.

Para estructurar todo ello nos hemos valido de dos bloques: uno que contiene lo referente al tema de lo metafísico en el arte moderno y contemporáneo, mayormente en la pintura abstracta, y lo que se refiere a preocupaciones metalingüísticas de la abstracción pictórica en los artistas revisados. El segundo bloque se ocupa también de estos dos mismos temas, la dimensión espiritual o de interiorización aplicada al arte, así como a las preocupaciones sobre los fundamentos del propio lenguaje abstracto, pero esta vez en el terreno del trabajo artístico personal.

1. ABSTRACCIÓN Y DIMENSIÓN ESPIRITUAL DEL ARTE

Este capítulo es un recorrido histórico de las manifestaciones modernas y contemporáneas, principalmente pictóricas abstractas, aunque no solo, cuyos pensamientos metafísicos y espirituales son los que sostienen y dan razón a distintos estilos y poéticas.

En el primer apartado tratamos de acotar el significado de la palabra espiritual en el ámbito artístico. Se explicará su connotación desde el S. XVIII, cuando se inaugura un lenguaje que desliga la expresión del espíritu de la iconografía religiosa convencional. A este apartado lo llamamos *Ánimo*, entendimiento, y la no materia, refiriéndonos así a algunas de las acepciones del vocablo “espíritu”, que se manifiestan en las distintas expresiones artísticas que se explicitarán a lo largo del texto.

En el segundo apartado, titulado *De la pintura del espíritu a la autonomía de la pintura*, nos adentraremos en los pensamientos metafísicos, las ideas vinculadas a lo sublime y la materialización de dichos conceptos en las obras de artistas de distintas corrientes pictóricas abstractas, desde las vanguardias hasta los años 50-60 (*Pintura metafísica* y *pintura que se fija en la tradición filosófica de lo sublime*). Tras este recorrido de referentes artísticos, se analizará el proceso acaecido en los años 70 por el que el trabajo en el terreno de la abstracción desde un pensamiento metafísico que llamamos *del espíritu*, se traspa a otro pensamiento también de trasfondo metafísico, que es el de la autonomía de la pintura o *pintura pura* (*Autonomía de la pintura y arte puro*).

En el tercer y último apartado de este bloque, *La espiritualidad en Wolfgang Laib*, ahondaremos en la producción artística de este autor como referente contemporáneo de un tratamiento de la mística, la religión, la espiritualidad y el sentido sacro y ritualista como fundamento de su obra.

1.1 ÁNIMO, ENTENDIMIENTO, Y LA NO MATERIA

Es importante saber a qué nos queremos referir con lo espiritual, y con espíritu en el contexto artístico. Para ello, habremos de ir a la definición de estos vocablos. Nos encontramos aquí con algunos problemas. Uno, la amplitud de acepciones del término y de significados según las áreas de conocimiento desde las que hablemos. Dos, la gran cantidad de axiomas con los que nos encontramos.

De la RAE tomamos algunas acepciones de la palabra espíritu antes que de la palabra espiritualidad, pues ésta nos remite a la primera: (Espiritualidad: 1. f. Naturaleza y condición de espiritual. Espiritual: 1. adj. Perteneciente o relativo al espíritu). Del término espíritu tomamos de la 4ª a la 7ª acepción:

4. m. Principio generador, carácter íntimo, esencia o sustancia de algo. El espíritu de una ley, de una corporación, de un siglo, de la literatura de una época.
5. m. Vigor natural y virtud que alienta y fortifica el cuerpo para obrar. Los espíritus vitales.
6. m. Ánimo, valor, aliento, brío, esfuerzo.
7. m. Vivacidad, ingenio.

En la tesis *Sobre lo espiritual en el arte contemporáneo* de José Luis García Mondragón (2010), se muestra cómo en el terreno de la filosofía moderna la expresión tiene muchos sentidos “siendo una categoría bastante flexible, pero con algunas constantes que lo describen como el entendimiento, la fuerza que da vida o aquello cuya cualidad esencial se encuentra en contraposición con ideas como “el mundo material”. (Abbagnano, citado

en García Mondragón, 2010, P. 4). G. Mondragón recoge por tanto las dos primeras acepciones que de la RAE y que no habíamos mencionado: (Del lat *spirītus*). 1. m. Ser inmaterial y dotado de razón. 2. m. Alma racional.

Lo espiritual se relaciona con la mística (que es la parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa), con lo religioso, lo sacro y sagrado. En el terreno del arte se ha relacionado también con lo sublime, con la pintura metafísica, con lo trascendente y lo absoluto. Acciones como contemplar, interiorizar y las apreciaciones del vacío y la nada, la unidad, el todo y lo uno, así como las percepciones cosmológicas y escatológicas, también se encuentran vinculadas a todo lo artístico espiritual.

Este trabajo recoge algunas de las conclusiones de García Mondragón. El autor trata, entre otras cosas, de identificar aspectos del arte de hoy que podrían explicar un arte espiritual distinto al de otros momentos históricos. García Mondragón, en uno de sus capítulos, explica que la preocupación por lo espiritual aparentemente es una constante del arte contemporáneo, así como su desvinculación de lo religioso. Esta autonomía de la espiritualidad con lo religioso se presenta desde dos líneas:

- 1- Una parte del arte contemporáneo trata temas relacionados con la idea de la espiritualidad sin tener la intención de representar al aparato religioso institucional.
- 2- Independientemente del conjunto de creencias que profese el o la artista (y tanto si este conjunto de creencias se concreta o no en una religión establecida como oficial) su trabajo artístico, si pretende un contenido que podríamos llamar espiritual, éste no tiene por qué tener relación directa o explícita con el conjunto de creencias concretas, sino que se trata de la expresión poética de una espiritualidad individual.

García Mondragón señala que esta autonomía del arte no es absoluta ni total. Desde luego, como señala, “existe un arte espiritual contemporáneo que no sirve a las necesidades de la institución religiosa, como lo haría, por ejemplo, el Barroco con la Iglesia Católica en los tiempos de la Contrarreforma” (García. p.5), y sin embargo, cuando se ha profundizado en el estudio de los trabajos artísticos que tratan el tema de la espiritualidad, se percibe que la influencia de las motivaciones religiosas y filosóficas propias del o la artista, y/o la de los patrocinadores, comisarios, galeristas, etc... se torna evidente. Por tanto, se puede hablar de un arte espiritual moderno y contemporáneo que se caracteriza por ser independiente a lo religioso, y que no deja de estar influido por éste de maneras complejas y a distintos niveles de interrelación.

Hacemos un paréntesis para apuntalar que religión viene tanto del término latino *religāre* como del de *religiō, -ōnis*, es decir del significado de religar, como del de conjunto de creencias o dogmas. La acepción etimológica habitual de *religare*, significa “volver a ligar” y se refiere a vincular lo secular con lo trascendente, el mundo físico con lo metafísico/divino a través de los ritos, las doctrinas y los símbolos que permiten acrisolar y escenificar dicho vínculo

Precisamente esta independencia del arte vinculado a lo espiritual con el religioso, ha procurado la manifestación artística de la propia experiencia particular del o de la artista. Esto provoca que el arte que llamamos de “lo espiritual” sea rico en variedades, subjetividades y motivaciones personales.

“(…) descubrimos que en el arte contemporáneo el espíritu se encuentra vislumbrado a partir de la definición personal que

los artistas tienen acerca de este concepto y de las influencias religiosas en sus vidas, así como las de la filosofía moderna, que lo conforman también, resultando en una variedad de interpretaciones que tienen que ver con lo inmaterial, lo sutil y un sentimiento existencial, relacionado específicamente con la sensación de vacío, misterio y trascendencia.” (G. Mondragón, 2010, P. 6)

En este sentido, esta variedad y riqueza en individualidades y disciplinas artísticas en las que lo espiritual se presenta, y porque “aparentemente” no parece ser un tema característico de las preocupaciones contemporáneas, las obras no se nos muestran agrupadas en un movimiento, sino que están dispersas en el panorama artístico general, lo que hace más compleja y, personalmente, más emocionante su búsqueda.

La palabra espiritual y su significado parte de muchos axiomas que reconocemos y no desarrollaremos en este trabajo, pues nos desviaría de los principales intereses del mismo. Apuntamos que este trabajo asume la dimensión espiritual de las personas, y que parte del arte atiende de manera más o menos explícita a esta dimensión, y que la atiende desde distintas perspectivas:

- 1- Desde las motivaciones particulares, propias y personales de cada artista.
2. Desde las intenciones del o la artista hacia el espectador, es decir, cuando el o la artista pretende intencionadamente atender e incidir en la dimensión espiritual del o la espectadora.
3. Por la experiencia en el propio proceso de realización del trabajo artístico que para el o la artista pueden ser vividas como experiencias que atañen a su dimensión espiritual.

Estos son los aspectos en los que nos centraremos para identificar las manifestaciones artísticas que atendieron y atienden hoy a esta dimensión espiritual.

Para analizar estas ideas se muestran aquí algunos referentes. Artistas que han trabajado la dimensión espiritual desde distintos enfoques y significados. Su preocupación tiene que ver con la forma y la expresión adecuada a su experiencia de lo espiritual ajustada a sus creencias y pensamientos filosóficos. Nos referiremos a los románticos, como antecedentes en expresiones artísticas en las que se hace necesaria la separación de la temática simbólica-religiosa para explicar lo espiritual. También estudiaremos la pintura metafísica que inauguran los primeros abstractos europeos y rusos, y parte de aquellos que siguen esta tradición de lo metafísico, lo absoluto, y/o lo sublime como son, entre otros muchos, Klein, Fontana, algunos abstractos americanos y Ad Reinhardt. Por último nos detendremos en el trabajo de Wolfgang Laib.

1.2. DE LA PINTURA DEL ESPÍRITU A LA AUTONOMÍA DE LA PINTURA

“(…) La pintura se hace sublime cuando el artista trasciende su angustia personal, cuando proyecta en medio de un mundo chillón una expresión del vivir y del fin de éste que es muda y ordenada (…) en el sentido metafísico, no puede ser cuestión de intención, uno experimenta lo sublime o no, según el destino y el carácter de uno”
(Robert Motherwell, citado en Mc Evilly, 2007, P.73)

Llamamos metafísica a la parte de la filosofía que trata del ser en cuanto a tal, de sus propiedades, y causas primeras. Es la parte de la pintura que se plantea temas relacionados con los principios fundamentales del ser, del mundo, del espacio, y en concreto del

espacio como infinito. Temas relacionados con la cosmología y la escatología, con el principio y fin de las cosas. Recogemos en este trabajo de investigación la idea de Mc. Evilly y de Golding de que en el terreno artístico la pintura que llamamos metafísica nace con Kandinsky, Mondrian y Malevich. Sabemos que para otros teóricos del arte en la tradición de la vanguardia, y en la historiografía del arte moderno, son considerados como metafísicos los pintores De Chirico, Savinio, entre otros.

Como trasfondo de la pintura metafísica se encuentran teorías de la filosofía neoplatónica y de Plotino del siglo II d.C. Estas teorías se encuentran en occidente ocultas en los pensamientos teosóficos, rosacruces, la cábala, y otras escuelas ocultistas de las que han bebido muchos de los artistas que a continuación estudiaremos. Se plantean el problema de lo UNO y los MUCHOS. Éste hace referencia a dos visiones del mundo. La cosmovisión de los MUCHOS es aquella en la que se parte de una visión de la realidad en la que los elementos existentes (personas, cosas, ideas, etc…) se pueden o no relacionar, pudiendo generar (o no) unidades o entidades. Esta cosmovisión es bien distinta a la de *lo UNO*, en donde no existe particularidad alguna que relacionar o no relacionar, sino que lo que existe es un todo que no tiene forma (es como informe, sin relaciones), un todo que no se tiene que construir porque ya es un todo en sí mismo, es un *UNO*. En pintura esta idea se concretó a partir de Malevich y las formas pictóricas monocromas.

Para los seguidores y seguidoras de este pensamiento *lo UNO* es primigenio y/o último. Pertenece a una realidad más fundamental que la del mundo de *los MUCHOS*, que es el mundo en el que vivimos. En el arte occidental de la Europa moderna y de los EEUU, la presentación de la realidad de *lo UNO* se ha concretado en la no pretensión

de resolver los problemas de figura-fondo. Esto tendría más que ver con el mundo de los *MUCHOS* y sus relaciones. La dimensión de *lo UNO*, no contempla estas categorías de figura-fondo, sino que contempla la forma de “lo informe”, lo sin forma, lo abstracto sin figura ni fondo, o al menos sin niveles de importancia entre figura-fondo. En pintura, la solución más radical de *lo UNO* es lo monocromo. Lo sin forma, la sin figura, lo abstracto sin niveles de figura-fondo se relaciona directamente con la acepción de espiritual de “ser inmaterial”.

Presentamos aquí la idea de lo sublime en relación también a lo espiritual. La tradición de lo sublime es recogida por diferentes movimientos, estilos y artistas de distintas épocas y a través de acepciones filosóficas diferentes. Los artistas románticos serán los primeros en tomar estas las ideas acerca de lo sublime y más adelante las retomarán los abstractos americanos para distinguirla de la idea de lo bello. En este punto de la investigación es oportuno explicar a qué se refiere este término de lo sublime. En el siglo I d.c. el filósofo Longino escribe a cerca de lo sublime en contraposición a la idea de lo bello. Lo sublime en general “sugiere terror” (Longino, citado en Mc. Evilly, 2007, p.13). Recogiendo sus ideas disertarán sobre el tema Plotino, y más tarde Burke (1729-1797) y Kant (1724 – 1804). Burke describe lo sublime como “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”. (Burke citando en Danto, 2000, p.208). Kant escribe sobre lo sublime relacionándolo con la admiración, la veneración, y con un cierto “poder”:

“dos cosas colman el ánimo con un asombro y una veneración (Bewunderung und Ehrfurcht) siempre renovados, cuanto con más frecuencia y aplicación reflexionamos sobre ellas: el cielo

estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí.” (Kant, citado en Danto en p. 209).

Los artistas románticos se fijarán en esta tradición filosófica de lo sublime como explicaremos más adelante. La tomarán como lo informe y “lo inmaterial”. Más tarde los americanos de los años 40, especialmente Still, Newman y Rothko, retomarán esta tradición, que en Newman tendrá además la acepción de “perfección” y “elevación” (Golding, 2003, p. 127). En el expresionismo abstracto lo sublime inspiró la producción de pinturas de gran formato, para que la percepción fuera lo más parecido a un acto de “presencia viva” y no tanto como la de una ventana desde la que mirar un acontecimiento o un mundo irreal que contemplar. Esa escala, ese acto, esa toma de contacto con una realidad viva, tiene los efectos de “fuerza”, “ánimo”, y “viveza”, acepciones todas ellas del término de espiritual.

Por último, tanto los abstractos metafísicos y como los de lo sublime tratan de buscar verdades absolutas, fundamentos visuales. Se impone la acepción de espiritualidad como entendimiento, razón y verdad significativa.

1.2.1. Pintura metafísica y pintura de lo sublime

A comienzo del siglo XIX se toma el tema de lo sublime cuando la tradición y la historia del arte anterior se había preocupado la belleza, por las formas y las figuras. El destino del arte ahora era “desvelar la realidad metafísica superior” (Mc. Evilly, 2007, P. 38)

Los artistas románticos del S. XIX se refieren a lo espiritual como lo tremendo o lo



Fig.1

sublime. Es justo a través de estos moduladores pragmáticos y desde el referente de la naturaleza antes que el de la figura humana, desde los que tratarán de expresar sentimientos interiores existenciales, como los de la insignificancia del ser humano frente a los fenómenos y las fuerzas de la naturaleza. Ver fig. 1.

Edmund Burke que a su vez seguía las indicaciones de Longino, explica que con su “inconmensurable vastedad que amenaza con extinguir el reino del individuo”, el estilo del discurso de los románticos del S. XVIII “es esencialmente religioso, tradicionalmente empleado para describir la divinidad inefable. Lo sublime definido en estos términos es equivalente al *mysterium tremendum*, literalmente el misterio que hace temblar.” (Burke, citado en Mc. Evelley, 2007, P. 39). Para el romanticismo, uno de los intereses del arte era precisamente encarnar ese *mysterium tremendum*.

En esta línea, del ensayo titulado *Space as Spirit* David E. Brauer apuntado en la tesis de G. Mondragón tomamos la siguiente cita:

“el peso del escepticismo del pensamiento racionalista del siglo XVIII fue dirigido en contra de las ineficiencias de las instituciones religiosas, más que en contra de la religión en sí. Por ello el Romanticismo de finales de este siglo, particularmente en Inglaterra y Alemania, se retiró de la iglesia hacia lo interno y a los mundos visionarios personales, dando lugar a la formación del paisaje natural como un nuevo

vehículo visual para la articulación de lo divino” (Brauer, citado en G. Mondragón, 2010, P. 10)

Podemos decir que los antecedentes de un arte espiritual fuera del ámbito de lo institucional y propagandístico religioso, los encontramos en este siglo. Un siglo después, Kandinsky escribe su manuscrito de *Lo espiritual en el arte* justo cuatro años antes de que estallase la I Guerra Mundial. En este manuscrito proponía una nueva forma de entender el mundo que invitaba a la transformación y presuponía la llegada de otra realidad que aún estaba por vivir. Para Kandinsky, los valores espirituales eran absolutamente necesarios para ese cambio. En su libro escribía:

“Por aquel tiempo me hacía aún la ilusión de que el espectador se enfrentaba al cuadro con el alma abierta y queriendo escuchar un lenguaje congenial” (original, del principio del mundo) (Kandinsky, 1912 p. 7) .

Por otra parte comentaba:

“mis libros de lo espiritual en el arte y *Der Blaud Reiter* proponían esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria para el futuro que hace posible innumerables experiencias” (Kandinsky, 1912 P. 8).

Danto nos dirá que Kandinsky, junto con el resto de los primeros abstractos, al experimentar la libertad que les proporcionaba las posibilidades de un nuevo arte, el abstracto, libre de las ataduras de la representación de la realidad, creyeron encontrarse en una dimensión espiritual. (A. C. Danto, 2006, P. 209)

Por otra parte, durante la vanguardia artística surgen dos corrientes de abstracción que se configuran de una manera distinta a la europea. Son las abstracciones de los artistas rusos Kasimir Malevich y Alexander Rodchenko. Ambos siguen métodos reductivistas para llegar a absolutos visuales, esencialmente monocromos. En filosofía el término reductivista, se refiere a la transformación de un enunciado a otro equivalente más simple o más preciso o tal que logre revelar la verdad o la falsedad del enunciado originario

Malevich se fija en las teorías de Ouspensky, un matemático, místico y pensador sincrético que en su obra *Tertiun Organum* sintetiza el legado de Kant con los descubrimientos de la física moderna: el continuo espacio-temporal en cuatro dimensiones.

En Malevich sus abstracciones geométricas, su “no-objetividad”, son el intento de penetrar en esa cuarta dimensión, perteneciente al mundo de *lo UNO* y similar, si no igual, a la infinitud. Los títulos de los temas de Malevich denotan ese interés por el espacio infinito. Algunos son: *Composición suprematista que produce una sensación de vacío universal* de 1916 o *Composición suprematista que produce una sensación de “ola” mística desde el espacio exterior* de 1917.

Sobre estas mismas fechas, Rodchenko realiza su *Negro sobre negro*, y en 1918 *color*

rojo puro, color azul puro y color amarillo puro de 1921. Como para Malevich, eran para él los “últimos cuadros”. Pero el sentido era diferente. Rodchenko quería terminar con la pintura abstracta ilusionista, precisamente la que representaba el espacio como infinito. Sus obras monocromas, se relaciona más conceptualmente con la escultura que con un espacio cuatridimensional, de carácter espiritual. Su influencia filosófica era la marxista y buscaba desenmascarar la enorme falta de la realidad en las pretensiones metafísicas de Malevich.

Durante la Gran Depresión europea de los años 30, antes de las II Guerra Mundial, los artistas volvieron a atender a la realidad concreta de la gente, y no tanto a la “vacuidad” espiritual. Sí hacia la técnica y la complejidad formal. No fue la generación posterior a Malevich, sino la siguiente, la que recogió el testigo de un arte “más allá de la forma y la técnica”, un arte de lo vacío y/o lo absoluto. Seguramente como secuela de la II GM, buscaron, en palabras de Malevich, “el desierto más allá de la forma” (Malevich, citado en Mc. Evelley, 2007, P. 45).

Klein, fue uno de quienes recogieron tal testigo. Con su forma de vida y su arte pretendía “alcanzar una libertad física y espiritual que no se gozaba en el mundo de “la degradación humana” (Klein, citado en Mc. Evelley, 2007, P. 50), es decir, justo en el que vivimos. Klein hace suya la formulación oculista rosacruz que consistía en una teología emancipadora en la que el estadio más bajo era el espacio “corporal” (distinto al “inmaterial”) en el que vivimos. El de *los MUCHOS* y las formas particulares que es distinto a un supuesto espacio inmaterial y de levitación que configuraba una nueva realidad humana. Se trataba de una dimensión semejante a la cuarta dimensión



Fig.2



Fig.3

de Malevich. Hace suya por tanto la teoría de *lo UNO* neoplatónica, que hereda de Mondrian y Malevich, y que se recoge con su término de *El espíritu monocromo*.

La particularidad del arte de Klein desde este entramado metafísico en el terreno artístico formal es el empleo y la significación del azul en sus trabajos. El azul es para Klein el color del infinito por su conexión con el cielo abierto, es decir, cuando no hay nubes ni otras particularidades. Lo consideraba el espacio como vacío, como condición espiritual, y como el símbolo de lo absoluto. Para Klein el monocromo era la única forma válida:

“En cuanto en un cuadro hay dos colores, comienza el combate; el espectáculo permanente de esta batalla de dos colores puede proporcionar al observador un sutil placer psicológico y emocional, que sin embargo es morboso desde un punto de vista puramente humano, filosófico.” (Klein, citado en Mc. Evilly, 2007 P. 56) Ver fig. 2.

Estas ideas recuerdan además de al neoplatonismo comentado, a la filosofía budista donde la mente sana e iluminada es como el espacio puro, o la capacidad del ego de no andar dividido, que supone el Dharma o Verdad Trascendente.

El espíritu monocromo es en Klein un camino de retorno al Edén, a lo primigenio y feliz, y en conexión con lo absoluto. Para él, aquellos monocromos que no guardaran esa intención de camino espiritual, como los cuadros blancos de Rauschenberg por ejemplo, no guardaban esta ética del espíritu monocromo. Ver fig. 3.



Fig.4

Lucio Fontana, de una generación posterior a Klein, empieza en 1957 a rasgar y a acuchillar sus papeles y posteriormente sus lienzos (fig. 4). Fontana adopta parte de las ideas de Klein, y hace suyas las ideas del constructivismo ruso. Forma parte de la llamada “vanguardia internacional malevichiana” de los años 1950 y 1960 que rechazaban los valores de la Escuela de París en favor del “espacio superior” mediante la pintura. Recordemos la escuela de París tenía que ver con las cosmologías de *los MUCHOS*, y no con la del espacio infinito. De nuevo, Mc. Evilly apunta que esta renuncia al mundo en favor del espacio superior puede ser respuesta a la experiencia de la II GM y la amenaza de las armas nucleares.

En cuanto a las fórmulas de Fontana de rasgar y acuchillar los soportes cabe comentar que: “Los cortes y las cuchilladas son en cierto sentido,

simplemente refuerzos de la idea monocroma, de UNO que se hacía semi-escultórica, y que atraviesan la superficie como una actualización de la idea de alcanzar el espacio puro, la dimensionalidad superior, la inmaterialidad, etc. (Mc.Evilly, 2007, p. 58)

“Como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer un cuadro: yo lo que quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, encajarlo en el cosmos cuando éste se expanda infinitamente más allá del plano confinante del cuadro.” (Fontana, citado en Mc. Evilly p. 57)

El significado violento de estos rastros del acto de acuchillar, representan la ruptura violenta y expresiva de los límites de la mente. No tienen, sin embargo, una intención destructiva: Fontana describe sus “agujeros” como “puente tendido hacia la nada” (Fontana, citado en Mc. Evelley p. 58), de manera que si es que se trata de una destrucción, esta es a la par constructiva, representa un camino abierto entre el espacio finito de la superficie del lienzo y el espacio infinito “más allá” del mismo. El arte de Fontana, es escatología ya que supone una invitación a la aniquilación del mundo de las formas y de los individuos.

Nos centramos en este punto de la investigación en las vías recorridas hacia la abstracción de un grupo de artistas que paradójica y muy significativamente ya conocían desde hacía años, distintos lenguajes de la abstracción en el terreno del arte occidental. Sabían de las conquistas de los distintos movimientos de las vanguardias europeas y rusas, así como el alcance en aplicación en las disciplinas artísticas de los modos diversos de racionalismos arquitectónicos (Bauhaus, constructivismo soviético, neoplasticismo, etc...). Y a pesar de esto, no partieron directamente de ningún lenguaje abstracto conocido, para buscar sus propias poéticas abstractas. Nos referimos a los artistas americanos de los años 40-50 Barnett Newman, Marc Rothko y Clifford Still que eligieron nuevos caminos hacia la abstracción con el fin de encontrar absolutos visuales que estaban convencidos en poder conquistar.

Esta es la razón que explica que Newman, Rothko y Still así como ocurriera con los primeros abstractos Mondrian, Kandinsky y Malevich, encontraran su propio estilo tardíamente, si nos fijamos en las fechas de comienzos de sus carreras artísticas. Para cuando estos artistas encontraron su propia abstracción (años 50), hacía más de treinta años que en los estudios de los artistas de Nueva York se practicaba la abstracción como una propuesta efervescente.

Es importante señalar que una de las razones que en buena parte puede haber motivado este empeño por adentrarse en la investigación y búsqueda de otras abstracciones, viene dada por una necesidad cultural y propia de la época de los 40 del contexto americano. Ésta es la de un fuerte y profundo sentido nacionalista. Esto podía explicar el empeño más o menos explícito y más o menos intelectualizado de cada artista, por crear un arte distinto al europeo. No en vano al modo de arte que producirán estos artistas se le pondrá la “etiqueta” de arte abstracto americano.

Por otra parte, y como curiosidad también valiosa, según los estudios de Golding, ni Newman, ni Rothko ni Still parecían estar dotados de un talento natural para la pintura. Otro caso de iguales características ocurrió con Mondrian, Kandinsky y Malevich. Parece ser una significativa motivación de alcances artísticos importantes en estos artistas, el convencimiento en poder transmitir verdades pictóricas desconocidas y profundas, no tanto por las capacidades naturales con el medio material pictórico, como por el desarrollo de sus intuiciones conceptuales y filosóficas-artísticas. En 1940 Mondrian acababa de llegar a NY y aunque creó una gran expectación y los artistas señalados valoraban su trabajo, también entendieron que su obra no tenía seguidores pues su lenguaje era muy autoreferencial. Tampoco se podía continuar con la línea de Malevich pues aunque sus logros pudieran estar bien reconocidos, éstos estaban cerrados en sí mismos desde su *Blanco sobre blanco*. Observaban también cómo la palabra espiritualidad, que es la que había inspirado la obra de muchos de estos primeros abstractos, concretamente la de Kandinsky, se había convertido en un término casi irónico y su forma abstracta en esos años había caído en el academicismo o el decorativismo.



Fig.5

Estos pintores americanos de los años 40 buscaron su propio estilo a través del reductivismo, cada uno de una manera diferente. Estos pintores llegarán a su propia imagen reductiva que marca la línea de un camino que se abre, hacia un estilo propio, hacia un lenguaje totalmente abstracto, sin referencia alguna a los fenómenos visuales reconocibles.

Los *Multiformes* de 1947 de Rothko son pinturas fruto del proceso reductivista, en las que se ha eliminado cualquier forma reconocible. Esta reducción ha partido de la realidad visible y se origina en base a las teorías y la filosofía de Nietzsche y el sentido de la tragedia; la filosofía existencialista, especialmente de Kierkegaard y Heidegger y sus conceptos de angustia y del doble nihilismo de Sartre. En sus trabajos pictóricos, Rothko irá reduciendo las diferencias entre formas y figuras acabando por dotar a éstas de la misma importancia, de tal modo que no llega a tener ningún sentido tal categorización de figura-fondo. Podríamos decir que sus *multiformes* son informes (sin forma).

Por otra parte, el resultado de haber eliminado cualquier forma reconocible también nace de influencias surrealistas, en concreto de la teoría psicoanalista de Freud y Jung. Rothko toma signos y símbolos de la mitología griega y romana, así como de ritos de civilizaciones ancestrales de Norte América. Toma estos signos desde su significado convencional para ahondar en el mismo y llegar al origen de las creencias que guardan. Busca su sentido primigenio y algo que pueda ser significativo para el día de hoy, es decir, el de su contemporaneidad. De alguna manera trata de reconciliar la propia historia humana. Este “llegar al fondo de las cosas e intentar un nuevo comienzo” (Golding, 2003, p.122) es justamente el carácter de viaje interior propio del psicoanálisis, y que en el caso de este pintor da como resultado formas abstractas. Ver fig. 5.



Fig.6

Es en 1947 cuando Still llega a la realización de una obra sin fenómenos visuales identificables. Su reductivismo es “contrarreferencial” y “contra autorreferencial” pues su manera de llegar a la abstracción fue a través de la lucha constante con otros muchos cuadros tanto ajenos como del propio pintor. Está en deuda también con la filosofía Nietzscheana por esta lucha entre opuestos y consigo mismo. Still estudiará en este orden a la Bauhaus, al dadaísmo, al surrealismo y al cubismo. Y a la par tratará de desprenderse de sus enseñanzas. Still ahondará en el arte indo-norteamericano y se apropiará del chamanismo de esta tradición como una forma peculiar de ser artista. A Still le servirá el chamanismo para contraponerlo al arte europeo, y así exorcizar ese arte “ajeno”. Esta actitud es precisamente la que le impulsaba hacia la abstracción total. En sus primeras obras tomaba el signo de la vara mágica del chamán, y gradualmente va sacrificando la forma de ese símbolo a favor de una autonomía o vida independiente del lienzo, donde no hay diferencias entre color y líneas. Por otra parte, “las líneas verticales y blancas que atraviesan las telas de Still, tanto previa como posteriormente, representan alguna especie de “elan vital”, el núcleo interno o espíritu del espíritu humano”. (Golding, 2003, p.189). Y esto lo apunta así porque el mismo Still hablaba de los elementos lineales de sus cuadros como “líneas óseas” y “líneas de vida”. Ver fig.6

En el caso de Newman, en 1947 tiene resultados profundamente diferentes. Aún cuando sus compañeros habían alcanzado un lenguaje, y habían creado unas imágenes en las que no había ninguna referencia a la figuración, él había creado una imagen en la que se podían asociar parte de las formas a fenómenos visuales reconocibles, y sin embargo no respondían para nada a la realidad desde las que dichas formas de la imagen se habían concebido. Newman en su obra *Genetic Moment* llega a una tabula rasa. La captó antes



Fig.7



Fig.8

que ninguno, y éste fue su logro radical. Llego a un absoluto visual que no partía de la realidad visible (ni de paisajes, ni de signos mitológicos, ni figuras de ningún tipo). Ver fig. 7

Newman parte de lo abstracto directamente a partir de sus ideas sobre el surrealismo, no para rechazarlo sino porque cree que éste ha sido mal entendido. Para Newman, los artistas de este movimiento no crearon un mundo mágico ni onírico, sino la ilustración del mismo. Entiende que puede existir un arte nuevo que como el primitivo tenga “magia” en su propio acto, y no como una ilusión. Considera que un nuevo arte abstracto puede ser primitivo en ese sentido. Golding anota que Newman comentaba esto sabiendo de la existencia de un lenguaje abstracto ya creado desde hacía treinta años, y que era sofisticado y para nada primitivo.

En 1948 realiza *Onement I*, con unas formas directamente no reconocibles, ni desde su concepción ni en la propia imagen; el resultado es absolutamente abstracto. En este caso, además de la tabula rasa hay una segunda conquista visual. Newman descubre un nuevo aspecto formal a partir de las leyes de los elementos visuales desconocido hasta el momento. *Onement I* era una tela relativamente pequeña (70 x 42 cm) de tono ocre, en la que colocó una cinta adhesiva, en principio para aislar una parte del lienzo de la otra y trabajarlos de distintas maneras. Por instinto pintó de naranja la cinta, la línea- plano vertical. El efecto es que la línea-plano por tener dos bordes empujaba y dividía las áreas a ambos lados, manteniéndolas al mismo tiempo simultánea y opuestamente unidas. Este recurso de la franja vertical (que llamó “cremalleras”) le permitió establecer unas relaciones formales hasta entonces inéditas. Ver fig.8

En el capítulo VI *Newman, Rothko, Still y lo abstracto sublime*, de John Golding, se demuestra cómo estos artistas continúan su búsqueda de “verdades abstractas” en base a las conquistas arriba señaladas, desde su imagen reductiva. ¿Cómo continuar ahora?, esa sería la pregunta que ellos se harían. Cada uno había encontrado un lenguaje desde el que “contar” y desde el que continuar descubriendo certezas pictóricas. El proceso que emprenden entonces se convierte en autorreferencial. Tratan de buscar contenidos, temas e intereses personales, motivadores y activadores para la continuidad de su trayectoria. Esto es, según Golding, lo que hacía que sus trabajos siguieran por derroteros diferenciados.

Newman, dejó de lado la mitología griega y romana, para profundizar en el Antiguo testamento, en concreto en el libro del Génesis, en el Talmud judío y en la cábala. Todos ellos temas en torno a lo primigenio. Still, aunque cambia a lo largo de su vida los títulos de sus trabajos, sabemos que sigue profundizando en el chamanismo; y Rothko, a partir de sus multiformes, deja de trabajar la percepción personal del pasado histórico para hacerlo en sus propias emociones interiores. Sin embargo, Golding nos descubre que cuando entre ellos se consultaban sobre sus trabajos, no se preguntaban tanto qué temas estaban tratando como qué descubrimientos formales estaban adquiriendo.

Advertimos aquí que lo que realmente funcionó como agente impulsor de diferenciación de las sendas que llevaban a absolutos visuales, no fueron los temas personales, sino el de un interés común: el de las connotaciones que tuvo el concepto e idea de lo sublime, que retomaron de pensamientos artísticos de momentos históricos pasados.

En este punto, hemos de confirmar la intención de estos artistas de distanciarse del restante arte europeo. Y así fue especialmente para Newman, que fue de entre todos los artistas abstractos americanos el máximo estudioso y teorizador de lo sublime. Según nos explica Danto en *El abuso de la belleza*, (2005) Newman tomó la brecha que abrió la vanguardia europea en contra de la belleza en el arte, como un símbolo del fracaso que había supuesto la “querida” idea de progreso de la civilización occidental. Newman, como el resto de los expresionistas abstractos, se vieron a sí mismos libres del lastre de la relación del arte con el valor de la belleza, y tomó la idea de lo sublime como aspecto diferenciador y que dotaba de mayor libertad que el de los europeos. Esto cuadraba a la perfección con la certeza de ser pioneros en el “arte nuevo”. Newman, simplificando en demasía las teorías de lo sublime de Longino y luego de Burke (según A.C. Danto y J. Golding), llega a la conclusión de que la belleza está relacionada con los objetos. En cambio, lo sublime, que es el terror para Longino, que es “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” para Burke (citado en Danto, 2005, p. 208), y todo aquello por lo que sentimos veneración y admiración, para Kant, como cuando “observa el poder del cielo estrellado sobre nosotros y bajo la conciencia de la ley moral” (Kant, citado en Danto, 2005, p. 209). Así, la belleza podía ser utilizada para las imágenes que representan objetos, las figurativas, pero lo sublime, será para lo informe y para lo abstracto.

Cada uno de estos tres artistas americanos tomará acepciones diferentes para lo sublime. Haciendo un paréntesis, es necesario señalar, según las teorías de Danto, que en ningún caso lo sublime, al igual que la belleza o al igual que lo abyecto, son contenidos en sí mismos, sino que son moduladores pragmáticos que pueden activar el significado del trabajo artístico. Así según explica el autor, la belleza nos conecta con la idea de la

felicidad y el amor, lo abyecto con la humillación y el desprecio, lo sublime con el terror y la admiración.

Newman entiende lo sublime como perfección, como algo sin forma, más allá de una realidad física. Rothko acoge lo sublime como algo trágico, influido por los existencialismos filosóficos. Still, en cambio, toma la acepción de Burke de lo terrorífico o lo insignificante de la condición humana que supone este poder de lo sublime. Still vive esta idea de lo sublime de una manera natural e intuitiva. De hecho ésta le sirve para confirmar su propio gusto por lo feo (contrario a la belleza), por lo perturbador y lo violento, y por la lucha “de fuerzas demoníacas, cuya recompensa es la libertad o la autodeterminación” (J. Golding, 2003, p.212) que toma como legado de Nietzsche.

Aunque los tres pretendían dotar a sus trabajos de este aspecto sublime bajo las distintas connotaciones de cada uno, en el fondo estaba el hacer reconocer absolutos visuales. ¿Qué descubrimientos formales conllevó esta necesidad del modulador de lo sublime?

Dos principalmente:

- 1- La gran escala de sus pinturas.
- 2- y estrechamente relacionado con la anterior, la necesidad de fisicidad para llegar al significado de sus obras. Éstas pretendían funcionar como “presencias vivas” (“actos mágicos” diría Newman).

Still fue el primero en sentir la necesidad de trabajar en formatos monumentales. En 1950 con su amarillo monocromo *November 1950* llega a su tabula rasa, a su trabajo absolutamente abstracto. El color se reduce expandiéndose, y de esta manera consigue



Fig.9

su autonomía por derecho propio. El efecto visual producido a partir de la generación de lo sublime es para sus imágenes una especie de “flujo continuo y acelerado” (Golding, 2003, p.215). Sus pinturas no tienen sentido por separado, no concluyen en sí mismas sino en las siguientes. Su obra se entiende en continuidad: una obra detrás de la otra en sentido cronológico. Continuo es también el recorrido visual concreto cuando se contemplan sus cuadros. “La mirada se dirige hacia arriba, a través de la superficie, de una forma rápida, parece que se detienen en un extremo superior del cuadro y al momento se comienza un ascenso” (J. Golding, 2003, p.216). En este flujo se concreta la fisicidad, y la presencia viva de las obras de Still. Ver fig. 9.

Rothko toma cada una de sus pinturas como un todo, como una sola entidad. La necesidad de estar físicamente delante del cuadro para que acontezca “lo sublime” es requisito casi indispensable que se comprueba una vez que hemos contemplado en directo alguna de sus pinturas. Para Golding esto es enigmático “porque resulta casi imposible analizar por qué ejerce tan extraordinaria fascinación en el espectador (sic) las pinturas de Rothko” (J. Golding, 2003, p.173). El artista hace explícita la necesidad de los grandes formatos de sus cuadros y señala que no es por ningún afán pretencioso como lo puede ser la monumentalidad de cuadros de similares dimensiones de otras épocas. Explica que su elección se debe a la necesidad de crear una atmósfera de intimidad y humanidad, en el sentido en que se tiene en cuenta a la persona, para que forme parte “del estar dentro de la pintura”, participando y no fuera contemplando. Es importante el interés de Rothko por el espectador/a como parte integrante de la imagen. Toma al espectador/a como activador de los cuadros.

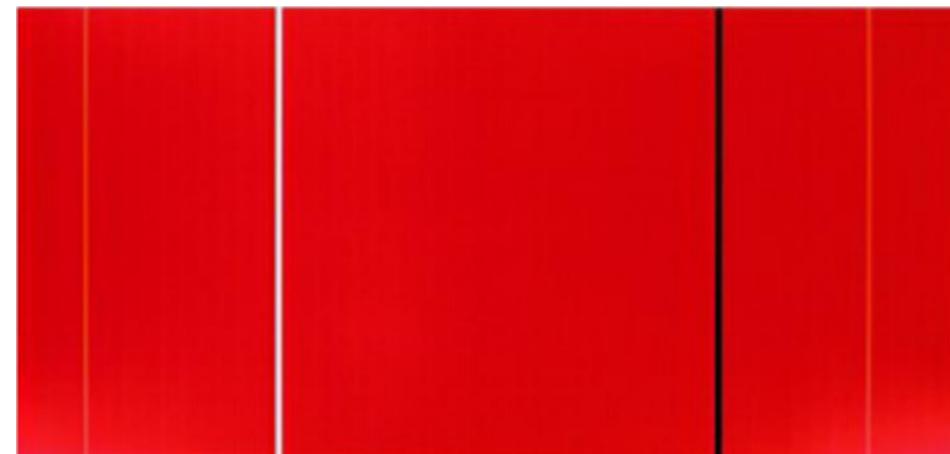


Fig.10

Para Golding la obra de Still en profundidad está todavía por descubrir. Rothko es estudiadísimo por historiadores y admirado por amantes del arte y artistas, aún sin tener seguidores. Newman aprendió como Mondrian que los absolutos visuales llegan a puntos muertos una vez se alcanzan. Por eso ambos tomaron el proceso artístico como una continua destrucción para que ocurriera después una renovación. Por eso Newman a partir de 1950 llegó a tomar referentes y dogmas de movimientos artísticos que en su trayectoria anterior había descartado. Ver fig. 10. El hecho de no haber discípulos directos no es, en ningún caso, un fracaso. Esto es en realidad una consecuencia de haber llegado a la tabula rasa, ya que esto significa que tras ésta no queda otra que buscar nuevos caminos. La autorreferencialidad va agotando vías. Y la destrucción de la obra para la renovación de la misma, ha de mantenerse en un equilibrio constante. Sea como fuera, sus intentos alcanzaron las certezas que se buscaban. Lo que podemos aprender de ellos es su empeño por descubrir y encontrar estos absolutos visuales, porque significa que existe en nosotros la necesidad de activar búsquedas sobre creencias, convicciones y pensamientos filosóficos fuertes y arraigados.

Ad Reinhardt en 1955 habrá eliminado primero sus rectángulos multicolores, y después sus pinturas rojas y azules, para no dejar de utilizar a partir de entonces, solo un color en sus obras, el del pigmento negro. Es el artista que mejor simboliza el reductivismo y el más persistente después de Klein en la insistencia acerca de la idea del monocromo como espacio del vacío, de la nada, la no-pintura. Como Malevich, Mondrian, Rodchenko y Klein, aludirá a la realización de estar “haciendo los últimos cuadros que jamás puedan hacerse” (Mc. Evelley, 2007, p.68).

Fig.11



El reductivismo de Reinhardt y la asimilación a la idea concreta del vacío o la nada, están relacionados con la literatura budista del Ch'an o Zen y de manuales clásicos de pintura de chinos y japoneses. La idea de Gran Vacío en la filosofía budista supone el principio creativo, desde el cual ocurren las cosas, y también el principio de la extinción, desde el que desaparecen todas las entidades posibles. El Gran Vacío es la no-esencia del yo a nivel del individuo. Osvald Siren, en *The chinese on the art in painting* escribe:

“cuando se daba plenamente desarrollado como en las composiciones de los pintores Ch'an, donde las formas con frecuencia se reducen a un mínimo en proporción al vacío circundante, el espacio envolvente se convierte en algo así como un eco o una reflexión del Gran Vacío, que es la verdadera esencia de la mente intuitiva del pintor”. En sus pinturas sin rastros o casi sin rastros, como expresión máxima de vacío, acontece lo que él llama su “icono monocromo”. (Reinhardt citado en Mc. Evelley, 2007, p. 68) Ver fig.11

En el Manifiesto de Reinhardt de Las doce reglas para una nueva academia de 1957 escribe:

“ningún esbozo, ningún dibujo, ninguna línea, ni perfil, ninguna forma, ninguna figura, ningún primer plano, ni ningún trasfondo, ningún volumen ni masa, ningún cilindro, esfera, cono, cubo, etc., ningún empujar, ni tirar, ningún bulto, ni sustancia, ningún diseño, ningún color...” (Reinhardt, 1957)

...y concluye con:

“ las Bellas Artes deben tener una mente refinada, libre de cualquier pasión, mala voluntad o engaño”. Mc. Evelley apunta que “la pasión, la mala voluntad y el engaño son conocidos en el budismo como las tres “raíces del mal” y para un budista constituyen una fórmula tan reconocible como para un cristiano o cristiana, por ejemplo el Padrenuestro”. (Mc. Evelley. 2007, p. 70).

Para Reinhardt como para los pintores orientales de Ch'an la pintura pura solo puede derivar de una mente purificada, sin divisiones internas. Si no existe esa apertura de mente no es pintura en absoluto. Cuando el mundo interno del artista se despoja de “ los inquietantes matices” de esta pasión, engaño y mala voluntad (del mundo de *los MUCHOS*) su obra vira hacia el monocromo absoluto o al “último cuadro” hacia “el icono puro”.

1.2.2. Autonomía de la pintura o arte puro

“Yo creo que estos cuadros sumamente emotivos que no se han de admirar por ninguna razón técnica o intelectual, sino que han de ser sentidos”. 1970 Brice Marden (citado en Mc.Evilley, p. 78)

Thomas Mc. Evilley realiza un análisis de cómo se ha transformado y qué herencias directas e indirectas ha tenido el quehacer de la pintura abstracta desde esta óptica de lo sublime y de la pintura metafísica en general. Explica analíticamente cómo los artistas posteriores han tratado de rechazar esta motivación y esta búsqueda pragmática de lo sublime. Indica cómo, sin ser conscientes, cambiaron el dogma de lo sublime y metafísico por el dogma de la autonomía de la pintura y su superficie.

Estos absolutos visuales y los de otros muchos artistas que trabajaron también desde sus distintas inspiraciones en las formas de la pintura metafísica iniciada por Malevich, dieron como resultado en los años 70 tres usos nuevos y bien diferenciados: un uso formalista, otro materialista y un tercero conceptual. Los tres juntos coinciden en la simplificación de la idea de lo sublime entendiéndola ahora como ironía. Lo sublime como espacio infinito, como perfección, como lo tremendo y trágico, es tomado irónicamente.

Sin embargo, tal como diserta el autor, esta ironía sobre lo sublime se convierte en otra convicción seria y también dogmática igual al sentido de lo sublime sin que los propios pintores caigan en la cuenta. Se convierte en el “dogma” de la autonomía de la pintura. En los años 70 se reducen estas motivaciones místicas propias de los artistas de los 50 y 60 arriba señalados y se hace uso de la herencia formalista del arte metafísico. El color que se abría a la infinitud, se transforma para ser el color que sostienen la superficie y el agente que hace posible la fisicidad del cuadro. Del éxtasis y el absoluto de lo metafísico, se pasa a la superficie y al borde formalista. Del dogma de la plenitud al dogma del espacio. La propuesta de expresión del infinito y la cuarta dimensión, así como la tridimensionalidad detrás del lienzo, pasa en la pintura formalista a ser concebida como el residuo de la ilusión de la representación en pintura,

esta vez abstracta. (Frank Stella, Jules Olitski, Jo Baer, Brice Marden, Robert Rauschenberg, Robert Mangold, Blinky Palermo).

La conclusión es que en los años 70 y sin que los y las artistas fueran conscientes había cambiado el discurso, pero no el sistema de creencias subyacente. Si en la metafísica de los 50-60 el absoluto era el espacio infinito, lo supremo, el mundo de *lo UNO*, en los años 70 el absoluto era la propia idea de pintura que se vale por sí misma.

Entre los artistas que hacen uso del modo formalista que describe Mc. Evilley, y que elige el trabajo de investigación artística de la autonomía de la pintura frente a otros modos de pintura interrelacionados con el resto de disciplinas, nos encontramos con Robert Mangold. Éste comienza a definir su proyección artística una vez que conoce directamente y en profundidad a los artistas americanos antes mencionados. Su necesidad de enfrentarse física y directamente a las obras de estos artistas es lo que dirige su trabajo. De esta manera produce una serie de trabajos en los que la dimensión, la textura y el color tienen un protagonismo necesario, junto a la disertación formal y conceptual sobre la superficie pictórica, los límites de ésta y de la forma.

Para finalizar este subcapítulo, tan solo apuntar cómo las llamadas “nuevas abstracciones” de los 80-90. (Juncosa, 1997, p.3) presenta una pintura abstracta que se aleja del dogma de la autonomía de la pintura. La abstracción en pintura adopta formas mezcladas con lo figurativo, y/o de carácter instalacional y escultórico. Nos referimos a los trabajos de pintura abstracta de Reed, Durhan, Gordillo, Scully y Peter Halley, por nombrar unos de tantos.

1.3. LA ESPIRITUALIDAD EN WOLFGANG LAIB

La situación actual de la pintura, ha desplazado hacia la hibridación y la mezcla de disciplinas, procesos y materiales las preocupaciones antes solo pictóricas. Esto produce una serie de obras plurales en todos sus aspectos y abre el abanico de apropiaciones de conceptos y procesos que sólo estaban destinados a la práctica pictórica. Y aunque resulta demasiado arriesgado afirmar que la búsqueda de la espiritualidad en la pintura se ha agotado, ahora es más fácil encontrar estas preocupaciones en obras con un marcado sentido de mezcla e hibridación. Es por ello que se dedica el siguiente espacio al análisis de la obra de Wolfgang Laib.

Por otra parte, se señala la obra de Laib en relación al trabajo pictórico del taller que se explicará en el bloque 2. Este trabajo, si bien es instalacional y no pictórico, es significativo y motivador para el trabajo del taller. Laib es un referente de tantos otros que trabajan el tema de lo espiritual. Si bien en pintura, y en concreto en pintura abstracta, es difícil encontrar trabajos de artistas que atiendan a este tema, los de otras disciplinas nos recuerdan la importancia, la necesidad y la acogida del público y de la crítica de esta dimensión espiritual en el arte contemporáneo.

Laib es un artista que reconoce tener como finalidad primera y última de su trabajo la experiencia espiritual. Esta preocupación se concreta en todos y cada uno de los aspectos de su producción: en la concepción general de su trabajo artístico, en los materiales usados (agentes orgánicos de sus realizaciones), en la idea de lugar como sagrado (desde su vivienda, el de taller, el expositivo y contextualizador de sus acciones...) y finalmente al modo y proceso de trabajo como acción ritual. Observaremos cada uno de

estos apartados. Por otra parte, indagaremos en sus referencias e influencias artísticas, filosóficas, místicas y religiosas. Y finalmente profundizaremos en sus trabajos *The Pollen Works* y *Somewhere-Everywhere*. Finalmente, obtendremos algunas conclusiones.

El modo de vida en el que se crió Wolfgang Laib es reflejo fiel del significado de sus trabajos artísticos. Nace en 1950 en Alemania. Pertenece a una familia protestante comprometida de Metzingen. Laib con sus padres y hermanos se crió en una vivienda modesta y acristalada (a “simple glass house”) (José Marín Medina, 2007, p.13), aislada del pueblo de Biberach. Estaba en un entorno completamente natural, rodeado de praderas y de bosques. La familia de Laib, viajaban constantemente a Turquía y en verano vivían en La India. Laib contaba con doce años cuando, tras la experiencia en una de sus estancias en Turquía, su familia adoptó la costumbre de vivir sin muebles en su casa de cristal. Tan solo tenían alguna obra de arte y una alfombra sobre la que se sentaban, comían y dormían. Esta vivencia, de austeridad, despojamiento y seducción por el espacio vacío se reproduce como un valor constante la vida de Laib, en sus viviendas, en sus talleres, en el concepto en sí de su trabajo artístico, en los montajes de las exposiciones y en los lugares públicos de emplazamiento de sus esculturas e instalaciones. Por otra parte, la vida “itinerante” del Laib niño, será una realidad también en su vida adulta, desplazándose constantemente por temporadas a trabajar y vivir en distintos países, siempre en enclaves naturales.

El efecto que tiene la obra de Laib según los críticos y críticas “remite a lo cósmico, es de obertura hacia una mirada de la realidad más viva, que tiene un poder sanador y terapéutico, que va más allá del cuerpo, como un potencial que aspira a transformar el mundo” (Ana Martínez Aguilar, 2007, p.9). Por nuestra parte, no sabemos hasta que

punto tiene la capacidad de transformar el mundo pero sí, afirmamos que sus trabajos suponen la posibilidad experimentar el encontrarse en una atmósfera distinta, a la que queda “fuera” del espacio creado (recreado) por él y sus objetos y/o espacios artísticos.

Todos estos efectos que comentamos de su trabajo nos remiten claramente a la acepción de espiritualidad como fuerza, viveza, empuje y ánimo. Laib dirá de su propia obra que tiene una fundamentación religiosa, en el sentido de religar. En el artículo del catálogo señalado arriba la obra orgánica de Wolfgang (Medina, 2007, p.21), define el término de religar como acto de “religación o ligación trascendente de la persona con la realidad del mundo”. Explica también que esta fundamentación obedece a una actitud mística radical. Es por lo que el trabajo de Laib aunque en aspecto y forma puedan tener características del minimal, del arte ecológico, o conceptual, en esencia no lo es:

“(…) parte de las coincidencias puntuales que se puedan producir entre determinadas sensibilidades contemporáneas, lo decisivo en la práctica del arte de Laib no reside en la concepción material, ni en la significación física, ni en la simbología objetual, ni tan siquiera en la fuerte presencia visual de los elementos orgánicos y del espacio vacío en que él utiliza, elementos que además, no son en sentido alguno pobres, sino, extraordinariamente ricos. Donde residen pues la esencia y la finalidad de estas propuestas es en el perfil originario, es decir, el que es propio de la realidad inaccesible y eternamente generadora, y en la singular espiritualidad o autonomía físico-espiritual encarnada en las sustancias orgánicas que dan cuerpo a su obra.” (Medina, 2007, p.24)

Laib concibe su trabajo como una necesidad y una urgencia en el mundo actual. Él mismo señala “la mucha falta que hace, desde hace cientos de años, (en concreto desde el renacimiento occidental) recuperar la trascendencia mística”. Por otra parte, y en esta misma línea de “necesidad”, es importante aclarar que en la comprensión de Laib del desarrollo de la experiencia mística y la acción social no hay contradicción alguna, cuando en tantas ocasiones nos encontramos estas dos dimensiones como enfrentadas:

“hay que terminar de una vez con el lugar común que contrapone al místico contemplativo con el profeta comprometido y activo. Toda praxis no neurótica es ya mística. La aproximación al origen es crítica, no ingenua. El retorno al origen no destruye el proceso de secularización, sino que lo compensa”. (Laib, citado en Medina, 2007, p.30)

Por acabar de dar algunas claves en cuanto a la idea e intención artística de Laib, se ha de indicar que las fuentes filosóficas y religiosas de las que elige empaparse y que más abajo se estudiarán, confieren un tipo de espiritualidad en la experiencia artística del autor, que dice estar “basada en el amor, la transparencia, la belleza y la auténtica realidad”. (Medina, 2007, p.32)

Es paradójico que estos valores no parecen ser acogidos por la actitud posmoderna de nuestra época, sino más bien se toman como agotados, sin sentido ni cabida, y sin embargo, la obra de Laib fue prontamente reconocida por críticos, comisarios y galeristas. Sus primeras esculturas, los Brahmandas y sus *Milkstones*, se llevan a cabo en 1972-75. En 1978 y tras realizar *The pollen work* su labor se reconoce y comienza

a trabajar para prestigiosas galerías alemanas, suizas y neoyorquinas, y en 1982 es el artista invitado a participar en Documenta 7 en Kassel y en la Bienal de Venecia de ese mismo año para representar a Alemania. De nuevo participó en Documenta 8 al año siguiente.

Los materiales extraídos directamente de la naturaleza son agentes activadores de estas ideas de Laib. Toma polen, leche, arroz y cera de abeja, entre otros. En sus trabajos estos materiales nos remiten a la categoría de “substancia”, excediendo de la condición física del material.

“Todos estos materiales se hallan repletos de símbolos y, sin embargo, tienen su propia existencia: son lo que son (o lo que su propio existir manifiesta). (...) estos materiales contienen fuerzas increíbles y un poder que yo jamás hubiera podido crear”(Laib, citado en Medina, 2007, p.25)

Por otra parte, el autor evidencia cualidad de belleza que de por sí de tienen estos materiales: “La leche y el polen son muy bellos (como lo son el sol o el cielo) (...) he intentado participar en las cosas bellas... y esto constituye una oportunidad formidable” (Medina, 2007, p.25)

La concepción del espacio expositivo, la del lugar de desarrollo de sus arquitecturas, esculturas, instalaciones...(montañas, cuevas, espacios naturales, calles...), y la del propio lugar de trabajo (el taller) son para Laib un agente más, posibilitador de expresión y de invitación a la experiencia de lo místico. No trata en absoluto de embellecerlo, ni

de invadirlo o llenarlo de obras de significados concretos y valiosos, sino que valora y hace uso del espacio vacío, y de la austeridad en material e información visual. Así, convierte estos lugares en entornos distintos, que trascienden la idea misma del lugar concreto habitual, convirtiéndose en un espacio sagrado, para quien lo quiera vivir, experimentar y/o contemplar.

Si nos fijamos en el proceso de trabajo no podemos obviar la significación ritualista que Laib pone de relieve desde él mismo. Éste no se evidencia como objeto de estudio, tal como tiene por objetivo el arte procesual o la filosofía procesualista. Así, en la elección que Laib hace de los materiales, además de lo comentado anteriormente, entran en juego los propios procesos y el mismo ciclo orgánico de las sustancias concretas con las que trabaja. Y estas suponen para el artista un largo proceso de meditación y una laboriosa actividad física. Por ejemplo, el polen es extraído de cada flor grano a grano, limpiado, filtrado y almacenado con infinito cuidado para que conserve su pureza, vitalidad e integridad. Las losas de mármol para las piedras de leche son pulidas día a día. La cera de las abejas es recolectada, fundida, purificada y moldeada. En el montaje de una exposición extiende el polen, vierte la leche, prepara las casas con polen y arroz y lo hace de una determinada manera acorde con el cuidado de las propiedades de los materiales con los que trabaja. La repetición de los actos de la preparación y la gestualidad del montaje se prolongan a lo largo de la exposición, determinados por las expectativas de la vida orgánica de cada sustancia. Por ejemplo, diariamente, la leche se extrae de su contenedor de mármol –que a su vez se ha de limpiar cuidadosamente– y se rellena para que esté fresca. Al cierre de la exposición, los objetos (casas, platos) y las sustancias (polen) se recogen. Se volverán a usar. De este modo, el modelo de actividad cíclica continúa, se convierte en un ciclo sin fin. Lo que no permanece

(salvo pocas excepciones) es la obra de arte como obra de arte. Como señala Margit Rowell “Al igual que las sustancias naturales de las que está hecha, su permanencia puede sólo determinarse en términos de renovación, renacimiento, recreación”. (Margit Rowell, citada en Media, 2007, p. 37 y 40)

Al estudiar los referentes artísticos e influencias religiosas y filosóficas del autor observamos que la apuesta del arte de Laib no arranca del arte de la posmodernidad, aunque no dejaremos de añadir que lo conoce y su producción se manifiesta en los circuitos del mismo. Se interesa sobre todo por rituales de civilizaciones antiguas y distintas a la occidental.

Son muy pocos los artistas occidentales que influyen directamente en su obra. Uno de ellos es Brancusi que conoció en su estudio de París cuando tenía 18 años. Estableció relaciones con más artistas de esta ciudad y sin embargo, no le gustó su forma de vida. Tomó la decisión de no estudiar artes sino medicina en Tubinga. Esto no le impidió seguir relacionándose con Brancusi, cuya obra admiraba profundamente por su sentido místico y su búsqueda de lo absoluto. Junto con él empezó a trabajar en escultura a la par que dejaba su trabajo como médico.

Le afectó el trabajo de Joseph Beuys, a quien admiraba. Ambos conocían y saben de la distancia entre las ideas de uno y otro, pero también de ciertas sensibilidades comunes. Beuys estuvo muy interesado por las *Milkstones* y los *Pollen Works* de Laib. Con todo, y como se ha señalado sus fuentes constantes se encuentran en otras formas de entender la vida y vivir el arte. De los viajes y estancias temporales en distintos países, aprendió a vivir interrelacionando ideas, culturas y géneros de vida tanto de oriente como de

occidente. Por ejemplo, el impacto que siempre le produjo la simplicidad y la pureza del arte y los ceremoniales de la India se dejará ver siempre en su trabajo artístico.

Laib confiesa a Suzanne (citada en Media, 2007, p.21) su profundo interés por la mística y la religión. Dice conocer muchas cosas de bastantes y muy distintas religiones, y señala su importancia como algo que nos está haciendo falta desde hace muchos años, “cientos de años” en occidente. A nivel de fuentes espirituales son tres las más directas y constantes en Laib:

- 1) el sentido de pobreza y austeridad de San Francisco de Asís,
- 2) el sufismo de Yalal al-Din Rumi entre el equilibrio de la intuición y el intelectualismo
- 3) el sentido de unidad, del todo, de la filosofía-religión Taotista.

De San Francisco reconoce la pobreza como un medio y no como un fin que conduce a la felicidad. Este modo de pobreza consiste en un cambio: el de la toma de posición de la propiedad de las cosas, por otra forma de posesión distinta interna, afectiva, fraternal de las personas y las cosas. Se trata de una manera de experimentar la pobreza con connotaciones de libertad.

Yalal al-Din Rumi es un poeta sufi persa del siglo XIII. Escribe versos espirituales que influyeron en gran manera en la literatura islámica. Laib hereda de su pensamiento la convicción de que la auténtica vía de la iluminación no es tanto el intelectualismo puro, ni la sabiduría por la simple intuición, sino que precisamente radica en la unión entre de la intuición y de la mente.



Fig.12

Desde adolescente Wolfgang Laib se impregna de la filosofía y corriente mística de Lao-tse que conforma su forma de concebir el universo y su práctica artística. Le interesa hondamente la idea del Tao como principio abarcador y unificador de todo, que se identifica con la naturaleza, constituyendo no solo un camino sino sobre todo, un orden, según el cual se producen no sólo las cosas existentes, sino también la nada.

“La comprensión del Tao determina la conducta del hombre (sic) o , mejor dicho, del sabio que ha llegado a proclamar la subsunción de todo individuo y de toda opinión particular al todo.(...) el sabio debe remontarse siempre al principio, para lo cual es necesario antes liberarse de todo lo sensible.”
(Lao-tse citado por Adolfo P. Carpió citado en Medina, 2007, p. 32)

En el Tao hay una norma: no hay verdad ni error, no hay afirmación ni negación. Hay una unidad primera, indiferenciada, en donde no hay oposición ni variedad de opiniones. El Tao entiende-experimenta que puede compararse con el centro del círculo o de la Esfera en el cual no existen contrarios, no hay opuestos. El sentido de vacío en los trabajos de Wolfgang Laib, que hemos indicado al explicar la sacralización que dota a los lugares de sus trabajos artísticos, son de concepción Taotista. Se trata de la idea de vacío como un “vacío viviente” o “condición de cualquier forma y origen de toda vida” o “una suerte de aliento universal o una forma de energía cósmica elemental”. El sentido aquí de vacío tiene denotaciones positivas, primigenias, constructivas. (Chang Tsai, citando en Medina, 2007, p. 33)



Fig.13

Para terminar este apartado comentaremos algunos trabajos de Laib: *The Pollen Works* que viene realizando desde 1977 y *Somewhere-Everywhere* de 1999.

Primero *The Pollen Works*, el trabajo por cual el mercado y el público en general se interesaron por el arte de Laib. Ya llevaba a sus espaldas obras de igual valor artístico como los *Brahamandas* y piedras de leche (*Milkstones*). Aunque éstos son trabajos de una gran atracción visual. En la primavera de 1977 Laib comienza a recolectar polen de flores y de árboles (de dientes de león, avellano, ranúnculo, pino, acedera...) en los prados y boques vecinos a su casa taller. A partir de entonces realiza sus *Pollen Works*, desarrollados por fases de acciones específicas y especialmente delicadas y cuidadosas: las de limpiado, filtrado, almacenado, y las del acto de poner los granos de polen en el suelo configurando grandes espacios rectangulares. Como explicábamos anteriormente, todo este proceso está dotado de un significado directamente litúrgico. Ver fig. 12.

Somewhere-Everywhere nace de la necesidad de Laib de valerse de la propia naturaleza como contexto y como agente activo de su labor artística. Es una monumental cámara de cera al aire libre, entre rocas. La obra se encuentra en los pirineos catalanes, el macizo del Canigó, considerado “monte sacro” para los y las paisanas y donde se extienden muchos monasterios e iglesias románicas. La inspiración de estos trabajos nace de la experiencia del viaje a Tíbet en 1994. Allí vivió en los monasterios, y quedó conmovido por su liturgia. Se convenció de que sus *Bees-Wax Chambers* o cámaras de cera 1988, podían presentar una mayor evidencia como lugares sagrados. Las *Bees-Wax Chambers* son grandes instalaciones de paredes de cera de abejas, por los que se transita. *Somewhere-Everywhere* es una propuesta/invitación de experiencia de religación de la persona con el universo. Ver fig. 13.

2. DESCRIPCIÓN DE UN PROCESO DE TRABAJO EN EL TALLER

2.1. TRABAJO PICTÓRICO PREVIO

El trabajo artístico de taller que se presenta es resultado de la investigación realizado durante el curso de este Master en Producción Artística. Tiene origen y es un punto y seguido de un desarrollo anterior, cuyos ámbitos enunciativos y simbólicos, morfológicos y compositivos, y los del proceso y la técnica, se enuncian a continuación.

2.1.1. Búsqueda de un lenguaje abstracto

Siempre me pregunté, y me he seguido preguntando, por qué sabiendo que el lenguaje del que quiero que arranque mi poética es la abstracción pictórica, tenía la fuerte convicción de que no podía arrancar directamente de ningún lenguaje abstracto dado.

Tras acabar la carrera de Bellas Artes, y desde la honradez ética y artística de mis intuiciones no podía hacer otra cosa que buscar mi propio lenguaje abstracto. Por supuesto, me valgo de muchos referentes desde los que obtengo aprendizajes; con la mejor actitud para aprender y con sentimientos de profunda admiración hacia muchos de ellos. Y por supuesto desde la humildad: no pensaba ni pienso que me fuera a encontrar con algo que nadie hubiera hecho ya, pensar eso sería anacrónico. Simple y sencillamente quería encontrarme conmigo misma, a partir de la búsqueda de soluciones concretas realizadas desde el lenguaje abstracto, tanto si el resultado fuera más o menos parecido a algunos de los referentes de la abstracción en pintura. De entre los agentes del lenguaje visual, el color es con el que he tenido más intuiciones en sus posibilidades expresivas y significativas. Sabiendo de mi preferencia por éste y con miras a forjarme un lenguaje propio, comienzo a trabajar en pinturas que parten del natural directamente, aunque pensara siempre en la abstracción. Necesitaba observar el color en las formas visibles de los entornos. Lo aprendido de la manera de apreciar la realidad en la obra de Cézanne, es la que sostenía la estructura en estas pinturas. A través de ésta, buscaba profundizar, conocer y manejar la modulación del color desde sus capacidades de tono, de saturación y de nivel de luminosidad, pudiendo alejarme de la imitación de la realidad visible. Tener como referente la naturaleza visible, aunque no era mi finalidad, era un medio para conocer y manejar los moduladores del color; el referente de la naturaleza suponía eliminar variantes de complejidad.



Fig.14



Fig.15

Realicé pinturas, que aunque pueden funcionar como cuadros en sí mismos, dentro de mi proceso personal, era consciente de que eran estudios para llegar a un lenguaje adecuado desde el que poder expresarme. El fauvismo de Matisse, pero especialmente el de Derain y Vlaminck me afectó lo suficiente como para reconocer más capacidades del color que quería adoptar a una posible poética personal. Además de manejar el tono, la luminosidad, y la saturación, se incorporaba la capacidad del poder de atracción y la resonancia visual de los distintos tonos del color. Quería comprender y controlar la “ley del color” que, por ejemplo, hace que una parte de amarillo sea compensado con el azul en seis partes de éste último para que ninguno de éstos llame más la atención que el otro. Ver fig. 14.

La capacidad del tono de alejarse y acercarse visualmente era algo que quería incorporar en mi aprendizaje y dominio de este agente visual. La obra de Josep Albers la estudié en profundidad, especialmente sus *homenajes al cuadrado*. Mis estudios hacia un lenguaje más abstracto en base al color, se concretaron en una serie que llamo *Exteriores*. Partía de las sensaciones que me proporcionaba los paseos en espacios abiertos, amplios, y llanos de tierra y cielo por la zona de la huerta de Valencia. Retenía esta “emoción” y en el estudio trataba de llevarla al lienzo, manejando pocos colores, pocos elementos, intentando que éstos estuvieran lo máximamente saturados, y sobre todo que se manifestara plenamente su capacidad de alejamiento y acercamiento para componer la imagen resultante.

Estos trabajos eran algo más grandes que los anteriores. Fue así especialmente por experimentar aquella idea comentada por Matisse de que un centímetro cuadrado de azul tiene una resonancia emocional y acarrea unas preocupaciones formales distintas que, por ejemplo, 50 cm cuadrados del mismo tono. Ver fig.15. Fue entonces cuando me olvidé de los elementos de la realidad visible reconocible, los figurativos, y pude

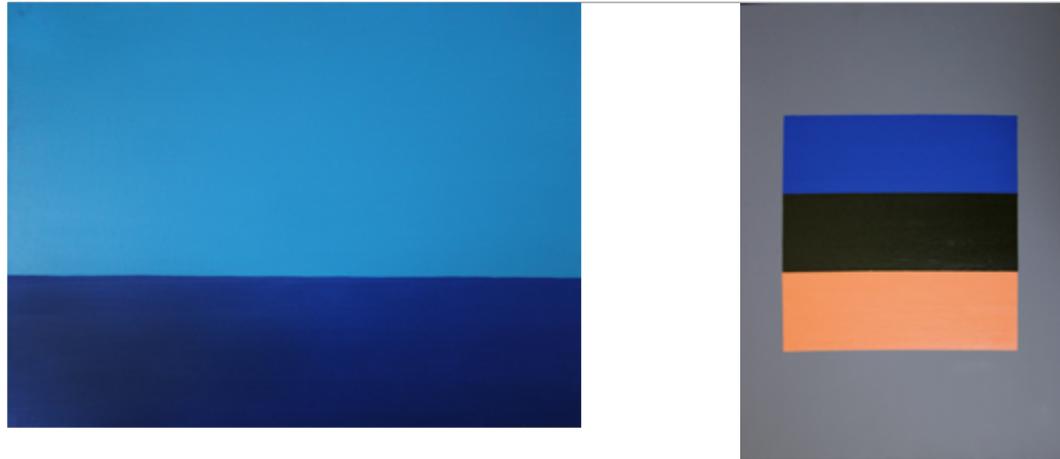


Fig.16

empezar a trabajar directamente con tonos, saturaciones y luminosidades con colores de diversos niveles de atracción visual y con los efectos de alejamientos- acercamiento. Los colores en principio eran primarios, secundarios y terciarios, hasta que finalmente fueron directamente primarios y secundarios. La necesidad de reducir variantes se hizo patente, y no era sólo por llegar a la simplificación de la complejidad y el control de todos estos elementos. También por premisas del contenido emocional y conceptual que pretendía, y que desarrollo en el apartado siguiente.

Este era el lenguaje abstracto al que había llegado a través de un proceso de reducción y de manejo de las propiedades y fundamentos del color. Desde entonces las formas (las figuras-fondo) de las pinturas son planos de colores. Ver fig. 16 y 17

Hoy quizá pueda dar más respuestas que cuando empecé al porqué de este proceso que va desde la figuración hasta una abstracción propia. Una de estas respuestas tiene que ver con la autonomía y elasticidad que tiene hoy todo el arte en general, y el lenguaje abstracto en particular. Si el arte posmoderno se distingue de sus antecesores es, entre otras cosas, en que tiene una libertad que le permite no atenerse a ningún discurso hegemónico que marque un solo camino, y por tanto, que demande unas exigencias hacia unas poéticas artísticas determinadas. Cada artista es el dueño y la dueña de sus propios presupuestos y sus propias exigencias. Este hecho es lo que marca el tipo de autonomía del arte en estos momentos. Si esto es así, quizá pueda decir que mi poética pictórica nace de la búsqueda de un lenguaje pictórico particular y que en concreto comienza habiéndome encontrando con una “imagen reductiva” (como diría Golding) a partir del proceso arriba descrito.

Fig.17

2.1.2. El ser unos con otros y el dejar ser de la filosofía de Heidegger

Durante este tiempo, tras licenciarme en Bellas Artes, comencé los estudios de doctorado en estética de la facultad de filosofía.

Una de las materias del programa trataba del estudio de la filosofía Heideggeriana desde el seguimiento de los textos del libro del mismo autor *Introducción a la filosofía*, que moderaba e impartía, el profesor Jiménez Redondo. Por otra parte, un profesor y artista de la facultad de BBAA, José Sanleón me dijo en alguna ocasión que uno/a tiene necesidad de “ponerse a trabajar” en arte cuando “hay algo que contar”.

Los conceptos *Darsein*, *ser-unos-con-otros*, *mismidad* y *dejar los entes ser* de la filosofía de Heidegger, me interesaron lo suficiente como para “tener algo que contar” desde el arte, aunque fuera, como mínimo, simbólicamente. Estos conceptos se desarrollan en *Introducción a la filosofía* de Martin Heidegger. El libro es la traducción, del alemán al castellano de un curso, no solo para estudiantes de filosofía, sino también de otras especialidades, impartido por Heidegger en la Universidad de Friburgo durante el primer semestre de 1928-1929.

El curso y el libro, tienen como finalidad buscar un preconcepto de filosofía. Para saber qué es y qué sentido tiene la filosofía, Heidegger busca la relación de ésta con la ciencia, con el mundo (cosmovisión) y con la historia. *El concepto ser-unos-con-otros* surge en su filosofía a través de conexiones, de preguntas y de respuestas que buscan explicar la primera de las relaciones señaladas. El autor, al preguntarse por la ciencia, discurre sobre la esencia de lo que es la verdad, a la que denominará como *des-ocultamiento*.

Heidegger explica lo que significa este concepto contraponiéndolo a la idea de *estar juntos ahí delante*:

“Consideremos el sencillo ejemplo de dos bloques de piedra que se encuentran en la falda de una montaña. Podemos decir que están juntos, pero no que estén ahí delante el uno con el otro. En cambio, el de dos excursionistas que se cruzan en la falda del monte, sí podemos decir que son el uno con el otro. La diferencia es fácil de entender. Dos rocas son dos cuerpos

materiales, y dos excursionistas son dos seres vivos, y además racionales, que con ayuda de su razón pueden aprehenderse mutuamente. Los hombres están también ahí delante los unos de los otros. Pero a parte de eso, tienen conciencia de estar el uno junto con el otro, o los unos juntos con los otros. El uno aprehende al otro. De modo que en definitiva el ser unos con otros, el ser con el otro, el uno con otro, el Miteinander, no sería otra cosa que un estar ahí delante unos juntos a otros, un haber ahí delante dos cosas juntas, solo que dotadas de conciencia” (Heidegger, 1999. p. 95)

Llega también a conclusiones en términos negativos de lo que es ser unos con otros:

“el mutuo aprenderse de existencia y existencia presupone el ser la una con la otra. El mutuo aprehenderse se funda en ser unos con otros, en el uno con otro o unos con otros, el mutuo aprenderse se funda en el Mit-einander y no al revés” (Heidegger 1999 p. 96)

Es conveniente hacer un paréntesis aquí para aclarar qué es “existencia” para Heidegger. De todo lo existente (de todos los entes) hay diferentes maneras de ser, diferentes formas de ser de los entes. Señalamos dos de tantas:

Una de estas formas de ser de los entes es el de las personas.

“Ser-cabe, esse apud, estar en, sein bei, no es primariamente sino la caracterización de una forma y manera conforme a la que nosotros los hombres somos. El ente que es cada uno de nosotros mismos en tanto que hombres lo vamos a llamar la existencia humana, el Darsein humano o más brevemente existencia o Darsein, o también ser-ahí .” (Heidegger 1999 p. 80)

Otra de las formas de los entes de las que se vale para seguir con sus preguntas es la de:

“las cosas materiales, la “naturaleza” en un sentido absoluto determinado, tienen como forma de ser el res, es decir, cosas que están ahí delante, en alemán Vorhandenheit” (Heidegger 1999 p. 80).

El hecho de ser unos con otros no me resultaría tan emocionante si no fuera porque tiene tanta relación con el hecho de que las personas, seamos conscientes o no, funcionamos y vivimos sabiendo que existen verdades tales como que “ahora mismo estás leyendo este texto”. Heidegger explica que esta cualidad de *ser unos con otros* de los entes, Darsein, está relacionada con el hecho de que hay cosas en las que sabemos, siendo conscientes o no, que estamos en lo mismo, un estar en lo mismo parecido a estar de acuerdo en cosas y hechos sin tener que haber pactado a un acuerdo previamente. Él en el curso, lo hacía mostrando una tiza a sus alumnos y alumnas y diciendo “la tiza es blanca”. A esto le llama “des-ocultamiento”. En el trasfondo de todo esto está la búsqueda de lo que se quiere decir *comportarse o el hallarse varios/as acerca de lo mismo*. Y el autor se pregunta por la *mismidad*, por el *estar en lo mismo* de la forma de existencia o *Darsein*. Afirma que por el hecho de que *juntos unos con otros* estamos o podemos *estar cabe* la misma cosa. Desde este *estar cabe la misma cosa*, el filósofo llega a la idea de *mismidad* y su relación con la verdad, o al menos con ese tipo de verdades como la de que “ahora mismo estás leyendo este texto”. La *mismidad* está relacionada con el ser en común o comunidad y el autor se pregunta sobre ésta, sobre la *mismidad* al respecto de lo común:

“La cuestión es entonces, ¿Qué es lo que positivamente significa la mismidad para nosotros de un ente que está ahí delante, es decir, el ser ese ente el mismo para todos nosotros? Y por fin hemos venido a parar en una determinación, a saber, la de que mismidad no significa aquí primariamente otra cosa que comunidad o ser-común. La tiza, en un sentido que todavía hay que determinar, es para nosotros una cosa común. Y henos aquí entonces en esta cuestión especial, a saber, la de qué quiere decir, ser-común para todos nosotros, la comunidad de una cosa para todos nosotros.” (Heidegger 1999 p. 109)

Heidegger empieza explicando así que el hecho de *estar en común* en la tiza (*cabe la tiza, ser unos con otros cabe la tiza, esse unos con otros apud*) no es en origen el estar haciendo uso de ella, (Heidegger 1999 p. 110) y que tampoco se trata, primeramente, de estar estudiando las propiedades físicas y materiales de la tiza, ni se trata de partir la tiza para compartirla, (para estar en común la tiza):

“Pero para que en el uso de la tiza podamos compartirla, la tiza tiene que ser ya con anterioridad en un sentido más original algo común; (de otra manera). Ya antes del uso y para él todos tenemos que ser partícipes de la tiza para dejárnosla mutuamente en el uso, o para en común, tomar distancia de un uso de ella o del uso en general de ella. Pero, ¿qué clase de participación original es ésta y en qué aspecto nos es la tiza algo común en esta participación? (...) qué compartimos cuando todos tenemos ante nosotros la misma tiza (..) sobre todo cuando no hacemos uso alguno de ella, cuando no nos ocupamos de ella, sino que la dejamos estar como en sí misma es”. (Heidegger 1999 p. 110)

El autor introduce aquí el concepto de *dejar ser* al ente (en su modo de existir, en este caso en el modo de res, propio de la tiza):

“Nuestro ser cabe la tiza es algo así como un dejar-ser la tiza. Dejamos ser este ente, no le quitamos nada, ni le damos nada; ni lo expulsamos de nuestro lado ni tampoco lo traemos hacia nosotros; sino que dejamos este ente a él mismo y, precisamente en este dejarlo a él mismo, la tiza nos topa en aquello que la tiza es (y como lo es) como esta tiza.” (Heidegger 1999 p. 110)

La idea de *dejar ser* las cosas, algo que practicamos a diario y en todo momento, intrínseco a nuestra forma de existir, me resultó muy atractiva, y algo así como “un descubrimiento cercano”. Y lo más revelador fueron las conexiones que el filósofo realizó con este hecho, es decir, con *el modo de ser en común unos con otros en la mismidad* de todas las formas de existencias, con la verdad (como des-ocultamiento):

“Este dejar-ser las cosas en el sentido más alto antecede y, por cierto, en términos bien fundamentales, a todo particular interesarse por ellas o a toda determinada indiferencia frente a ellas. Este nuestro dejar-ser, nuestro dejar las cosas a ellas mismas y a su ser, representa una “indiferencia” (...) una indiferencia de la existencia o Darsein que pertenece a la esencia metafísica de la existencia.” (Heidegger 1999 p. 101 y 112)

“Entonces, ¿consiste esa original participación en las cosas en ese dejar-ser el ente? ¿el dejar-ser algo, en el que ese algo es y cómo lo es, encierra ya en sí un mutuo compartirse o partirse el ente? “ (Heidegger 1999 p. 112)

Ya sabemos de antes que:

“este ente, precisamente él, es verdadero, es decir, queda des-oculto en ese nuestro ser-cabe, esto es, es verdadero en sentido original. El des-ocultamiento, el no-ocultamiento, conviene al ente; el ente es lo primariamente verdadero. Este des-ocultamiento o no ocultamiento es algo que no perturba a la tiza ni en su qué ni en su cómo; ella permanece lo que es y como lo es, aún cuando nadie estuviese en el aula ni nadie estuviese cabe esa tiza que está ahí delante. Y la tiza tampoco se convierte en otra cosa ni cambia nada porque a nosotros nos quede des-oculta. Por nuestro ser (o estar) cabe la tiza tampoco se la gasta. La tiza es verdadera en nuestro ser-cabe, en nuestro esse-apud, nos queda des-oculta. La verdad es, pues, algo que conviene a la tiza y que, sin embargo, de ninguna manera pertenece al conjunto de las propiedades de la tiza que tenemos ahí delante”. (Heidegger 1999 p. 113)

En conclusión, lo que compartimos, lo que nos partimos, es su des-ocultamiento, su no-ocultamiento, su verdad. Solo en la medida en que compartimos la manifestación del ente, su des-ocultamiento, podemos dejar lo ser tal como se manifiesta. Y si compartimos el des-ocultamiento, algo no nos es común. No nos es común que nos partamos la tiza. Tampoco es propiedad de la tiza su des-ocultamiento. Nosotros al ser Darsein precisamente lo que compartimos es el des-ocultamiento de la tiza, en este caso y en general, lo que compartimos es el des-ocultamiento del ente.

Como se ha señalado al principio de este capítulo, paralelamente al tiempo que cursaba esta materia del doctorado, empezaba a trabajar desde la abstracción en pintura. La idea era cómo simbolizar ese ser unos con otros y ese dejar ser desde este lenguaje de la pintura. Surge entonces la serie de obras que tendrán por título *Proyecto todos/as*. La idea original se sostenía en:

Si tengo cierto manejo en distintas capacidades del color, ¿se pueden hacer conscientes éstas en unas imágenes?, es decir ¿puede uno o varios colores, (y cuando digo color no me refiero en absoluto solamente a su tono, sino a todo el conjunto de sus cualidades: una luminosidad determinada, una capacidad de acercamiento-alejamiento determinada, una capacidad de contraste simultáneo determinado, una saturación determinada y un poder de atracción visual determinada) presentarse en una superficie (en este caso del lienzo) da tal forma que ninguno esté supeditado al otro, sino que por el contrario, sean sus propias capacidades las que hagan que se sostengan unos colores con otros en igualdad de importancia? Desde luego, la realidad figura-fondo quedaba eliminada. Todo es figura o todo es fondo o mejor dicho, todo serían formas. Sin niveles de importancia. Por otra parte estos elementos (las distintas capacidades de cada color) no podrían estar “juntos ahí” en la superficie de cualquier manera. Si *ser unos con otros* no se trata de *estar ahí delante juntos*, o de un ser a la vez, esto traducido al trabajo desde los colores, formas, texturas, densidades, materialidades, etc... de los elementos de la pintura-materia, la imagen resultante necesariamente y bajo mi punto de vista, habría de presentar ciertas relaciones explícitas entre los elementos mencionados.

Volvemos a Heidegger. Siguiendo con el ejemplo imaginado de los excursionistas que, esta vez al encontrarse lo que hacen es mirar a la montaña, el filósofo introduce el concepto de *en común o comunidad*:

“Si el ser manifiesto los unos a los otros ha de contener una indicación sobre la esencia del ser unos con otros, entonces esa indicación habremos de encontrarla al cabo allí donde constatamos tal ser el uno con el otro, por ejemplo, en el sentirse arrebatados ambos excursionistas por la panorámica que se les ofrece. Pues lo que se produce y domina en tal caso es un mutuo no-aprehenderse y, sin embargo, un peculiar ser el uno con el otro estar el uno con el otro. El “con” denota

comunidad. Lo común radica precisamente en el sentirse el uno arrebatado igual que el otro, es decir, en que ambos (pero en común) puede decirse (o vale) algo igual. El uno se comporta lo mismo que el otro.” (Heidegger 1999. P. 98)

Esta idea de *comunidad* y esa idea de *comportarse lo mismo*, aplicado al terreno del trabajo en el taller y en su nivel morfológico, me parecía acertado presentarlo como una unidad. La imagen pictórica se concebía como un todo, como una unidad. Me valdría de la composición para la búsqueda de relaciones de equilibrio y compensaciones de estas propiedades concretas de los colores y de la estructura para procurar esta unidad o entidad en cada obra. Pensando en la tradición de la filosofía neoplatónica y teorías ocultistas que se han mencionado en el anterior capítulo, tendríamos que decir que la poética que propongo se identificaría con ese mundo de los *MUCHOS*, en la que los elementos existentes (personas, cosas, ideas, etc...) se pueden relacionar, pudiendo generar unidades o entidades.

El trabajo en pintura es a partir de materiales, colores, formas, y texturas, ideas, etc...y no con entes de tipo Darsein, pero me permití la licencia de llamar a esta serie *Proyecto todos/as*, aludiendo simbólicamente a las personas. ¿Podemos relacionarnos las personas poniendo en juego nuestras cualidades bien diferenciadas y únicas, de tal forma en la que ninguna persona quede ninguneada por otra, sino más bien se complementen? Ésta es la realidad idealista que me planteo y a la que alude el título.

A nivel morfológico debía eliminar variantes. Tomaría solo colores directamente del bote, pensando también en la idea de *dejar ser* en este caso, el color, y solo colores primarios y secundarios. Empecé trabajado a partir de dos colores, luego de tres, después cuatro y finalmente con cinco en la misma superficie. Cinco colores con todas sus propiedades ya me presenta muchísima y suficiente complejidad de trabajo.

En el apartado del libro de Heidegger b) *Ser-unos-con-otros: el haberse o comportarse de varios acerca de lo mismo* y refiriéndose al ejemplo de la tiza, se explica:

“Ser unos con otros significa comportarse de la misma forma respecto a, haberse de la misma forma acerca de. Pero, ¿es que hay tal cosa, es que hay el que los hombres se comporten de forma igual respecto a algo?” (Heidegger 1999 p. 98)

“(…) ese ser unos con otros, no radica en que nos comportemos de forma igual respecto a algo, ni tampoco en que aquello respecto a lo que en cada caso nos comportamos sea igual. Sino que el ser unos con otros quiere decir ahora en todo caso que varios se comportan de distinta manera respecto a lo mismo. El comportamiento respecto a lo mismo no excluye sino que incluye que el comportamiento sea distinto. (Heidegger 1999 p. 100)

Esta idea me inspiraba el hacer consciente esa posibilidad de “estar en lo mismo” con las diferencias. En pintura, a nivel morfológico, me urgía el trabajo entre opuestos. Por ejemplo, trabajar con el color de máxima luminosidad y con el de máxima oscuridad, con el de mayor poder de atracción visual y el de menor, con formas alargadas y con cuadradas, con formas-planos-color que ocuparan un gran porcentaje de la superficie de la composición con formas-planos-color que ocuparan un espacio mínimo en relación al resto de formas de la composición y/o con el color-materia más opaco con el más transparente.

El concepto *dejar ser*, se me venía como premisa para el trabajo en el taller: en este caso, era el de dejar ser a los agentes del lenguaje visual y en concreto al color en cada una de sus cualidades. Era necesario respetar lo máximo posible lo que son, evitando manipulaciones. Era, como ya he comentado, no forzar su luminosidad o su oscuridad de un color. No usar el blanco ni el negro ni mezcla alguna en favor de una composición más o menos agradable a la vista, o en favor de cualquier necesidad expresiva que se escapara al uso del color tal como viene “directamente del bote”. Dejar ser al color era dejarme utilizar la transparencia: el azul ultramar oscuro, que por cualidades matéricas y físicas, éste es así, transparente; al igual que el verde vejiga. Se trataba de acoger el color en su materialidad, en este caso, de hacer uso de éste tal cual es, y hacerlo funcionar con el resto de cualidades del resto de agentes que se ponen en juego en cada trabajo pictórico. Desde el pensamiento metafísico de Heidegger y desde la interpretación que hacía del mismo, sería la única manera de conocer, de verdad, al azul, al verde vejiga, al amarillo, etc... y a ellos cuando se presentan juntos, es más a ellos *unos con otros*.

En mis miras está la realización de composiciones de tamaños de un metro y medio y dos metros cuadrados. El valor de la fisicidad, que inauguraron los expresionistas americanos, lo tomo como una condición y un valor indispensable y significativo para mi trabajo en

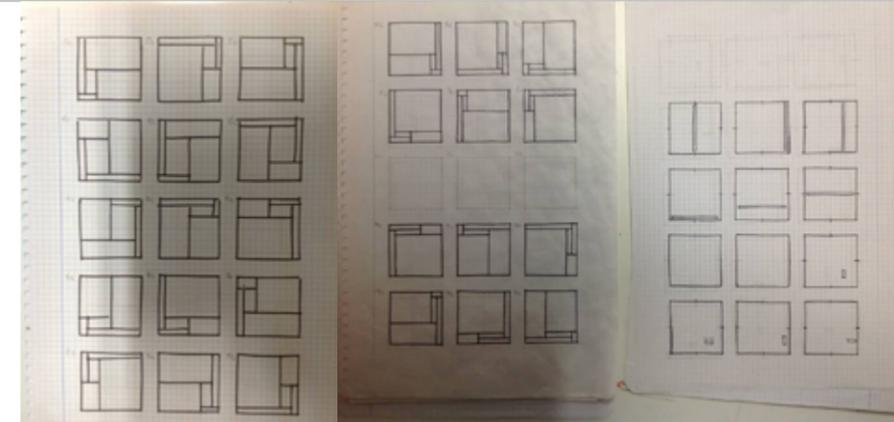


Fig.18

el taller. Es una de las posibilidades que tiene el trabajo pictórico, especialmente para este modo de pintura cuyo efecto y a cuyo significado de la obra no se accede si no se está físicamente presente. Dentro de mis requerimientos de trabajo está el de que la pintura debe ser vivida, experimentada, físicamente. La escala grande en este caso es una consecuencia de ésta búsqueda de fisicidad.

En este tiempo además, tuve la oportunidad de trabajar para José María Yturralde, cuya obra admiro y que me afirmó en mi convicción de la necesidad de la fisicidad. Aún con estas miras, el proceso de trabajo comienza a partir de pequeñas composiciones realizadas papeles pintados de colores oleosos a modo de collage. Para eliminar variantes, el formato de estas composiciones es cuadrado. Antes he realizado estructuras, dibujos de líneas verticales y horizontales que configuran cinco espacios y cinco formas diferenciadas. Ver fig. 18

Cuento con cuadernos de trabajo con múltiples dibujos de estas características. Tomo cinco botes de colores distintos de los 13 bien diferenciados que tengo siempre bien visibles en el estudio. Los tomo en función de determinadas características opuestas: saturación, luminosidad, situación en el modo cromático. Una vez los tengo pienso en sus cualidades particulares. Por ejemplo: Azul ultramar oscuro: “color de máxima oscuridad después del violeta, complementario del rojo, color de baja atracción visual; su opuesto bajo estas características: el amarillo que tiene capacidad de distanciamiento visual, mayor a de cualquier otro color; color-materia transparente”. Los observo y estudio, imagino sus cualidades “puestas en juego” y a la par analizo y estudio los dibujos como posibles estructuras desde las que organizar estas cualidades con el fin de que se hagan complementarias unas de otras.

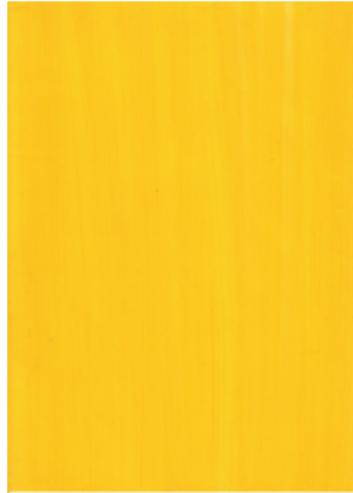


Fig.19



Fig.20

Como señalo, los colores de los que parto, han sido aplicados previamente sobre papeles tamaño A4. La capacidad del óleo de cubrición sobre el papel es buenísima, su secado se acelera más que en cualquier otro soporte, y a diferencia de materiales al agua, no arruga el papel. En mi caso, lo esencial del uso del óleo frente a cualquier otro material no graso es que el color no cambia en sus cualidades de luminosidad al secarse y por tanto obtengo resultados directos, que no necesitan del secado para ser evaluados. Para los colores de naturaleza transparente, y para que realmente ésta se aprecie, doy varias capas de distintos colores de la misma gama. Por ejemplo, si el color del papel ha de ser el carmín de garanza, que tiene un nivel de transparencia alto, al papel lo cubro de color rojo cadmio claro o medio, o de magenta, para luego aplicarle la última capa del carmín. Su transparencia dejará ver el color de las primeras capas. Se forma una textura que provoca vibraciones interesantes a partir de las vetas que dejan los pelos de la brocha. Ver fig. 19 y 20

Estas pequeñas composiciones son de unos 10 cm a 30 cm cuadrados. Los dibujos-estructura de los que parto se pueden ir modificando en función de las exigencias compositivas de las cualidades de los colores seleccionados. Observo, tomo y descarto parte de estas composiciones y si me “demandan” ser vistas en un tamaño más grande, realizo las composiciones en una escala mayor.

El siguiente soporte, al cambiar de tamaño, es lienzo de tela fina. No se aprecia la urdimbre y la trama. Esto es así por eliminar variantes, y para que se aprecien las vibraciones y texturas que las brochas provocan. La imprimación es acrílica de color blanco agrisado. Llevo la composición de los collages a la tela a partir de técnica mixta. El tamaño será de 50 x 50 o 75 x 75 cm. Una vez realizado, si la pintura “me pide” un tamaño mayor paso a trabajar en formatos de 100 x 100 o 150 x 150 cm, con el consiguiente

cambios de instrumentos y de proceso. Si no me “demanda” este cambio de tamaño, la composición es la que es y queda acabado el proceso. Los dibujos-estructuras de los que parto provocan divisiones entre formas-planos geométricas por sus líneas paralelas y perpendiculares con respecto al formato cuadrado. Esta “geometrización” es de nuevo una manera de reducir variantes en complejidades compositivas. Es una manera de ordenar, es un medio, más que un fin en sí mismo. No me interesa la geometría en sí misma ni como concepto, ni como efecto, si ya como explico, como un medio. Ver fig. 21-25¹

1. Si se me permite la explicación, me encantaría cambiar los términos de Heidegger de “hombre”, para referirse al ser humano, por “persona” o “personas” o “individuos”. Sería participe de poner el término ser “unos con otros y otras” y no “ser unos con otros”, o “ser juntos y juntas” y no “ser juntos”. No lo haré por respeto al filósofo y a su lenguaje filosófico y por respeto, aunque me moleste, a la RAE que pone por encima la necesidad de simplificación del lenguaje a la de los conceptos y connotaciones que muchos términos denotan. Por mucho que se empeñen en argumentar que estos términos son neutros, a muchas personas nos pasa (y no puedo saber hasta que punto a todas), que cuando leo la palabra “hombre”, y las terminaciones en “-os” se me viene a la cabeza imágenes “hombres” como distinto a la mujer, o a un niño, individuo en general. Palabras que no utilizamos ni son acogidas por la RAE como todas, amigas, juntoas, se me pueden hacer más extrañas, otras, por ejemplo juntos/as, se me hacen más complejas, sí, pero mucho más neutras. Aprovecho aquí para agradecer a todas las universidades como las de Granada, Santander y Florida Universitaria en Valencia entre otras que no conozco su esfuerzo por buscar soluciones para emplear términos no sexistas aunque de momento no sean aceptados por la RAE.



Fig.21

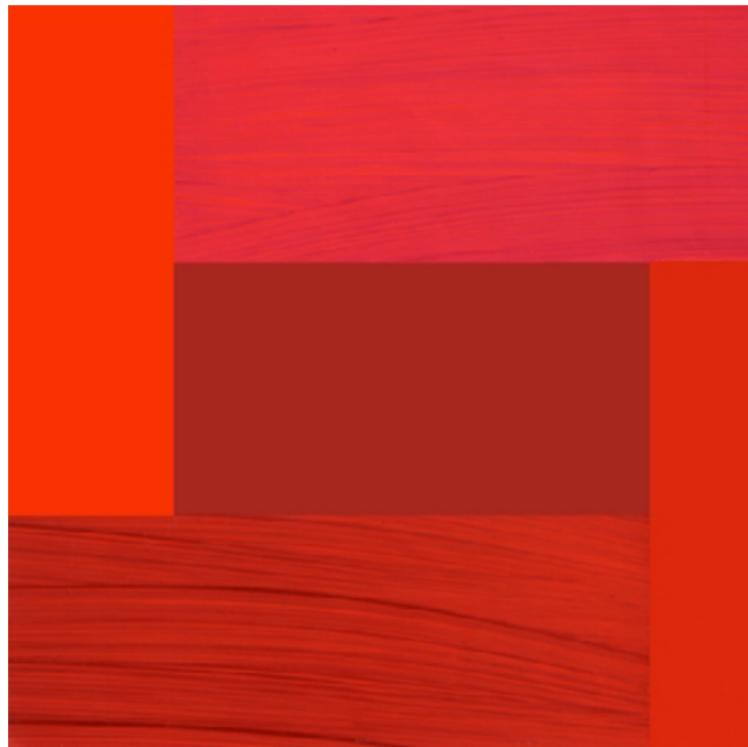


Fig.22

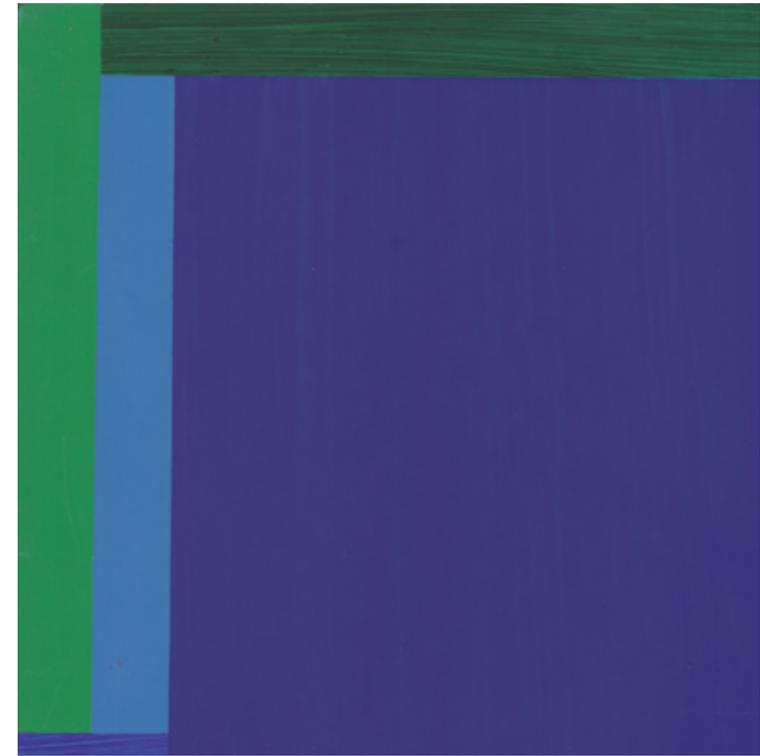


Fig.23

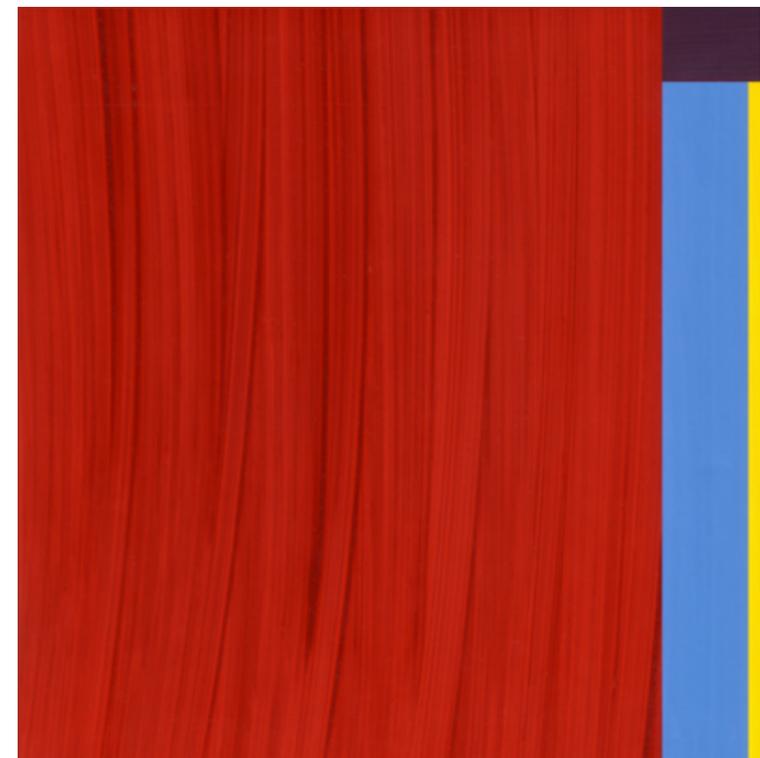


Fig.24

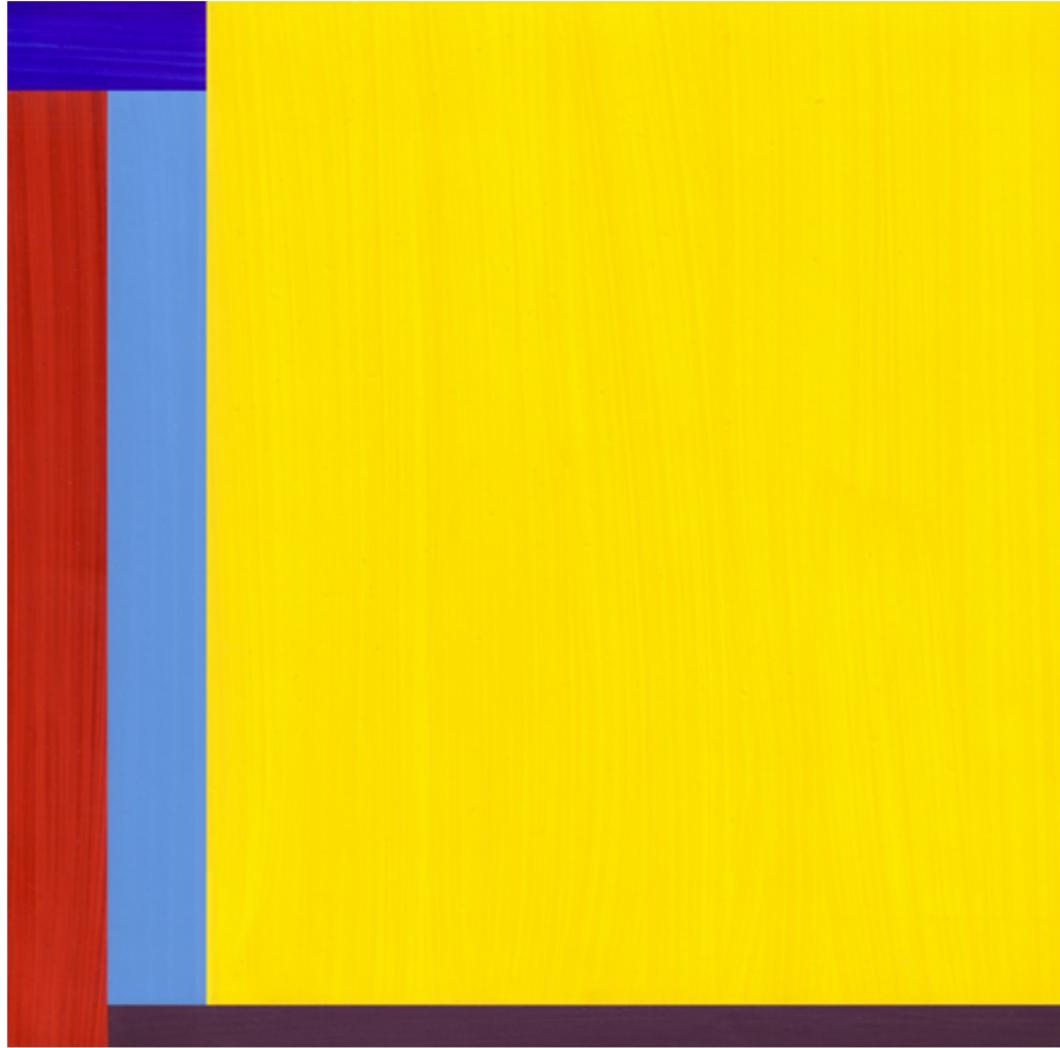


Fig.25

2.2. TRABAJO PICTÓRICO 2013 Y 2014

Nuevos aspectos enunciativos y simbólicos me sobrevienen durante el tiempo de la producción de esta serie y hasta el día de hoy. A nivel simbólico y de discurso me encuentro, por una parte, con el deseo de expresarme a partir de este lenguaje adquirido del *Proyecto todos/a 5*. Lo que quisiera presentar son experiencias vividas desde una conciencia de la propia interioridad y de descubrimientos personales nacidos de ese proceso de interiorización. Por otra parte, me encuentro, a raíz de la experiencia como paciente en sesiones de psicoterapia, con el impacto que me produce la psicología gestáltica, por su concepto, sus fines, sus procesos y que me llevan a plantearme aspectos de la acción y del proceso artístico del trabajo en el taller que no me habría hecho sino hubiera sido por el contacto con esta corriente psicoterapéutica.

A nivel conceptual, también surgen nuevas ideas sobre lo que es la pintura y qué se le demanda en nuestro momento. Esto es a partir especialmente de la formación adquirida desde algunas materias de este Máster. Serán nuevas preocupaciones conceptuales que quieren desembocar en nuevas soluciones morfológicas, formales y por tanto, técnicas y procesuales. A continuación paso a enunciar estos dos niveles planteados de manera pormenorizada y al mismo tiempo explico cómo se concreta en el trabajo del taller.

2.2.1. Interiorización y evocación de emociones interiores

Como he comentado anteriormente, la dimensión espiritual, entendida como interiorización y búsqueda de uno y una misma, se hizo necesaria concretarla desde el trabajo pictórico. Si los conceptos de Heidegger señalados arriba me animaron profundamente a tener algo que contar, ahora eran estados emocionales personales y trabajos interiores que nacían de lo que llamamos coloquialmente “mundo interior”, que se ponían en práctica en el quehacer diario. Para explicar a qué me quiero referir con interiorización me valgo de las explicaciones de Leonardo Boff, teólogo de la liberación. Muy simplificada, desde esta teología, la idea de lo espiritual tendría que ver con *fuerza, ánimo*, y lo que nace de la interiorización, y de la búsqueda de los sentimientos “más humanos” o bien de la alimentación de un “centro” personal, que puede posibilitar una apertura a lo absoluto (Boff, 2000, p. 143). Para Leonardo Boff la dimensión espiritual es “la dimensión de profundidad que se inscribe en cada persona, en cada ser y en la totalidad de la realidad, y que posee un carácter indescifrable” (Boff, 2000, p. 143).

Hemos de anotar que Boff no es un teólogo místico y por tanto no es uno de los que más han ahondado en el concepto de espiritualidad, para ello hay otros más adecuados como Durkheim o Jäger, en los que no se ha profundizado en este trabajo, pues para dar explicación en este contexto artístico personal al término de espiritual y de interioridad, el lenguaje fluido y accesible de la teología de Leonardo Boff resulta suficiente. En este sentido, acerca de la dimensión espiritual en el arte y con respecto al trabajo del taller, es necesario comentar que el trabajo de Laib confirma que la esfera de lo espiritual no es ajena a este momento posmoderno; si fuera así no se entendería el reconocimiento que tiene su obra. Parece entonces que hay una necesidad de interiorizar, cada cual como puede y quiere, y una necesidad de recreación personal; y a veces de creer en lo increíble y utópico, y una necesidad de apertura a lo absoluto, que no está reñido con lo posmoderno.

Desde estos convencimientos nace la voluntad de evocar estados emocionales que llamo “humanizadores” (que serían ciertos sentimientos y emociones que no quieren ser superficiales). La idea es indagar sobre ellos, y desde ellos tratar de sugerirlos a través del medio pictórico. Estos estados son difíciles de expresar con palabras, al ser estados vivenciales, como por ejemplo los de “vivir los tiempos de espera manteniendo el equilibrio entre la desesperar y la esperanza”, los del “vacío tranquilo” o los de sentimientos de perdón, como el del “perdón deseado”, el del “perdón buscado”, el del que causa angustia, y/o del que empieza y libera. Palabras, conceptos, que por los límites del lenguaje oral ya de por sí son subjetivos, pero no por ello irreales; y que en el terreno pictórico, se hacen más subjetivos todavía, pero no por ello tampoco irreales. Precisamente por ello, se hace necesario el intento de tratar de evocarlos a través de este medio, y que el espectador y la espectadora cierre dicha evocación con el significado que desde su experiencia y desde su percepción otorgue a dicha imagen-evocación. Desde estas preocupaciones surgen las pinturas: *Espera*, *Perdón fase I*, *Perdón fase II*, que siguen perteneciendo a la serie *Proyecto todos/as*, pues persisten los mismos principios del origen de esta serie. Ver fig. 26-28

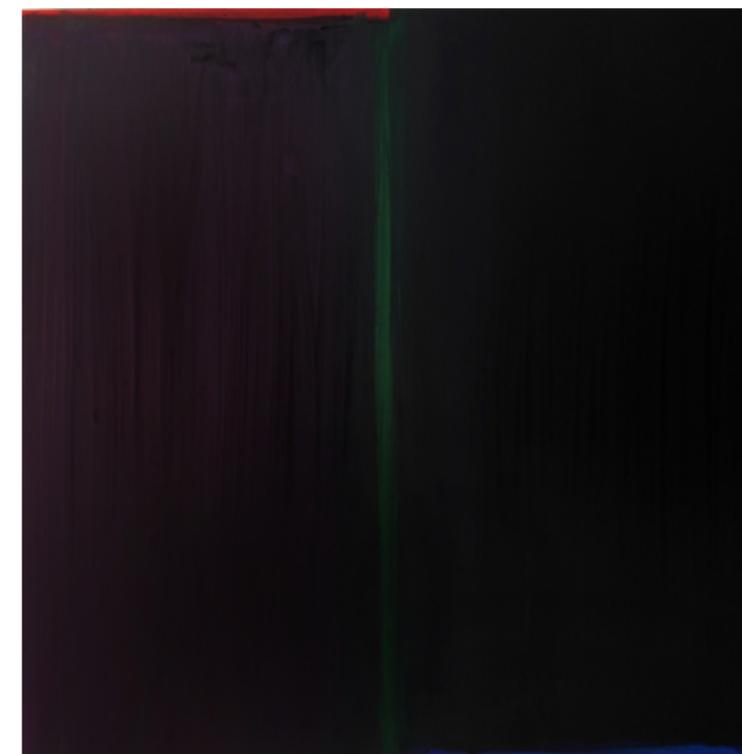


Fig.26

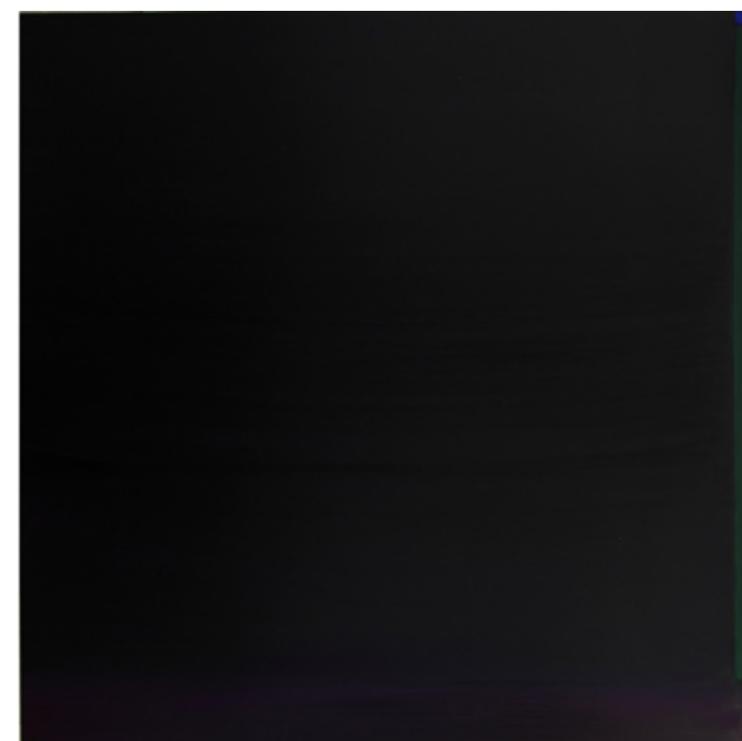


Fig.27



Fig.28

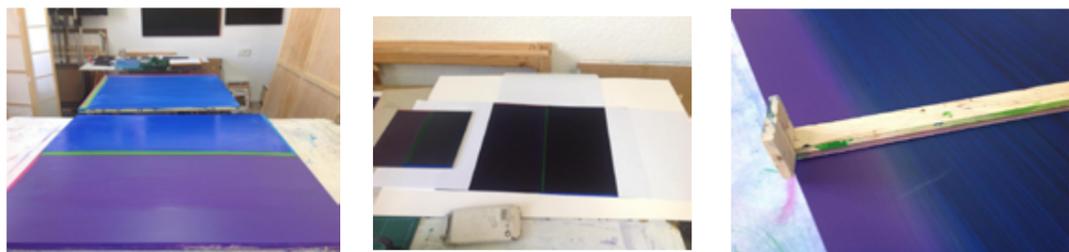
2.2.2. Psicoterapia gestáltica y el proceso en el taller

La corriente psicológica gestalt (o Psicología de la Forma) es una corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX. Se ha aplicado al terreno de lo visual y de todos y todas nosotras es de sobra conocido, leído, y utilizado a diario consciente e inconscientemente, las leyes de la percepción visual estudiadas por R. Arnheim, entre otros. En el terreno terapéutico, gestalt es también *forma*, y en concreto una *forma* que se define en un espacio y tiempo concreto, *el de aquí y ahora*.

Acudí a unas sesiones de psicoterapia por primera vez en 2006, para resolver una problemática concreta y circunstancial. Lo que me fascinó de esta manera de psicologizar fue la relación que se establece entre la búsqueda de soluciones y caminos para resolver los bloqueos con los síntomas de éstos que se manifiestan corporalmente en el *aquí y ahora*. Se utiliza el método que llaman *darse cuenta* (caer en la cuenta) de esas indicaciones corporales que se manifiestan inconscientemente y desde los que pueden empezar a buscar respuesta a los conflictos que hacen acudir a terapia. Por tanto, en las sesiones lo que predomina es el percibir, el sentir el actuar, para hacer conscientes todas estas indicaciones corporales.

Esta corriente gestáltica en el terreno terapéutico se define en la década de 1940, y pertenece a la psicología humanista dentro de la psicología de la posmodernidad, la cual se caracteriza por no estar enfocada exclusivamente a tratar a enfermos y las psicopatologías, sino también para desarrollar el potencial humano, desde un ejercicio de la psicología positiva. Como se explicita, a diferencia de otros enfoques, la terapia Gestalt se enfoca más en los procesos que en los contenidos.

En las sesiones gestálticas se viven algo así como “micro experiencias” que duran lo que dura la sesión. “Micro experiencias” de búsqueda de soluciones a los conflictos que se presentan en ese momento, en el *aquí y el ahora* de la sesión, sin introspección, simplemente desde algún pensamiento, acción o sentimiento que esté pasando en el momento real. El reto está en haber “hecho cuerpo”, en “encarnar” por decirlo de alguna manera, esta experiencia de resolución del bloqueos, traumas, conflictos, etc... para poder no olvidarla (queda inscrita en la propia vivencia corporal y de pensamiento), y para poder extrapolarla a la vida cotidiana donde se presentan también tales bloqueos. No se trata de buscar cambios de conducta a partir de reglas ni normas, sino a partir de “micro experiencias” que el o la cliente puede recrear en la vida diaria.



A partir del conocimiento experiencial personal con la psicología gestáltica, el trabajo en el estudio no podía eludir la posibilidad de incorporar algo de ella en cuanto a la acción corporal, en el proceso de creación de la obra. Pensaba en cómo proceder en el acto de llevar los materiales a la superficie pictórica de otra manera a la tradicional en la que el cuerpo se hiciera más presente. Esta otra manera tienen su referente en las Anthropométries de Klein, el dripping de Pollock y por supuesto todo el arte de acción y performativo.

La idea era poder minimizar al máximo las herramientas que utilizo para llevar la materia pictórica al lienzo: brochas, cintas de reserva, entre otras. Comencé a trabajar directamente con los dedos, y con distintas partes de la mano según el espacio de la superficie y la forma visual que quería fijar. De aquí surgen pequeñas pinturas de 10 x 10 y 20 x 20 cm, y algunas pruebas de superficies de lienzo monocromos de 100 x 100 cm. El resultado visual de estos trabajos es algo más “primitivo” en el sentido de “directo”, menos sofisticado y más “vulgar”, un tanto más “desordenado” que cuando se trabaja con cinta de reserva. El modulador pragmático de las imágenes resultantes era menos “bello” por decirlo de alguna manera, y al mismo tiempo menos “frío” al ser más orgánico que geométrico. Ver fig. 29 y 30

En cuanto a la experiencia corporal del proceso fue, no se si decir más agradable, pero sí más emocionante, inmediata y más vivencial que con los pinceles y brochas. La contrapartida es que resultó una práctica poco saludable. Me informé en el instituto de toxicología y en absoluto recomendaban esta práctica con esencia de trementina, por muy rectificada que esta estuviera. La idea de trabajar con guantes por muy ajustados que estos fueran, eliminaba todo el sentido y significado del contacto directo con la materia y por tanto de la inmediatez.

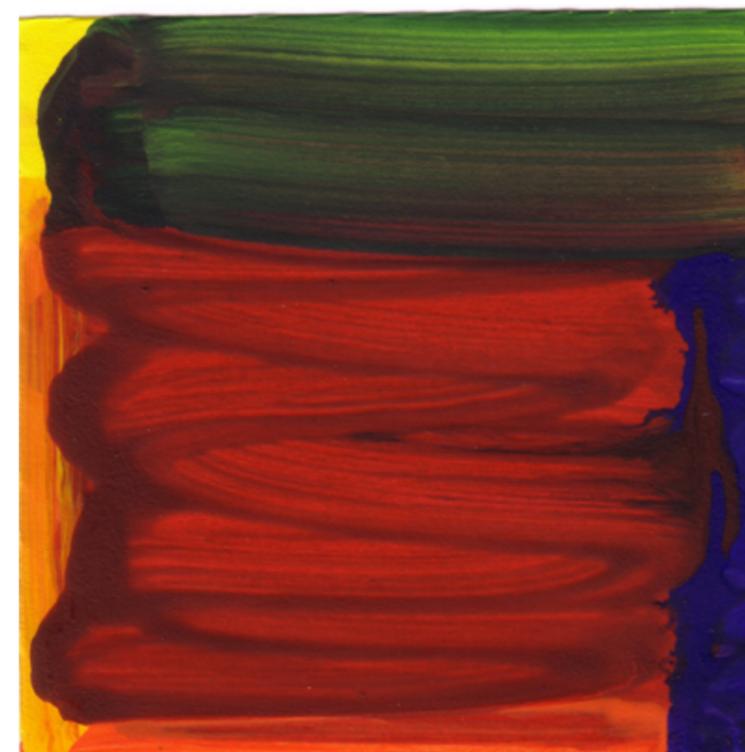
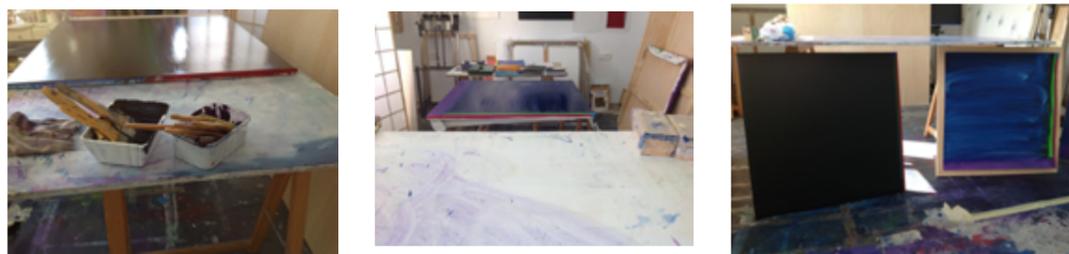


Fig.29



Fig.30



En resolución, dejo esta práctica para trabajarla de tanto en tanto y no de manera sistemática. Sin embargo, quise recoger a partir de entonces la inmediatez del proceso, y el efecto directo y vivaz del resultado visual para el trabajo posterior que por tanto habría de ser, por una parte, el de un proceso con menos herramientas (las cintas de reserva, por ejemplo, se descartarían), y por otra, debía de ser más gestual. Siguiendo el proceder de *Proyecto todos/as*, cuando parte de las imágenes resultantes demandaban ser llevadas a tamaños mayores, ocurría que al cambiar de registro, el procedimiento también había de ser modificado, así como su técnica. Se materializaron esbozos-estudios de composiciones directas y gestuales con pintura oleosa. Como éstas no se resuelven en una sola sesión y con una sola capa de pintura, el sistema consistió en cubrir esta primera capa en la que se diseñaba la composición con Liquin+ óleo blanco+ cera de abeja (para espesar y agilizar el secado). Este médium funciona como capa que tapa traslúcidamente la composición. Esto permitía trabajar por encima de lo realizado anteriormente sin dejar de verse del todo. De esta manera tenía una referencia estructural desde la que continuar, y además se creaban ciertas vibraciones de color al superponer las capas, que daba cuerpo y enriquecían el resultado.

Con todo, los logros de esta investigación en el taller es significativa cuando se presentan juntos todos lo estudios y pruebas que mantienen unas preocupaciones formales, compositivas, técnicas y de procesos concretos. Muchos se pueden observar como trabajos independientes, como “obras” acabadas y con entidad. Además hay resultados cerrados y completos como los que he señalado al principio y que tienen título, pues no solamente son estudios sino que guardan intenciones concretas de contenido. Pero el trabajo verdaderamente significativo y activador de sentimientos y emociones e ideas que en parte es lo que se buscaba, ocurre cuando se ven buena parte de estos trabajos en su conjunto. A continuación se muestran composiciones, estudios y collage. Ver fig. 31 a 36.



Fig.31

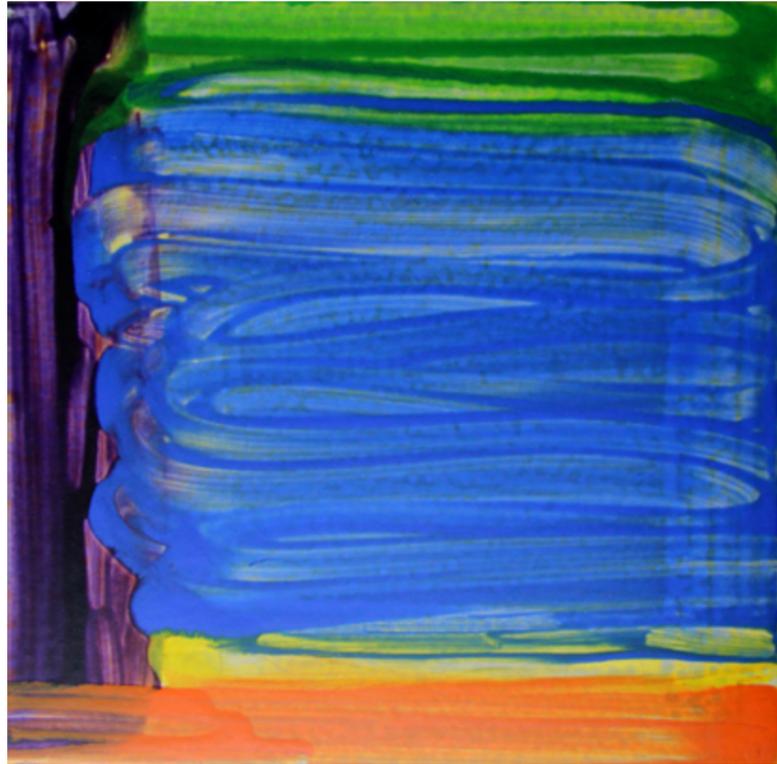


Fig.33



Fig.34

Fig.32



Fig.35

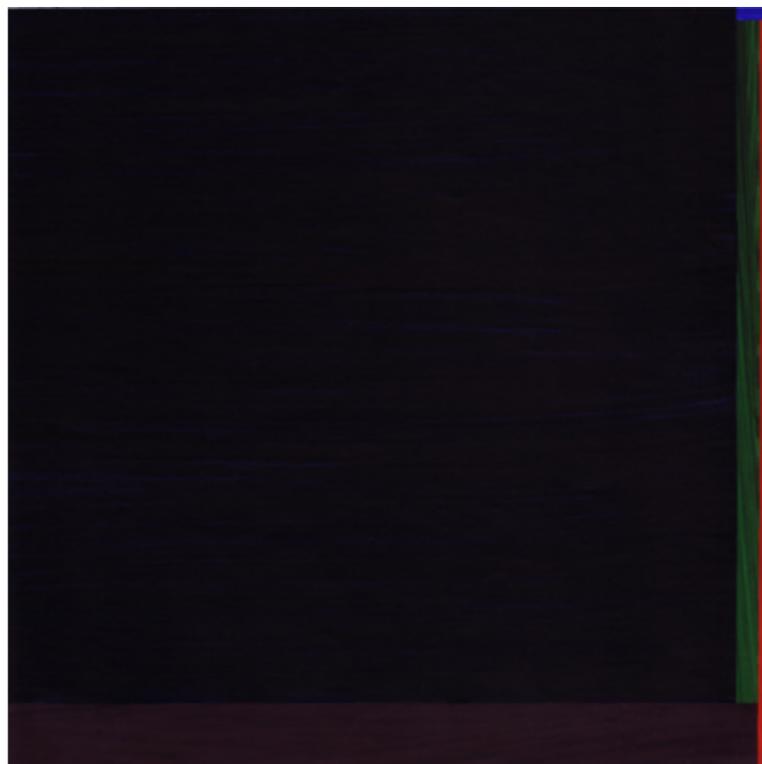
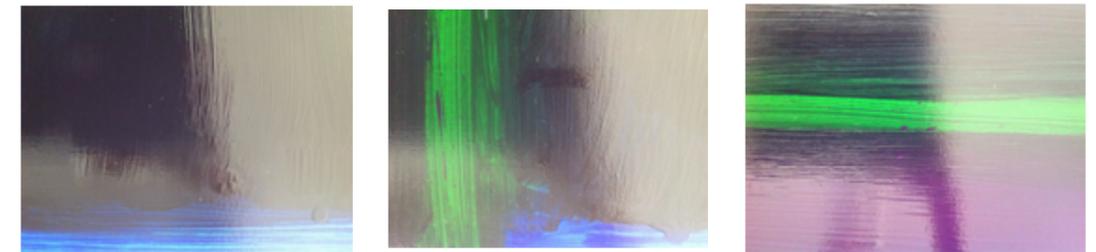


Fig.36



A modo de conclusión de este apartado se enumera los resultados obtenidos.

Después de ésta trayectoria que comienza con la búsqueda de una abstracción personal y la serie *Proyecto todos/as*, he adquirido un lenguaje personal abstracto, que resulta ser eficaz para aunar las intenciones expresivas de sentimientos interiores.

El viernes 11 de julio se realizó una sesión de mediación artística a cargo del colectivo AVALEM, dentro de las propuestas de SELECTA 14, en Galeria Cuatro en torno a las obras expuestas de mi compañero Daniel Schweitzer y las mías. Las personas pertenecían al entorno de Bellas Artes (alumno/as de grado), a profesionales de la educación y la didáctica artística, y otras eran particulares que tienen sensibilidad y necesidad artística como espectadoras. En este encuentro comprobé que los últimos cuadros realizados, *Espera* y *Perdón fase I*, fueron relacionados con palabras como “expectación” y “comienzo”, e “introspección” respectivamente, sin haberse leído los títulos previamente. Es sólo un dato, pero hasta el momento no tenía ninguna certeza de que la percepción de los y las espectadoras podía coincidir con lo que yo pretendía evocar. Creo haber alcanzado un lenguaje personal dentro del que se puede seguir trabajando, mejorando en muchos aspectos, pero que tiene las capacidades evocativas que pretendían y factibles de seguir explotando.

Por otra parte explicaré una evidencia que es también un resultado de este proceso pictórico. El camino que sigo se va cerrando en sí mismo. Es una senda concreta, con ciertas posibilidades de desarrollo expresivo, técnico y de procedimientos. Y también es un camino, creo, que no abre otras sendas. Está tan definido que transcurre en una dirección concreta. Este hecho me recuerda a la concepción de la trayectoria



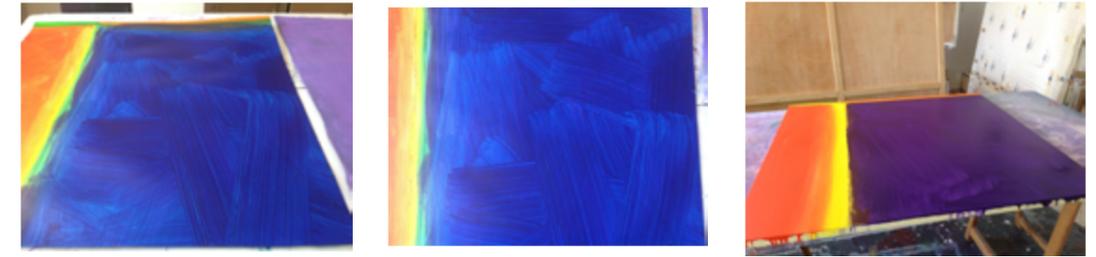
artística de pintores como Mondrian o como Barnett Newman que he desarrollado en este trabajo. Cada uno de ellos tomó vías en su desarrollo artístico que llegaban a un lugar determinado. Con la llegada a ese destino se cerraba el recorrido, se cerraba su trabajo. El siguiente paso era repetirse o cambiar. Ambos tenían la misma actitud frente a este sentir del recorrido artístico: su trayectoria estaba sostenida por un proceso de “destrucción-renovación”. Cuando llegaban a un destino concreto y se cerraba una vía, cambiaban de plan, cambiaban de vía.

Por tanto se me abren dos líneas de trabajo: seguir trabajando desde la poética adquirida y tratar de profundizar en las capacidades de evocación de ésta o bien cambiar de camino. Los presupuestos para este nuevo sendero serían:

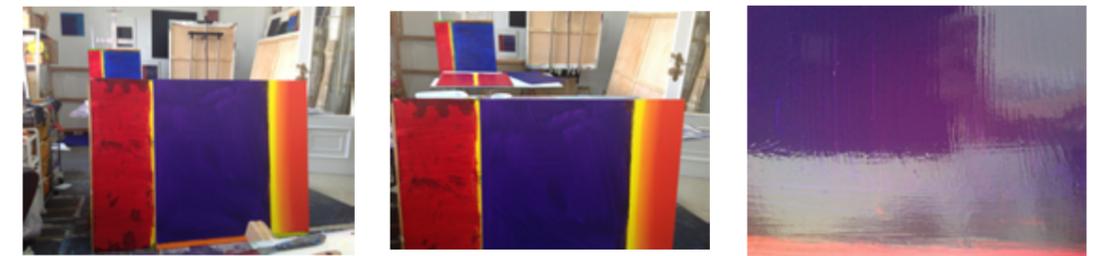
- 1) continuar tratando de usar el lenguaje personal aprendido cuyos resultados concretos sean entidades en sí mismas, obras que funcionen como un todo, como una unidad.
- 2) Que se valore la fisicidad del espectador/a para conectar con el significado de la obra.

La primera de las premisas sigue guardando la emoción de lo simbólico *del ser unos con otro estando en lo mismo* de Heidegger. Me interesan las particularidades que son capaces de mostrarse como un todo. Soy consciente de que hay otra poéticas: las de lo fragmentado, lo continuo, lo que se extiende sin fin sobre las superficies sean estas las que sean (paredes, suelos, techos estructuras arquitectónicas, extensiones de terreno, etc...). En mi caso me interesan las entidades independientes, cerradas en sí mismas.

La segunda tiene que ver con la capacidad de que la obra sea contemplada. Me interesa sobremanera la posibilidad de la pintura y otros modos artísticos de tener que ser contemplada. La necesidad de tener significado cuando alguien se para, se detiene



concretamente a mirarla. Y me atrae que éste pararse a mirar necesite de un esfuerzo por parte del o la espectadora distinto a otros modos de hacer arte, en el que lo que ocurre al ser visto tiene tal grado de impacto que la disposición de la mirada del espectador o espectadora requiere poco esfuerzo. Me interesa el modo de arte en el que el espectador o espectadora ha de pararse, ha de moverse hacia a tras y hacia adelante, ha de mirar un título, si lo tiene, y tras mirarlo ha de volver a alejarse para volver a mirar. Ese tipo de exigencia por parte de quien contempla, me interesa.



Por último, he de señalar el interés que me despierta la obra de Robert Mangol. Es un artista que me sirve de referente en estas tres premisas que comento. Su lenguaje y su concepción de la pintura me abre muchísimas posibilidades. Sus trabajos parten de la concepción de la pintura como objeto. Muchos de sus formatos no guardan relaciones ortogonales. Toma la pared como parte de muchas de sus obras. Y la considera tanto como espacio interior que como exterior. Guarda relaciones de igualdad entre línea y color; ninguno está supeditado al otro. En la mayoría de sus trabajos utiliza varios formatos que funcionan unidos entre sí. Las juntas de estos formatos, es decir, los bordes, cuentan como un elemento más del lenguaje de sus imágenes, es decir, como líneas. Son otro tipo de líneas con significaciones distintas a las que están realizadas con carboncillo. Son muy interesantes los comentarios del autor con respecto a la concepción que tiene de la pintura:

“ Uno se enfrenta a un cuadro de forma inmediata. Esa inmediatez justifica nuestra inseguridad ante él. A diferencia de la música y del cine, de la danza de la prosa y la poesía, que podemos escuchar , o bien visionar y leer en el tiempo, y a diferencia de la escultura y de la arquitectura, que podemos atravesar o bordear (todos estos casos permiten que la sensación y opinión surjan de un modo más pausado), una pintura se limita a estar íntegramente ahí. En cambio, y sorprendentemente, ese “estar ahí” físicamente se pone en duda” (Robert Mangold, 1999, p.110)



Fig.37

“ Tengo dos cuadros ante mí ahora (...) este (estos) plano pictórico liso, que se extiende ante ti como un muro y al que no puedes penetrar ni tratar como un objeto, constituye para mí la esencia de la pintura” (Robert Mangold, 1999, p.111).



Fig.38

El cometido del pintor abstracto no se dirige a la realización o traducción de algo existente (...) Personalmente, siento que tampoco es cuestión de la realización de una idea concebida, ni creo que se trate de la resolución de un problema determinado. No es la búsqueda de lo bello ni de lo escandaloso; mi intención no es contar una historia, sermonear, amonestar ni atacar con la obra. (...) Creo que lo que busco y encuentro es el diálogo apropiado. Al decir el diálogo apropiado me refiero al hecho de querer que el boceto-estudio-pintura, al reunir distintos elementos, provoque en mí una respuesta. La meta no es el diseño ni el gusto, sino cierto sentido de comunicación.”(Robert Mangold, 1999, p.112)



Fig.39



Fig.40

CONCLUSIONES

Al comienzo de esta investigación presentábamos la preocupación por dos temas en relación al trabajo artístico pictórico personal. Una era la preocupación en el aspecto meta- lingüístico de la pintura abstracta y la otra, la del interés por el contenido de tipo espiritual a través del intento de evocar vivencias interiores.

Se ha realizado un estudio de estas dos preocupaciones desde los años 40 hasta la actualidad, para observar cómo se han trabajado estos temas. Nos hemos encontrado con que en los 40-60 una buena parte de la pintura abstracta trataba de buscar absolutos visuales. A la par se relacionaban estos logros con motivaciones de pensamientos metafísicos que tenían que ver con el espacio infinito, y lo sublime. Lo espiritual y el aspecto metalingüístico en pintura abstracta se encontraban estrechamente relacionados. En los 60-70 estos pensamientos metafísicos se transforman. La búsqueda consciente de una autonomía de la pintura a través del valor de la superficie del cuadro, será el objetivo para logros formales en la abstracción pictórica. La preocupación metalingüística se desliga de la espiritual. Lo que no se desliga es el pensamiento metafísico en pintura, que esta vez queda manifiesto en la búsqueda de su propia autonomía frente a otras disciplinas. En los 80-90, la autonomía de la pintura deja de tener valor en favor de otras posibilidades pictóricas de hibridación con otras disciplinas, procesos, acciones, etc. En conclusión, nos encontramos en un momento en el que los temas relacionados con lo espiritual no se presentan necesariamente relacionados con las preocupaciones de tipo metalingüístico de la pintura abstracta, y tampoco se presentan necesariamente separados.

De todo esto y concretándolo en el terreno de la práctica pictórica personal, se concluye que:

Se presenta como reto difícil que no imposible, el aunar ambas preocupaciones. Actualmente, tal como se ha desarrollado en el punto 2, se ha logrado un lenguaje abstracto propio que evoca sensaciones interiores. La preocupación metalingüística y la de contenido espiritual quedan cubiertas.

No obstante, se contemplan nuevas líneas de investigación en el aspecto metalingüístico. Se trata de integrar en el lenguaje artístico personal aspectos de los lenguajes en pintura abstracta que vienen surgiendo desde los 80 en artistas como Mangold y tantos otros. Se pretenden incorporar aspectos de estos pintores que consideran la fisicidad de la pintura y las de su superficie desde nuevos presupuestos.

La complejidad se me presenta en el hecho de aunar estas dos preocupaciones. Si hoy elijo estudiar en el trabajo de taller problemas del lenguaje de la pintura, esto me impide prestar atención al nivel de expresión de estados vivenciales interiores. Si, por lo contrario, me vuelco en ésta última, descuido la actualización del lenguaje abstracto desde los presupuestos contemporáneos.

Descubro un proceso: aquel en el que cuando se ha alcanzado el logro de aunar estas dos preocupaciones, se ha de abandonar una en favor de la profundización en la otra, para luego retomarla.

Para la continuación del trabajo en el taller, voy a seguir investigando en el propio lenguaje de la pintura. Atenderé a las posibilidades de formatos no ortogonales. Tendré en cuenta los bordes de las superficies, en el modo en que crean líneas cuando se juntan varios de estos bordes entre sí. Finalmente, querría incorporar la superficie de la pared como nuevo elemento pictórico en el conjunto de la pintura. Quisiera considerar el espacio de la pared como plano, que puede estar tanto en el centro de la composición como en los extremos de la misma.

Paralelamente, se realizará un listado de estados vivenciales concretos nacidos de la interiorización personal y de su praxis en el día a día, que pueden ser evocados a través de este lenguaje pictórico personal.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola (1998). *Diccionario de filosofía*. FCE. México.

Aguilar, Ana Martínez (2007). Presentación del catálogo. En VVAA *Wolfgang Laib. Sin principio sin fin*. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid

Boff, Leonardo (2000) *La dignidad de la tierra. Ecología, mundialización, espiritualidad. La emergencia de un nuevo paradigma*. Editorial Trotta. Barcelona

Danto, Arthur C. (2005), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós estética. Barcelona.

García Mondragón, José Luis, (2010). *Sobre lo espiritual en el arte contemporáneo*. (la tesis del grado de Maestro en Historia del Arte). Universidad nacional autónoma de México D.F.

Golding, John (2003). *Caminos a lo absoluto Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Washington D.C. Turner.

Heidegger, Martin (1999) *Introducción a la filosofía*. Colección Frónesis Universidad de València Ediciones Cátedra. Madrid

Juncosa E. (1996). *Nuevas abstracciones*. MNCARS. Madrid

Mangold, Robert (1999) El hecho de ser pintor. Collage de notas para ponencias de Robert Mangold. En VVAA *Robert Mangold*. Xunta de Galicia Conselleria de cultura. La Coruña.

Mc. Evelley, Thomas (2007), A la busca de lo primordial por el medio de la pintura. El icono monocromo, *De la ruptura al "cul de sac", arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal Ediciones. Madrid.

Mc. Evelley, Thomas (2007), Patas arriba y hecho trizas, *De la ruptura al "cul de sac", arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal Ediciones. Madrid.

Medina, José Marín (2007). Aproximación a lo Uno y liberación. En VVAA *Wolfgang Laib. Sin principio sin fin*. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid

Reinhardt, Ad (1957) Las doce reglas para una Nueva Academia. En La Rubia Leopoldo (2011) *El nihilismo de las doce reglas para una nueva academia de (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (expresionismo abstracto) a la abstracción postpictórica y al Minimalismo*. Departamento de Filosofía I, Área de Estética y teoría de las artes. Universidad de Granada. Sin editorial.

Vásili Kandinsky (2011), *De lo espiritual en el arte, contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós Barcelona.

Listado de Imágenes

- Fig. 1. Turner, *Sun Setting over a Lake*, c. 1840; Óleo sobre lienzo , 91 x 122.5 cm; Tate Gallery, London
- Fig. 2. Yves Klein, *Monocromia Blu*, 1961, MOMA, New York
- Fig. 3. Yves Klein, 1956, Pigmento seco en resina sintética sobre lienzo pegado a tabla, 76 x 54 cm
- Fig. 4. Fontana, *In the pink* Lucio Fontana's Concetto Spaziale, Attese , 1962, is on show at the Imago Art Gallery
- Fig. 5. Rothko, *Untitled* 1947, Multiform
- Fig. 6. Clyfford Still , *1947-J*, 1947, Óleo sobre lienzo , 68 x 62 cm
- Fig. 7. Newman, *Moment génétique*, Óleo sobre lienzo , 96,5 x 71 cm
- Fig. 8. Newman, *Onement I*, Huile sur toile, 96,5 x 71 cm
- Fig. 9. Clyfford Still , *November, 1950*, 9-1/4 x 12-1/2 inches
- Fig. 10. Newman, *Hericus sublimis* , 1950, Óleo sobre lienzo , 242 x 513
- Fig. 11. Reinhardt, *Abstract Painting no.* , 1961, Óleo sobre lienzo, 60 1/8 x 60 1/4 in. 152.6 x 152.9 cm. Smithsonian American Art Museum
- Fig. 12. Wolfgang Laib, *The Pollen Works*, 1977-2007
- Fig. 13. Wolfgang Laib, recolectando pollen y *The bee chambers*, Pirineos, 1994
- Fig. 14. Estudio. Óleo sobre tela. 40 x 30 c
- Fig. 15. Serie: Exteriores I. Óleo sobre lienzo. 150 x 80 cm. 2000
- Fig. 16. Estudios: dos colores. Óleo sobre tela sobre tabla. 50 x 70 cm
- Fig. 17. Estudios: tres colores. Óleo sobre tela sobre tabla. 70 x 50 cm y 50 x 70 cm
- Fig. 18. Dibujos-estructuras.
- Fig. 19. Papel A4 pintado de color óleo amarillo cadmio
- Fig. 20. Papel A4 pintado de color óleo rojo-magenta

- Fig. 21. Serie: *Proyecto todos/as 5*. Técnica mixta sobre tela. 50 x 50
- Fig. 22. Serie: *Proyecto todos/as 5*. Técnica mixta sobre tela. 100 x 100 cm
- Fig. 23. Serie: *Proyecto todos/as 5*. Técnica mixta sobre tela. 150 x 150 cm
- Fig. 24. Serie: *Proyecto todos/as 5*. Técnica mixta sobre tela. 200 x 200 cm
- Fig. 25. Serie: *Proyecto todos/as 5*. Técnica mixta sobre tela. 200 x 200 cm
- Fig. 26. Serie: *Proyecto todos/as.5*. Espera. Técnica mixta. 100 x 100 cm
- Fig. 27. Serie: *Proyecto todos/as.5*. Perdón fase I. Técnica mixta. 100 x 100 cm
- Fig. 28. Serie: *Proyecto todos/as.5*. Estudio: Perdón fase II. Collage papeles pintados color óleo. 30 x 30 m
- Fig. 29. Pinturas- composiciones con los dedos. Óleo sobre papel. 10 x 10 cm
- Fig. 30. Pinturas- composiciones con los dedos. Óleo sobre papel. 20 x 20 cm
- Fig. 31. Estudios compositivos *Perdón fase II*. Óleo sobre papel. 10 x 10 cm
- Fig. 32. Estudio de la técnica. Color óleo aplicado con los dedos y partes de las manos sobre lienzo. 27 x 27 cm.
- Fig. 33 y 34. Dos estudios compositivos y de la técnica de *Perdón Fase II*. Óleo sobre tela. 23 x 23 cm
- Fig. 35. Estudio compositivo de *Perdón Fase I*. Collage de papeles coloreados óleo. 30 x 30 cm
- Fig. 36. Estudio compositivo de *Espera I*. Collage de papeles coloreados óleo. 30 x 30 cm
- Fig. 37. Robert Mangold, *X Within X* (orange), 1980, acrílico y carboncillo sobre lienzo, 180 x 222 cm, Photo: Galerie Greta Meert, Private collection, Brussels.
- Fig. 38. Robert Mangold, *Four Color Frame Painting 10*, 1985, acrílico y carboncillo sobre paper, 106.7 cm x 78.7 cm, *Photograph by Kerry Ryan McFate*, courtesy, PaceWildenstein, New York.
- Fig. 39. Robert Mangold *Green Tited Ellipse/ Grey Frame*, (Elipse verde inclinada/marco gris), 1989, acrílico y carboncillo sobre lienzo. 256,5 x 424,2 cm. Cortesía PaceWildenstein
- Fig. 40. Robert Mangold, *Yellow/ black Zone Painting IV*, 1996, acrílico y carboncillo sobre lienzo 228,6 x 503,6 cm. Cortesía PaceWildenstein.

