



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
Departamento de Pintura

INVESTIGACIÓN EN LA PINTURA

***(Una investigación a través del método Analítico-Expresivo-Simbólico.
Búsqueda de esenciales)***

Tesis Doctoral

Presentada por: **Sergio Barrera Doménech**

Dirigida por: **Dr. José Antonio Barreiro Díez**

Valencia, Noviembre de 2015

RESUMEN

Esta tesis es la memoria de la investigación pictórica llevada a cabo durante diez años. En ella se recoge el marco propio de la investigación así como las pautas para el desarrollo de la misma. Observar, experimentar e investigar son acciones que en el contexto del presente estudio forman parte no sólo de una misma intención sino, principalmente, de una misma acción: la adquisición de conocimiento y comprensión, en su mayor parte, visual, vinculado a las artes plásticas y en concreto a los desarrollos de una pintura.

El inicio de la investigación viene marcado por la siguiente pregunta, **¿cómo destilar lo que es importante para plasmar el carácter permanente y esencial de un gesto a través de una pincelada y a partir de la información siempre cambiante del mundo visual?**

El espacio-formato pictórico es el soporte y lugar específico en el que se da el desarrollo de la fase experimental -pasos y resultados- de esta investigación.

Se presenta, de este modo, la singularidad de los procesos y conclusiones obtenidos mediante una nueva articulación y composición, en la que el procedimiento empleado (método **Análítico-Expresivo-Simbólico**) es, en gran medida, determinante, tanto en las fases de observación y experimentación como en las de interpretación.

RESUM

Aquesta tesi és la memòria de la recerca pictòrica duta a terme durant deu anys. En ella s'arreglega el marc propi de la recerca així com les pautes per al desenvolupament de la mateixa. Observar, experimentar i investigar són accions que en el context del present estudi formen part no solament d'una mateixa intenció sinó, principalment, d'una mateixa acció: l'adquisició de coneixement i comprensió, en la seua major part, visual, vinculat a les arts plàstiques i en concret als desenvolupaments d'una pintura.

L'inici de la recerca ve marcat per la següent pregunta, **com destil·lar el que és important per a plasmar el caràcter permanent i essencial d'un gest a través d'una pinzellada i a partir de la informació sempre canviant del món visual?** L'espai-format pictòric és el suport i lloc específic en el qual es dona el desenvolupament de la fase experimental (passos i resultats) d'aquesta recerca.

Es presenta, d'aquesta manera, la singularitat dels processos i conclusions obtinguts mitjançant una nova articulació i composició, en la qual el procediment emprat (mètode **Analític-Expressiu-Simbòlic**) és, en gran manera, determinant, tant en les fases d'observació i experimentació com en les d'interpretació.

ABSTRACT

This thesis is a report on a pictorial research which has been carried out for over a period of ten years. This specific framework of research collects the guidelines for its development. Observing, experimenting and researching are actions that in the context of this study are not only part of the same intention but, mainly, of the same action: the acquisition of knowledge and understanding, for the most part, visual, linked to the Fine Arts and specifically to the development of a painting.

This research began as a consequence of this question: **how to reveal the importance of expressing the permanent and essential character of a gesture through a brushstroke and taking into account the always changing information of the visual world?**

The spatial- pictorial framework is the support and specific place where the experimental phase (steps and results) of this research development takes place.

This research shows, in this way, the singularity of the processes and conclusions obtained through a new ordering and composition, in which the applied process (Analytical-Expressive-Symbolic method) is, in general, determinate, in the observation and experimentation phase as well as the phases of interpretation.

.ÍNDICE.

0. Resumen. Resum. Abstract	2
1. Introducción	6
2. Objetivos	8
3. Motivaciones	9
3.1. La condición inevitable	9
3.2. Sobre la investigación	21
4. Metodología	29
4.1. Introducción	30
4.2. Antecedentes	32
4.2.1. Consideraciones para el desarrollo del método	34
4.2.2. Antecedentes visuales	38
4.3. Definición y explicación del método Analítico-Expresivo-Simbólico *	44
4.3.1. Usos del color y de la forma para la investigación	49
4.3.2. Los tres ámbitos de experiencia	50
5. Desarrollo de la investigación	54
5.1. Fase experimental y resultados (conclusiones).	55
5.2. Introducción	55
5.3. Ejemplos de la series precedentes	59
5.4. Pasos y Resultados	61
5.4.1. Sobre las características del instrumento	62
5.4.2. Razones, pautas y pasos para el primer gesto (<i>antigesto</i>)	62
y las primeras pinturas (<i>pintura de agua</i>)	
5.4.3. Paso, 1. <i>Antigesto</i>	65
5.4.4. Paso, 2. <i>Pintura de agua, nº 1</i> . Descripción general	66
5.4.5. Conexiones, Analíticas - Expresivas - Simbólicas	67
5.4.6. <i>Pintura de agua I</i> . Aspectos generales de la serie. Pasos 3, 4, 5 y 6	68
Representación de los tipos de movimiento en la observación y en la materialización de las pinturas.	
5.4.7. <i>Pintura de agua II</i> . Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3 y 4. Aspectos	81
generales agrupados, paso 5. Plano Relevante y paso 6.	
5.4.8. <i>Audiciones en vaho menor</i> . Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, y 3	96

5.4.9. Vaheadas. Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3 y 4. <i>Antigesto</i> desde la perspectiva de la serie <i>Vaheadas</i> .	104
5.4.10. Variabilidad. Aspectos generales de la serie. Pasos 1 y 2 Aspectos generales agrupados, paso 3.	124
5.4.11. Camaleón velado. Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3 y 4 Aspectos generales agrupados, paso 5.	132
5.4.12. Desleídas. Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3, 4 y 5 Aspectos generales agrupados, pasos 6 y 7.	144
5.4.13. Alternancia, tiempo perceptible/ tiempo imperceptible Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3, y 4.	158
5.4.14. Anverso y reverso de registros. Aspectos generales de la serie Pasos 1, 2, 3 y 4. Aspectos generales agrupados, pasos 5 y 6.	168
5.4.15. Registro a escena. Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3 y 4 Aspectos generales agrupados, paso 5.	180
5.4.16. Secciones figuradas de percepción auditiva Aspectos generales de la serie. Pasos 1, 2, 3, 4 y 5.	190
6. Conclusiones teóricas	198
7. Bibliografía	204



*En este apartado, las notas que aparecen intercaladas en azul son consideraciones y aclaraciones relativas al contenido del texto.



INVESTIGACIÓN EN LA PINTURA

(Una investigación a través del método Analítico-Expresivo-Simbólico. Búsqueda de esencias)

. Introducción .

Esta tesis es, por un lado, la memoria de la investigación pictórica llevada a cabo durante diez años. Se describe el marco propio de la investigación así como las pautas para el desarrollo de la misma. Por otro, las pinturas desarrolladas, a través de once series durante este período, son el ámbito específico de la investigación.

Observar, experimentar e investigar son acciones que en el contexto del presente estudio forman parte no sólo de una misma intención sino, principalmente, de una misma acción: la adquisición de conocimiento y comprensión, en su mayor parte, visual, vinculado a las artes plásticas y en concreto a la pintura. En esta investigación, el método de análisis y de síntesis, basado en la observación y la experimentación, se entiende como algo **natural**, en parte inevitable, como un compendio de información y recursos tanto de orden biológico como cultural. En este sentido, se ha tenido especialmente en cuenta las investigaciones que el neurobiólogo y profesor de neuroestética Semir Zeki ha realizado acerca de las formas de adquisición de conocimiento a través del sistema visual del cerebro. También es especialmente significativo haber seguido y en parte contribuido al desarrollo del procedimiento pictórico **Analítico, Expresivo, Simbólico**, método de uso en el presente trabajo y que se me transmitió y puse en práctica durante mis primeros años como docente en la Universidad.

Así, el filtro que genera el método aplicado (**A.E.S.**), sus distintas partes y cómo operan, facilita una aproximación al sentido de la pintura desarrollada. Sentido con el que nace y se plasma esta exploración. Ése es el que sobre un plano bidimensional se hace y se deshace

lo proyectado como producto y reflejo de la adquisición de conocimiento en un mundo cambiante. Concretamente, la introducción del procedimiento **A.E.S.** sirve para **desarrollar la investigación** (fase de experimentación y participación en la práctica) **y su análisis explicativo** (interpretación de esa práctica).

Destacar también que, en el plano docente, el procedimiento **A.E.S.** ha sido y es útil para introducir y traer a conciencia de nuestros alumnos de la Facultad de Bellas Artes, en la asignatura de *Fundamentos del Color y de la Pintura*, la idea de proyecto en la **práctica pictórica** y su consideración en un sentido amplio.



. Objetivos .

El inicio de la investigación viene marcado por la siguiente pregunta, **¿cómo destilar lo que es importante para plasmar el carácter permanente y esencial de un gesto pictórico a través de una pincelada y a partir de la información siempre cambiante del mundo visual?**

Buscar constantes, extraer particulares -propiedades y cualidades esenciales- de distintas pinceladas, y plasmarlo todo en un sólo gesto, una pincelada. En condiciones perceptuales de cambio perpetuo, **el análisis y la síntesis**, como una forma de apertura hacia la **variabilidad**: *"El análisis de los elementos de la estructura de un cuerpo y de las relaciones de los elementos constituyentes quiere decir al mismo tiempo disolución material de la estructura, ataque a su organización; de tal manera que se vislumbra allí la anulación posible de la antítesis de acción y pensamiento".* 1.

Presentar la singularidad de los procesos y resultados obtenidos mediante una nueva articulación y composición, en la que el método **Analítico/Expresivo/Simbólico** es, en gran medida, determinante, tanto en las fases de observación y experimentación como en las de interpretación.

Inventar pintura, pintando y nada más, una forma de exteriorización consciente e inconsciente de la función visual del cerebro en las maneras o procesos para la adquisición de conocimiento.

1. García Calvo, Agustín. *Actualidades*. Lucina, 1980. Pág., 166.

. Motivaciones .

La motivación de la investigación es renovar y asentar las posibilidades de la pintura al ser tratada y experimentada mediante el método **Analítico-Expresivo-Simbólico**. Como consecuencia de su uso, se han desarrollado, como marco y espacio específico de investigación, las siguientes series pictóricas: **Pintura de agua** (2007-08); **Audiciones en vaho menor** (2009); **Vaheada** (2009); **Variabilidad** (2011-14); **Camaleón Velado** (2013); **Desleídas** (2013-14); **Alternancia, tiempo perceptible / tiempo imperceptible** (2013-14); **Anverso y reverso de registros** (2013-14); **Secciones figuradas de percepción auditiva** (2014); **Registro a escena** (2013-14).

.La condición inevitable.

El origen de esta investigación, está impulsado por la actividad pictórica que vengo desarrollando durante los últimos treinta años. Incluyo en todo este tiempo los años dedicados a la educación y a la formación recibida en torno al aprendizaje de la Pintura, así como a los ya diez años prestados como profesor de ése campo de conocimiento en la enseñanza universitaria. De una forma más precisa, he de situar el inicio y los motivos de la investigación en fechas posteriores al 2002, año en el que obtengo la Suficiencia Investigadora.

Del mismo modo, quiero aludir también a esa clase de afición **común e ineludible** que desde muy temprana edad se da entre la gente y a la que normalmente nos referimos con palabras tales como garabatear, dibujar o pintar, que, como todos sabemos y apreciamos, es algo que suele hacerse de muy diversas formas y paralela o solapadamente a todo tipo de vivencias durante la infancia. Hago alusión a esos años, "antesala" de la actividad

artística, en este caso pictórica, porque considero pertinente contemplar para nuestra labor el referirme a ella como a algo, en cierto modo, necesario e **inevitable**.

Personalmente es así. Se intuye uno mismo, o parte de uno, en esta especie de **condición inevitable**, en su costumbre y su afición, en la dedicación a pintar y en la experiencia vital que conlleva su propia acción. Pero si verdaderamente considero interesante destacar esta **condición** es porque creo que **es común a todos**.

Desde la esfera de la neurociencia se nos dice que "**vemos para poder adquirir conocimiento del mundo**".¹ Es constatable que **nuestro cerebro** se ha hecho y se hace visible de muy diversas formas a lo largo de miles de años. En 1964, Marshall McLuhan apuntaba, en su ensayo *Comprender los Medios de Comunicación*, que los medios son extensiones del ser humano y, por tanto, el medio es el mensaje. Sobre una pintura decía lo siguiente: "*Un cuadro abstracto representa una manifestación directa de procesos del pensamiento creativo [...]*".² Intuición que, alrededor de unos treintaicinco años después, nos llegó planteada de manera próxima desde el ámbito de la Ciencia.

Actualmente, y después numerosos estudios neurológicos sobre el cerebro y el visionado con tecnología específica de su actividad ante diferentes estímulos, el neurobiólogo e investigador Semir Zeki nos muestra, pienso que, en gran medida, en consonancia con las ideas de McLuhan, que las artes visuales, y concretamente la pintura, suponen, inicialmente y entre otras cosas, una "**extensión de la función de la parte visual del cerebro**".³ La pintura, al igual que el cerebro, ya que en sí misma es producto del mismo,

"se enfrenta al problema de cómo destilar lo que es importante para representar o plasmar el carácter permanente y esencial del entorno, de las cosas, a partir de la información siempre cambiante del mundo visual".⁴ Así, "[...] la visión tan sólo parece ser el mecanismo más evidente para adquirir conocimiento y, de hecho, amplía nuestra capacidad de hacerlo de forma casi infinita. Más aún, hay ciertos tipos de conocimiento, como la expresión de un rostro o el color de una superficie, que sólo pueden adquirirse a través de la visión. [...] La relación resulta más evidente cuando

aplicamos esta definición a la percepción. Entonces revela el contenido emocional del arte, su habilidad para perturbar, conmover e inspirar".5.

De esta forma, una pintura y sus "intenciones", sus apariciones y los mecanismos comunes que la posibilitan, parecen arribar, pues, de zonas muy profundas, de áreas del cerebro ajenas al control del individuo. Quizá de por debajo de las ideas, mostrando así sus formas más intuitivas, los modos de un hacer sin saber o de una organización inconsciente que opera para un mejor funcionamiento por debajo de las instancias superiores, como la gramática en el caso del lenguaje.

En relación a la gramática, Agustín García Calvo nos dice: [...] *lo que cualquiera que hable sabe sin darse cuenta de que lo sabe".6. Y "Al hablar uno no sabe lo que hace y cuando trata de saberlo sólo entorpece la lengua."7.*

Y sobre la forma de proceder de manera intuitiva en la elaboración de una pintura, Zeki escribe:

*"La mayoría de los pintores también son neurólogos, aunque en un sentido diferente: experimentan y entienden, inconscientemente, la organización de la parte visual del cerebro mediante unas técnicas que son exclusivamente suyas [...] Que los pintores experimentan es algo sabido. Lo hacen trabajando una pintura una y otra vez hasta que logran el efecto deseado, hasta que les gusta, que es lo mismo que decir que complace a sus cerebros. Si en el proceso también gusta a otros -o complace a otros cerebros- entonces habrán entendido algo, en líneas generales, de la organización neuronal de los procesos visuales que evocan placer, sin saber los detalles de esa organización neuronal e incluso sin saber siquiera de la existencia de dichos procesos. Cuando Leonardo da Vinci escribió hace unos quinientos años que, de todos los colores, los más agradables son los opuestos, estaba descubriendo, sin saberlo, una verdad fisiológica que tan sólo ha sido verificada fisiológicamente hace unos cuarenta años con el descubrimiento de la **oposición**: es decir, que las células del sistema visual que se excitan con el rojo, se inhiben ante el verde, las que se excitan con el amarillo se*

inhiben ante el azul y las que se excitan con el blanco se inhiben ante el negro (o viceversa)".8.

Y añadimos, en este sentido, el testimonio de Pablo Picasso en relación al Cubismo,

"El problema ahora está en pasar, rodear el objeto y dar una expresión plástica al resultado. [...] para saber que estábamos haciendo cubismo, deberíamos haber sido conscientes de ello. En efecto, nadie sabía lo que era. Si nosotros lo hubiéramos sabido, todo el mundo lo habría conocido. Ni Einstein lo sabía. La condición de descubrimiento se encuentra fuera de nosotros, pero lo más terrible es que, a pesar de todo esto, sólo podemos descubrir lo que sabemos. El cubismo era un trabajo complicado para el que se necesita tener mucha paciencia. Se requieren miles de personas para lograr algo así. Esta es la verdadera historia del cubismo".9.

"El color no está en las cosas, sino en la relación entre las cosas y nosotros", escribe Félix de Azúa.¹⁰ O desde otra perspectiva, *"El color es una propiedad del cerebro y no del mundo exterior, aunque dependa de la realidad física del mundo",* nos cuenta Zeki.¹¹

Nuestra **configuración mental** es un producto de la evolución que nos confiere ventajas selectivas, y es más que probable no sólo su incidencia sino la determinación de sus mecanismos en nuestra percepción.

Según Zeki,

" A medida que el arte ha entrado en una época más moderna, aunque ha permanecido fiel a su misión de representar esenciales y contantes, cada vez se ajusta más a la fisiología de las áreas visuales y, en particular, a las respuestas de las células individuales que se encuentran en ellas, puesto que la función de estas áreas es, asimismo, destilar los elementos esenciales del mundo visual".12.

Por ejemplo, la línea, es un elemento especialmente protagonista en una composición, y

"el énfasis que tiene en la mayoría de las obras abstractas y modernas no deriva, con toda probabilidad, de un conocimiento profundo de la geometría sino, simplemente, de

la experimentación que llevaron a cabo los artistas para reducir el complejo de formas a sus elementos esenciales o, en términos neurológicos, para intentar encontrar qué es la esencia de la forma tal y como se representa en el cerebro".13.

Como Zeki no cree que la relación entre la fisiología de la corteza visual y las creaciones de los artistas sea algo casual, dice,

"los fisiólogos piensan que las células que responden específicamente a lo que algunos artistas considerarían como formas universales, son las mismas que forman parte de los bloques constituyentes que permiten que el sistema nervioso represente formas más complejas".14. Y aclara, "[...] no quiero decir que la activación de grupos de células muy específico produzca una experiencia estética, sino que esta experiencia no es posible sin esas células".15.

Acerca de la influencia y determinación del mecanismo de la visión en nuestra percepción, Maravall nos cuenta,

*"El pensamiento de los fundadores del mundo moderno, en la últimas décadas del XVI y primeras del XVII, sabe que, tanto en el campo de la ciencia como en el de la pintura, la captación por el ojo de la realidad requiere ciertas condiciones y que esa realidad está siempre afectada por la intervención del ojo, [...] Escribiendo sobre Franz Hals, se ha dicho que la dislocación de la superficie en pinceladas sueltas, cuya continuidad se recompone ópticamente en la retina, aumenta la impresión de realidad. Hay, tras este procedimiento, una idea física del espacio y una idea psicológica que construyen los científicos del siglo XVII. Por eso, la opinión de la época aceptó con tanto gusto, la nueva teoría del cuadro que de ello se desprendería, tomándolo <como pintura que se ha de ver de lejos para que parezca bien>. En nuestro estudio sobre **La pintura como captación de realidad en Velázquez**, [...] esa relación entre visión pictórica y visión científica la apoyamos allí, entre otros aspectos, la similitud que se da entre la pintura de <manchas distintas> de Velázquez y otros pintores del XVII -Cano, Rizi, etc.- y la teoría de las galaxias de Galileo, cuando explica que al traducirse la presencia de éstas*

para nosotros en una mancha blanquecina sobre el cielo, ello resulta de la fusión de la luz de múltiples estrellas próximas, de tal manera que esas nebulosas <no son más que nuestros ojos>". 16.

Así, la **condición inevitable**, que mencionamos más arriba, es un tipo de condición común a todos. Y aunque inicialmente nombrarla así ha sido un forma de compensar, desde el punto de vista político, lo que entendemos es una intencionada y desmesurada exaltación de la idea de individuo en nuestra sociedad, también es una alusión metafórica relativa a los comunes y activos mecanismos neurales de la visión que actúan de forma eficaz en la construcción de la percepción y, por tanto, en la adquisición de conocimiento, en este caso, visual.

Estos mecanismos inconscientes provocan una exteriorización de esos procesos, ventajosos en el sentido evolutivo. Algo parecido a una exposición visual del cerebro al mundo exterior. Por eso es lógico pensar que se manifiesten tanto en el proceso de elaboración como en el resultado de una pintura. Así, podemos entender que una pintura es como la síntesis de un entorno, en la que la contribución formal del cerebro, inevitablemente, está presente. Sirva como ejemplo de contribución de la visión que condiciona la forma en la que vemos, el fenómeno conocido como la **constancia cromática**, que es el hecho de que el color de objetos y superficies no cambie bajo distintos tipos e intensidades de luz de modo apreciable a nuestros ojos, cuando sí debería de hacerlo.

*"La **constancia del color** consiste en la comparación que realiza el cerebro entre la composición de las longitudes de onda de la luz reflejada por el área que contemplamos y la que procede de las áreas circundantes."17.*

Esto nos muestra que, aunque no se conozca con exactitud y precisión el mecanismo que el cerebro utiliza para realizar esta operación, *"nuestra configuración mental está orquestada por la organización neuronal de nuestros cerebros"*.18.

En su ensayo **Esplendores y Miserias del Cerebro**, el neurobiólogo y profesor de neuroestética Semir Zeki, examina *"dos hechos evolutivos que dan cuenta del tremendo*

éxito del cerebro humano: su capacidad para adquirir conocimientos y su variabilidad entre individuos. Una característica de cualquier sistema que almacene información de forma eficiente es su capacidad para abstraer y formular ideas. Ambos atributos originan un conflicto entre la experiencia de lo particular o concreto y lo que el cerebro ha desarrollado a partir de la experiencia de lo múltiple".19.

Según Zeki,

"si se acepta mi ecuación entre el Ideal Platónico, el concepto hegeliano y el recuerdo almacenado en el cerebro de lo que ha visto, ya que desde el punto de vista neurológico la diferencia entre ambos es insignificante, estas visiones opuestas al menos coinciden en sugerir que hay una estrecha relación entre pintura y búsqueda de esenciales".20.

La filosofía ha utilizado la **abstracción** y el **ideal** como dos principios organizativos sobre los que se registra toda experiencia. Capacidades innatas, mecanismos del cerebro, dice Zeki, para la adquisición de conocimiento.

"La abstracción para mí significa la capacidad del cerebro para encontrar propiedades o relaciones que son comunes a muchos particulares, de tal forma que el cerebro se mantiene independiente de lo particular o concreto."21.

Posteriormente, *"el proceso de abstracción conduce de forma natural a la formulación de ideales [...] los ideales y su formación son en realidad un problema neurológico"*, y define el ideal como *"el registro que el cerebro hace de todos los objetos que ha visualizado"*.22. Esto es, dependiendo de múltiples percepciones concretas, el cerebro destila una forma nueva, un ideal, un compuesto obtenido a través de una síntesis. En el ámbito de la pintura,

"Gauguin hablaba a menudo de «síntesis», con lo que quería significar una intensificación y concentración de nuestras impresiones primarias de la naturaleza. Aconsejaba a sus discípulos que «pintaran de memoria», porque en la memoria, coloreada por la emoción, las formas naturales se hacen más integradas y llenas de significado".23.

Pero, volviendo a Zeki, ese ideal no suele encontrarse en la realidad de lo particular, y estando sujetos ambos, la abstracción y el ideal, a variabilidad en el tiempo, pueden, al mismo tiempo que son una ventaja evolutiva, generar una especie de subproducto que desencadene un problema,

"un conflicto entre la experiencia de lo particular o concreto y lo que el cerebro ha elaborado a partir de la experiencia múltiple. [...] pero allí donde los particulares nunca se corresponden con el ideal elaborado por el cerebro, el arte (al menos para el individuo) ofrece la única solución".24.

Esto nos recuerda el problema que se da en diversos campos del conocimiento al intentar obtener una valoración o medición objetiva de los hechos. La intromisión del observador en lo observado determina el acontecimiento o el fenómeno percibido. Pero en relación a experiencia de pintar, la incidencia que tiene en lo observado nuestra forma innata de percibir los acontecimientos de nuestro entorno, expone un gran interés para nosotros, visible tanto en el desarrollo de una pintura y su posible conclusión como en la "evolución" o el discurrir de la pintura en general.

Durante mucho tiempo se ha creído que ver era un acto pasivo, pero en realidad no es así. La mera visión de un rasgo o atributo contribuye a memorizarlo y a entenderlo. Una de las características más importantes de la visión, es la habilidad del cerebro para comparar elementos distintos. Esto es debido a que la visión es un proceso activo de síntesis que reúne rasgos de varios particulares simultáneamente, descartando, seleccionando y comparando la información seleccionada con la almacenada, para así generar una imagen visual o ideal. Algo parecido a lo que hace un pintor, y, sin lugar a dudas, también un esquema claro de investigación. En una pintura, estos rasgos presentes en los particulares no siempre podemos reconocerlos una vez construido el ideal, imaginamos que permanecen parcialmente visibles o velados, ejerciendo su influencia de manera latente, ya que el cerebro, al hacer síntesis de toda la información plasmada en el ideal, se mantiene indiferente o independiente de lo particular o concreto.

"La exposición visual múltiple hace que una minoría de células sea indiferente a los particulares de una imagen/objeto".25.

Probablemente el motivo de esto sea una razón práctica debido a lo limitado de nuestra memoria, provocando así la necesidad de un proceso de abstracción y de construcción de ideales en los mecanismos de la visión. Por tanto, los ideales ejercen su influencia de manera implícita. Así, pensamos que la convivencia latente de particulares con la presencia protagonista del ideal como resultado del proceso de selección, al ser transferidos a una pintura en forma de uno o varios ideales, evocan una ambigüedad que nos remite al misterio e incertidumbre que, de forma residual, nos deja su propia gestación. Es decir, muchas situaciones o alusiones distintas de muchas composiciones en una sola organización.

En *Sobre el Cubismo*, Gleizes y Metzinger cuentan que *"ciertas formas quedarán implícitas, de tal modo que la mente del espectador es el lugar elegido para su nacimiento concreto"*.26. Pero, estas formas implícitas, no necesariamente son producto de la confusión o el desorden a la que queda expuesta nuestra percepción a través de ilusiones ópticas (ambigüedades que producen una doble interpretación, distorsiones visuales y ficciones imaginativas o paradojas contra leyes de la gravedad).

No, *"no es la vaguedad o incertidumbre que encontramos en los diccionarios sino, por el contrario, certidumbre, la certidumbre de muchas condiciones esenciales, diferentes, cada una de ellas igual que las demás, y todas ellas expresadas en una pintura de gran profundidad, profunda en cuanto que es fiel representación de tantas cosas"*, nos dice Zeki. 27.

O una certeza como la que apunta Enrique Andrés Ruiz en *Vida de la pintura*, *"la certidumbre de una pintura no sujeta a las pretensiones que conlleva su comprensión y su vida mediatizada por la teoría"*.28.

Así, y ante la frustración que puede suponer el ideal no cumplido, la ambigüedad se muestra, desde siempre, como un valor presente, inevitable y necesario en la pintura. La

pintura, como producto del cerebro que es, es ambigua por naturaleza, y la ambigüedad que contiene es una forma de convocar al otro, al espectador y a uno mismo.

Incluso, nos gusta pensar que, siendo conscientes tanto de los mecanismos de la visión como del "problema" de nuestra percepción o de sus dinámicas, la pintura sea una forma de conocimiento con la que a través de su práctica si no frene sí al menos nos advierta del riesgo de los procesos de idealización propios de nuestras formas de adquirir conocimiento. El hecho pictórico, de este modo, parece ser una forma inevitable de proceder que cuestiona la Realidad; "...una racionalidad libre de fines que es propia del juego humano...", en la que " *al jugar, aparezco ante mí mismo como espectador*".²⁹.

Referencias bibliográficas:

1. Semir Zeki, *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 22.
2. Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. 1996. Paidós. pág. 30.
3. Semir Zeki, *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 28.
4. *Ibidem*, pág. 29.
5. *Ibidem*, pág. 22.
6. Agustín García Calvo, <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Agustin-Garcia-Calvo/195>. 22/02/2010.
7. Agustín García Calvo, *Hablando de lo que habla. Estudios de Lenguaje*. Lucina, 1989, pág. 18.
8. Semir Zeki, *Ibidem*, pág. 20, 21.
9. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*. Istmo. 1999. Pág., 94.
10. Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*. Planeta, 1996. Pág. 96.
11. Semir Zeki, *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 203.
12. *Ibidem*, pág. 123.
13. *Ibidem*, pág. 131.
14. *Ibidem*, pág. 133.
15. *Ibidem*, pág. 136.
16. José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Ministerio de Educación y Cultura. 1999. Pág. 50, 51.
17. Semir Zeki, *Ibidem*, pág. 204.
18. Semir Zeki, *Esplendores y miserias del cerebro*. Departamento Wellcome de Neurología Cognitiva Universidad de Londres. <http://neuroesthetics.org/pdf/esplendores.pdf>. 2009. Pág. 2.
19. *Ibidem*, pág. 1.
20. Semir Zeki, *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 65.
21. Semir Zeki, *Esplendores y miserias del cerebro*. Departamento Wellcome de Neurología Cognitiva Universidad de Londres. <http://neuroesthetics.org/pdf/esplendores.pdf>. 2009. Pág. 11.
22. *Ibidem*, pág. 12.
23. *Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura*. <http://www.arts4x.com/spa/d/sintetismo/sintetismo.htm>
24. Semir Zeki, *Esplendores y miserias del cerebro*. Departamento Wellcome de Neurología Cognitiva Universidad de Londres. <http://neuroesthetics.org/pdf/esplendores.pdf>. 2009. Pág. 14.

25. **Ibíd**em, pág. 13.
26. Gleizes y Metzinger, **Sobre el Cubismo**. Colección de arquitectura, nº 21. 1986.
27. Semir Zeki, **Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro**. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 45.
28. Enrique Andrés Ruiz, **Vida de la pintura**. Pre-textos. 2001. Pág., 61.
29. Hans-Georg Gadamer, **La actualidad de lo bello -El elemento lúdico del arte-** . Paidós, 1991, pág. 68.





.Sobre la Investigación.

De toda **experiencia artística**, y en concreto de nuestro recorrido **en y frente** a la pintura, se puede desprender tanto un **propósito investigador** así como también una **intención pedagógica**. Dos aspectos, en nuestro caso y desde nuestro punto de vista, intrínsecos a la acción en pintura, interrelacionados e interdependientes.

Partiendo de estas dos premisas, nuestra intención ha sido y es utilizar como método de aproximación, análisis e investigación el desarrollado en las series **Pintura de agua** (2007), **Audiciones en vaho menor** (2009), **Vaheada** (2009), **Variabilidad** (2011-14), **Camaleón Velado** (2013), **Desleídas** (2013-14), **Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible** (2013-14), **Anverso y reverso de registros** (2013-14), **Secciones figuradas de percepción auditiva** (2014), **Registro a escena** (2013-14), que es el mismo que desde hace ya algunos años llevamos impartiendo en la enseñanza universitaria vinculada al acercamiento, investigación y aprendizaje de la pintura.

Como consecuencia de nuestra experiencia docente en las aulas de pintura, somos conscientes de que no podemos separar la docencia de la investigación. Pensamos, al igual que Yanett Polanco en su ensayo **La Unidad Docencia-Investigación**, que es

"quitar al acto de aprender, la oportunidad de experimentar el proceso del hallazgo y el sentido de su finalidad, que es otra forma de investigación (...) Se trata de fomentar el uso del poder fecundo de la asimilación y hacer comprensible la estrategia de aprendizaje para crear y renovar los conocimientos. Este planteamiento está centrado en la investigación durante el proceso enseñanza-aprendizaje. Si el docente no promueve la investigación en su rol de enseñante, los alumnos sólo tendrán escuetos conocimientos descontextualizados, pero no aprenderán a indagar y a profundizar en los mismos". 1.

Quiero mencionar, de forma precisa, que los procedimientos y resultados contenidos en un soporte o espacio-formato pictórico son el lugar específico donde la estructura y el carácter

de nuestra investigación se dan. Lugar en el que pensamiento y reflexión visual se muestran, guiados por el ritmo de la meditación y por la sorpresa, si cabe, del descubrimiento.

Aunque podamos someter la experiencia de la pintura a un análisis minucioso de su “todo”, descomponiendo, nombrando y clasificando algunas de sus partes, hay un **ritmo en la acción pictórica** que atenúa o, incluso, anula diferencias entre procesos, mecanismos y resultados. Una forma de hacer en la que **observar-experimentar-investigar** conforman una especie de tríada interrelacionada, interdependiente y, en última instancia, inseparable en el desarrollo de este tipo de investigación, que inventa su particular modo de hacer a medida que hace. Un ritmo, en parte, producto del carácter evolutivo de la configuración mental del cerebro, sin el que no hay adquisición de conocimiento. Una dinámica inevitable y necesaria para nuestra investigación. Un ritmo, por ello, que es investigación, sí, **"que tiene por fin ampliar el conocimiento, sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica"**, según la definición de **investigación básica** de la RAE. Institución que nos indica sobre la acción **investigar** lo siguiente: **"Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia"**.

Sobre la definición de **investigación** de la **RAE**, debemos añadir, para una mayor concreción de nuestros planteamientos, cierta aclaración. Que el sentido que le damos, en este contexto, a la expresión **aplicación práctica** es relativo a los posibles **usos** que desde una perspectiva literaria o teórico-interpretativa o de otra índole pudieran realizarse sobre la práctica artística y pictórica en sí, para añadir, de este modo, cuerpo o sustento semántico e histórico, entre otros. Asimismo, queremos dejar claro que con la expresión **ampliar el conocimiento** estamos aludiendo, de forma más concreta, a un conocimiento de tipo visual, sensorial, práctico, en ocasiones, tácito. A una mezcla de adquisición de conocimiento biológico y cultural. A una dinámica evocativa, entre otras, **no necesariamente discursiva ni conceptual**, plasmada en objetos y/o procesos, o, sencillamente, en una pintura.

Pensar y reflexionar, meditar y descubrir, en la elaboración plástica, en el modo de hacer una pintura, de conocer y de reconocer, de sentir a través de ella. Esta es la especificidad investigativa que nos interesa, y este es el sentido que ha conformado nuestra actitud y que ha venido a alumbrar nuestro proceder desde siempre en la dedicación a la pintura. Investigación, por tanto, que me descubre a mí mismo en la notable y saludable indefensión ante la que me deja expuesto la pintura y también su práctica investigativa cuando hace con uno lo que quiere. Quizás impidiendo así, dicho sea de paso, que sea YO el que hace uso o muy poco uso de ella. Ya que tanto el acto de *investigar* como la noción de *investigación* trasciende el ámbito de lo personal, por mucho que la implicación y la presencia en la práctica por parte de un individuo sea algo evidente.

Con esto último, queremos destacar el carácter común e inevitable de nuestra experiencia, condición especialmente relevante en las artes, en concreto en la pintura y por extensión en esta investigación; así como la fragilidad en los componentes constituyentes de la idea filosófica relativa a la **identidad personal**. En este sentido, el neurobiólogo, entre otros tantos, Francisco Mora nos dice:

"El yo no se puede localizar en ninguna parte del cerebro. Es un problema que planteó filosóficamente David Hume: cuando uno se busca a sí mismo introspectivamente, no encuentra nada. Y eso es lo que está descubriendo empíricamente la neurociencia. En el cerebro no hay nada parecido a ese yo con el que nos identificamos en el espejo y las caras de los demás, el yo se actualiza constantemente. Lo que percibimos como un yo actualizado es precisamente la memoria de la actualización. Cuando pensamos en nosotros mismos siempre nos topamos con una determinada memoria: una cara, un espacio, una casa... Así que se puede decir que la identidad personal es una memoria actualizada constantemente al activar circuitos neuronales, distribuidos entre la corteza cerebral y el tálamo, que dan lugar a códigos de tiempo no anatómicos desconocidos. De algún modo, tiene sentido que los budistas afirmen que el proceso de meditación consiste en una disolución del yo".2.

Del mismo modo, Agustín García Calvo, en relación a la diferencia, en el ámbito del lenguaje, entre un YO personal y un YO gramatical, nos dice:

[...] Ello es que, en las poblaciones mismas de la tierra, las colectividades, los conjuntos y las Masas están compuestas de yoes reales o personas, y se cuentan , por tanto, en número de almas; pero YO no soy un alma ni cosa que se cuente, y así, en esas multitudes o por debajo de ellas, hay al mismo tiempo, algo que se escapa de todas las fronteras, de las ideas y de los cómputos de empresarios, políticos y sociólogos, algo común a todos y cualquiera, una comunidad que no es más que YO dondequiera que yo suene". 3.

En su ensayo ***El debate sobre la investigación en las artes***, Henk Borgdorff define la **investigación en las artes** de esta forma:

"la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación". 4.

El autor nos recuerda que la investigación es parte de la propia acción artística,

*" De unos años hasta ahora, ha sido un lugar común hablar de arte contemporáneo en términos de reflexión e investigación. Y aunque es cierto que algunos cambios relativamente recientes en las políticas gubernamentales en Europa, la financiación pública y privada en las artes y el desarrollo mismo de algunas prácticas artísticas durante el siglo XX también han jugado su papel, la **reflexión e investigación** contenida en el trabajo **artístico**, en el proceso y en la conclusión, no es nada nuevo, ya que han estado estrechamente vinculadas a la tradición moderna desde el principio".*

5.

Este vínculo, entre la reflexión e investigación contenida en el trabajo artístico y la tradición moderna, es examinado en 1960 por José Antonio Maravall en su ensayo ***Velázquez y el espíritu de la modernidad***. Basta recordar dos frases (que Enrique Andrés Ruíz, en su libro ***Vida de la pintura***, utiliza de Maravall) con las que pensamos queda claramente expuesta la actitud investigadora en la pintura ya en el siglo XVII. Citando a Maravall, E. Andrés Ruíz,

dice, "*Velázquez no pinta lo que ve, sino que pinta que ve*", 6, en una clara alusión a las intuiciones de carácter científico relativas a la incidencia de los mecanismos de la visión en los modos de percibir, ideas que ya el mismo pintor conocía. Y que sólo pueden mostrarse en una pintura a través del desarrollo de una práctica experimental e investigativa. O, "*Velázquez pinta el pintar*", 7, con lo que, Maravall, insinúa el punto de partida de algunas de las claves vinculadas a la reflexión en la pintura desde la propia pintura así como a la idea de cierta *autonomía del arte*.

Aunque en su ensayo, Henk Borgdorff, examina cómo la práctica de arte-como-investigación puede ser distinguida, en un ámbito oficial y universitario, de la práctica de arte-en-sí, hemos reseñado de su ensayo algunos aspectos que nos parecen fundamentales para el desarrollo de nuestra investigación. Acerca de la investigación en las artes, Borgdorff, nos dice,

"Podemos hablar de investigación en las artes sólo cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos".8.

Y señalando el efecto de la práctica artística como investigación en el ámbito universitario, Borgdorff, apunta,

"la investigación en las artes se lleva a cabo, generalmente, por artistas, pero su investigación puede prever una repercusión en un ámbito más amplio que el del propio arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares.[...] La práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación". 9.

El autor plantea tres perspectivas desde las que abordar la investigación en el ámbito de las artes. La investigación **sobre** las artes, **para** las artes y **en** las artes.

En la investigación **sobre** las artes, **-perspectiva interpretativa-**, "se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística

desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador".

En la investigación **para** las artes, **-perspectiva instrumental-**,

"En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. Ejemplos son las investigaciones con materiales de aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, la investigación en la aplicación de sistemas electrónicos conectados en la interacción entre danza e iluminación[...]En cada caso, son estudios al servicio de la práctica artística. la investigación entrega, por así decirlo, las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final".

En la investigación **en** las artes, **-perspectiva en la acción o perspectiva inmanente-**,

*"Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. El término más explícito de todos es **práctica como investigación**, ya que expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica".*

10.

El autor llega a la siguiente definición en relación a la práctica artística como investigación:

"La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos

que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio". 11.

Pensamos que no se puede separar de la *práctica artística en sí* algo como la acción de investigar y la noción de investigación, y pretender, por tanto, presentar estos aspectos como ajenos. Puede que algunas ideas provenientes de la estética y del academicismo relativas a ideas sobre la práctica y vinculadas a "los encuentros fortuitos", "la carencia de búsquedas", "inspiraciones de carácter divino y romántico" o "la práctica no es conocimiento", hayan asentado una especie de incompatibilidad o incapacidad de la pintura para con sus procesos en la adquisición de conocimiento. Pero nuestra intención es la contraria, presentar esta investigación de modo que se entienda que de una pintura no se puede y no se debe extirpar la acción investigativa, particular y propia de las artes y que emplea sus herramientas específicas, pues, hacerlo, es, consideramos, una falta de rigor propia del desconocimiento de la práctica de esta materia.

El ámbito específico de experiencia y conocimiento de la pintura está basado en los bloques siguientes: aspectos **estructurales y compositivos**, de **superficie y lo que se dice de estos**, tanto en su articulación y construcción como en sus posibles interpretaciones. Y debido a las diversas formas de conocimiento presentes en las artes, podremos extraer y valorar de su acción concreta "niveles de complejidad", es decir, una evaluación acerca de los procedimientos y resultados propios así como de sus posibles aportaciones.

La línea que seguimos en el presente trabajo, *investigación en las artes*, incide en la idea de la **práctica como investigación** y, concretamente, en una **investigación implícita en la práctica**, más que en la idea de **la práctica como parte de la investigación**.

Referencias bibliográficas:

1. Yanett Polanco, **La Unidad Docencia-Investigación**. Revista Ciencias de la Educación. Universidad de Carabobo. Pág., 1.
<http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a2n20/2-20-6.pdf>
2. Francisco Mora, **La Era de la Neurocultura**. Revista Minerva, nº 7. 2008. Pág., 58. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=223>
3. Agustín García Calvo, **De Dios**. Lucina. 1996. Pág., 254.
4. Henk Borgdorff , **El debate sobre la investigación en las artes**. Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Ámsterdam, Berlín y Gotemburgo. 2005. Pág., 1. <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
5. **Ibíd**em, pág., 3.
6. Enrique Andrés Ruiz, **Vida de la pintura**. Pre-textos. 2001. Pág., 18.
7. **Ibíd**em, pág., 20.
8. Henk Borgdorff , **El debate sobre la investigación en las artes**. Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Ámsterdam, Berlín y Gotemburgo. 2005. Pág., 14. <http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>
9. **Ibíd**em, pág., 26, 27.
10. **Ibíd**em, pág., 8,9.
11. **Ibíd**em, pág., 27.



. Metodología .

Se presenta el método **AES** como parte del conjunto de las formas de proceder que estructura el desarrollo de la investigación, plasmada ésta en la consecución de los objetivos expuestos a través de las pinturas realizadas.



.Introducción.

Una pintura encierra en sí misma el recorrido de su propia comprensión, pues su estar y ser no es un soporte sobre el que se añade un significado y sentido, sino que es el significado y el sentido mismo. Así, el hecho pictórico expresa, en palabras de Luigi Pareyson, recogidas en su *Teoría de la Formatividad*,

"una forma de hacer que, a la vez que hace, inventa el modo de hacer".1.

Por esta razón, el método **AES** establece, al inicio de su puesta en marcha, una disolución que supone una forma de profundización sobre la pintura. Similar, según es interpretada para el desarrollo de esta investigación, a la llevada a cabo durante el período conocido como las Vanguardias Históricas Europeas. Unas pautas, pues, de reconocimiento y de análisis sobre los elementos que configuran cada uno de los tres ámbitos que entran en juego en una composición. La razón, presente en la distribución de los elementos en una composición, como aquello que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto, en principio, a fines. Estas pautas nos remiten a los aspectos que consideramos son esenciales y permanentes y que plantean el ámbito específico de experiencia y conocimiento de la pintura: aspectos **estructurales y compositivos**, de **superficie y lo que se dice de estos**, tanto en su articulación y construcción como en sus posibles interpretaciones. Y a medida que avanza su desarrollo, dependiendo de la interrelación que se origine entre sus campos, inventa sus propias maneras y combinaciones. Esto tiene que ser así porque en nuestro mundo cambiante el observador que somos nosotros necesariamente está sujeto a variabilidad en el tiempo. Pero el único conocimiento que, parece, merece la pena aprender es aquél al que le atribuimos un carácter esencial y permanente. Por tanto, una forma de proceder que no se pretenda dogmática tiene que asentarse sobre unos pasos que mantengan las posibilidades de desarrollo y descubrimiento abiertas. Si tuviéramos que caracterizar el método **AES** de manera positiva, nos gustaría hacerlo desde la perspectiva que ofrece la noción de **juego**, en el mismo sentido en el que Gadamer describiera **el elemento lúdico del arte**,

"Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como impulso libre.[...] lo particular del juego humano estriba en que el juego también pueda incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines".2.

Por último, apuntar que esta forma de proceder surge como resultado de la experiencia tradicional acumulada en torno a la práctica compositiva visible en una pintura. Así como con un carácter exclusivamente didáctico e investigativo, con la intención de ser útil tanto en el acercamiento y aprendizaje como en el acto investigativo implícito en el desarrollo de una pintura.

Referencias bibliográficas:

1. Luigi Pareyson, *Teoría de la Formatividad*. 1954. https://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson
2. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. pág. 66, 67. 1991.

.Antecedentes.

A principios del siglo XX la progresión habitual o el tipo de mirada regular sobre el arte, e inicial y especialmente en las artes visuales, quedó alterada en sus fundamentos básicos. Los cambios políticos, sociales y económicos, junto a las aportaciones del pensamiento y de la ciencia, contribuyeron a las transformaciones y renovaciones claves sobre la visión que se tenía del mundo y del arte. Valores autoritarios y costumbres establecidas de la época quedaban desplazadas, al menos en algunos sectores importantes de los campos del conocimiento y de la sociedad.

En el ámbito de las artes visuales, y concretamente en la pintura, la posibilidad de cuestionamiento sobre lo percibido y lo establecido en las formas de proceder y de representar suponía un nuevo reto y, sobre todo, una especie de condición inevitable como consecuencia de la profundización desde distintas vertientes en la propia actividad.

"El propio desafío, acompañado de una sensación de frenesí, se convirtió en una motivación vital para el artista, aun cuando las alternativas que pudieran ofrecer fuesen provisionales o nulas".1.

Considerado como una extensión o característica del Modernismo, el término vanguardismo (de origen militar para designar la primera posición, el punto más avanzado o adelantado a los demás, de una fuerza armada), sirvió para agrupar a personas y obras cuyas maneras se entendían como **experimentales e innovadoras**.

*"La importancia asociada a la noción de vanguardia (que se convirtió prácticamente en sinónimo de lo "**experimental**") era tan grande que parecía la única norma de valoración artística. La experimentación se convirtió en método de trabajo[...]. El énfasis que se ponía en la experimentación, por un lado, y la frecuente aplicación de un modo sistemático (aunque por lo común tuviese un punto de partida arbitrario e intuitivo), por el otro, se inspiraron casi con seguridad en los nuevos e importantísimos avances de las ciencias físicas. El método o enfoque científico sirvió de estímulo para*

un cierto número de arranques creativos en las artes, aunque cabe dudar que tuviese algún efecto directo en cuanto tal, o que implicase un conocimiento o comprensión claras de los avances científicos. Las nuevas ideas científicas, sencillamente, estaban en el aire (a través de los medios de comunicación, etc.) y, sin que importe si se entendían o no, contribuyeron a canalizar la actividad creativa por nuevas direcciones y fomentaron la experimentación[...]".2.

A modo de preámbulo, destacamos que, durante este período histórico,

"aunque las diferencias ideológicas puedan ser abismales entre las concepciones de muchos movimientos de vanguardia, es evidente que insisten uniformemente en tres principios comunes: la superación definitiva de un lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza); creación de un código lingüístico que será autosuficiente frente a la realidad exterior y, por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera la anécdota o lo que se conocía como el contenido de un cuadro; finalmente, crisis de la concepción misma del arte y el artista[...]".3.

Referencias bibliográficas:

1. Nikos Stangos, **Conceptos de arte moderno**. pág. 9. Sexta edición, 1997. Alianza Forma.

2. *Ibidem*, pág. 10.

3. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz. **Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945**. Introducción, pág. 13. Istmo. 1999.

.Consideraciones para el desarrollo del método.

Asumiendo, pues, para nuestra investigación el carácter experiencial y experimental del espíritu de las vanguardias y su extensión a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, apuntamos algunas ideas relativas a los principios generadores que, junto a nuestra dedicación y experiencia en la pintura, nos han proporcionado unas pautas con las que desarrollar y aplicar un método o procedimiento de trabajo. Aspectos que, sumados, nos han servido si no para alcanzar los objetivos planteados sí para profundizar entorno a nuestros planteamientos e intenciones. Así, se han tomado en consideración dos formas complementarias de entender el término método:

"Una primera, como modo de hacer basado en un conjunto de pasos ordenados, sistematizados y secuenciales —en ocasiones una receta o algoritmo— para abordar la búsqueda del saber; y otra, como actitud, como saber incorporado que permite ensayar nuevas vías de búsqueda no establecidas previamente y que fundamenta, en virtud de lo anterior, la posibilidad de crear e inventar maneras de proceder".1.

Inicialmente, se ha tenido en cuenta la línea surgida del llamado método natural. Este consiste en

"seguir su naturaleza (aun la peculiar) y dejarse ser (y colaborar para ello). Por eso su virtud o cualidad, cuando ha sido incorporado y convertido en un estilo, es la naturalidad".2.

Un modo habitual, una puesta en práctica o, incluso, una actitud. Naturalidad entendida como la suma de dos cosas, una cierta conformidad o aprobación sobre aspectos en las costumbres del hacer que nos son comunes, por un lado, y el hacer como consecuencia de la "experiencia propia" de uno, por otro. Nuestras capacidades innatas y su necesaria interrelación con el entorno a través de la experiencia. Un *dejarse ser* o práctica como vehículo de la tradición,

"que no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Y la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y hacerlo de nuevo".3.

En segundo lugar, se han tomado las nociones de procedimiento analítico y sintético como una extensión del método natural.

"El análisis y la síntesis desempeñan un importante papel en el proceso de la cognición humana y se dan en todos los estadios de la misma".4. Y "[...]para percibir la realidad distinguimos sin separar sus elementos diferentes y unimos sin confundir sus elementos semejantes, operación simple en sí misma, pero doble en sus manifestaciones, a que se refiere su división general en analítico y sintético. El método analítico descompone una idea o un objeto en sus elementos (distinción y diferencia), y el sintético combina elementos, conexiona relaciones y forma un todo o conjunto (homogeneidad y semejanza), pero se hace aquella distinción y se constituye esta homogeneidad bajo el principio unitario que rige y preside ambas relaciones intelectuales". 5.

En este sentido, y tomando como referencia el ámbito de la neurociencia, se ha tenido en cuenta la idea de que los mecanismos cerebrales, propios para la adquisición de conocimiento a través de la visión, incorporan de forma implícita -en la observación y selección de información- dinámicas necesarias de análisis y de síntesis, de abstracción e idealización. Según el neurobiólogo Semir Zeki,

*"...la visión ha de ser un **proceso activo** que requiere que el cerebro descarte los cambios continuos y extraiga de ellos aquello que es necesario para categorizar los objetos. Esto requiere la existencia de tres procesos separados pero dependientes entre sí:*

*. La **selección de** una cantidad ingente de información, siempre cambiante, con el fin de extraer exclusivamente siempre lo necesario para poder identificar las propiedades constantes y esenciales de los objetos y superficies.*

*. **Descartar y sacrificar** toda información que no interese a la hora de obtener ese conocimiento.*

. **Comparar** la información seleccionada con el recuerdo almacenado de la información visual pasada para poder identificar y categorizar un objeto o escena".6.

La intención didáctica e investigativa con la que nace este procedimiento o método se encuentra, más que en la idea de "transmitir un saber", en sus formas de inducir a pensar, reflexionar, meditar y descubrir en torno a la concepción, ejecución y apreciación de una pintura, en los modos de sentir a través de ella. Una manera sobre cómo utilizar los conocimientos para la comprensión práctica. Por esto, se han considerado en su elaboración las formas de colaboración que se dan en la adquisición de conocimiento, tanto entre los mecanismos innatos de la visión y la experiencia necesaria para el desarrollo de diversas formas de percepción visual, así como los modos de aprendizaje de carácter implícito y explícito.

La neurobiología nos dice que

"...el principio organizativo general en el proceso de adquisición del conocimiento es una interconexión neural innatamente determinada y que queda sujeta a la experiencia en ciertas etapas críticas del desarrollo tras el nacimiento".7.

Y desde la psicología constructivista, Juan Ignacio Pozo, aborda el tema del aprendizaje visto como conocimiento y plantea que conocer es hacer explícitas las propias representaciones. También enfatiza la importancia que tienen los procesos de aprendizaje tanto implícitos como explícitos,

*"[...] el proceso de **aprendizaje explícito** tiene un carácter representacional que a su vez está mediado por sistemas culturales de representación, que al desarrollar perspectivas con respecto a las representaciones, busca llegar al conocimiento epistémico [...] que el **aprendizaje implícito** se refiere a la situación en que el sujeto no puede informar de lo que ha aprendido o de cómo lo ha aprendido, es decir, se refiere al aprendizaje del que no somos conscientes de tenerlo o de cómo lo obtuvimos y por el contrario, el **aprendizaje explícito** es del que sí se tiene conciencia de que se aprendió y de cómo y cuando se obtuvo ese aprendizaje [...] que la investigación ha confirmado*

que el aprendizaje asociativo e implícito sería previo al aprendizaje explícito en la ontogénesis (proceso evolutivo de un individuo dentro de su misma especie, desde la fecundación hasta la adultez) y la filogénesis (evolución de toda una especie) y también en el funcionamiento natural de la mente".8.

Referencias bibliográficas:

1. Juan Diego López Echavarría, Carlos Arturo Ramírez Gómez, Marda Ucaris Zuloaga Aristizábal, Jennifer Ortiz Vanegas. **El método analítico como método natural**. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* . 25 (2010.1)
2. (2000) Ramírez, Carlos Arturo. **Ocurrencias**. Ens. 113. **'El método natural'**.
3. Hans-Georg Gadamer, **La actualidad de lo bello**. -El elemento lúdico del arte- . Paidós, 1991, pág. 116.
4. **Diccionario Filosófico. Rosental-ludin**, 1979, pág. 11.
5. <http://www.filosofia.org/enc/eha/e020133.htm>. **Diccionario enciclopédico Hispano-Americano**. Montaner y Simón Editores. Tomo 2. págs. 133, 134.
6. Semir Zeki, **Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro**. 2005. (primera edición, Oxford University Press, 1999) pág. 23.
7. Semir Zeki, **Esplendores y miserias del cerebro**. Departamento Wellcome de Neurología Cognitiva Universidad de Londres. <http://neuroesthetics.org/pdf/esplendores.pdf>. 2009. Pág. 6.
8. Juan Ignacio Pozo, **Adquisición de Conocimiento**. 2003. Ediciones Morata. Pág. 271. Reseñado por Gladys Orellán Alfaro, *Universidad Nacional Autónoma de México*.

. Antecedentes visuales .

Entendemos por *Antecedentes visuales* aspectos que consideramos esenciales y/o destacables, extraídos de una **visión general sobre las pinturas** del periodo denominado como las **Vanguardias Históricas Europeas**, y que estructuran nuestro procedimiento desde la perspectiva de **la búsqueda de esenciales**, lógicamente, visuales.

A continuación apuntamos tres puntos de vista relativos a *principios comunes* y *búsqueda de esenciales* vinculados al mundo de la visión y, concretamente, a la pintura.

Desde la **Estética y la Historia del arte**,

"[...] aunque las diferencias ideológicas puedan ser abismales entre las concepciones de muchos movimientos de vanguardia, es evidente que insisten uniformemente en tres principios comunes: la superación definitiva de un lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza); creación de un código lingüístico que será autosuficiente frente a la realidad exterior y, por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera la anécdota o lo que se conocía como el contenido de un cuadro; finalmente, crisis de la concepción misma del arte y el artista[...]". 1.

En palabras del **neurobiólogo** Semir Zeki,

*"[...] diremos que el cerebro tiene una tarea, obtener conocimiento del mundo, y un problema que resolver, pues el conocimiento no es fácil de obtener, ya que el cerebro tiene que extraer información de los **aspectos esenciales y eternos del mundo visual** a partir de la información siempre cambiante del mundo visual [...] Por tanto, definiré la función del arte como una extensión de la función del cerebro - la búsqueda de conocimiento en un mundo siempre cambiante". 2.*

Y en **Notas de un pintor**, de Matisse,

"Una trasposición rápida de un paisaje sólo expresa uno de sus momentos. Prefiero, insistiendo sobre su carácter, exponerme a perder el encanto y ganar más estabilidad. En esa sucesión de momentos que compone la existencia superficial de los seres y de

*las cosas y que les reviste de apariencias cambiables, que desaparecen rápidamente, se puede buscar algo más veraz, más **esencial**, a lo que se aferrará el artista para proporcionar una interpretación más durable de la realidad". 3.*

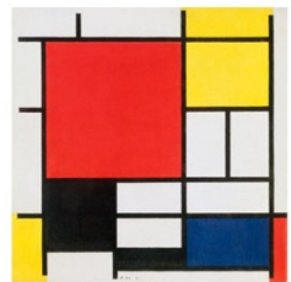
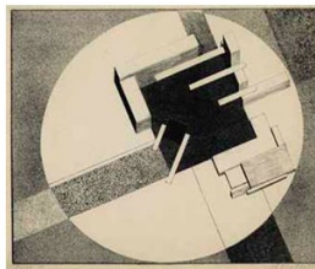
Toda pintura contiene los tres ámbitos que configuran el método **AES**. En la organización visual de una pintura, por cómo aparecen agrupados sus elementos compositivos, hay unos rasgos que destacamos y que nombramos como **plano relevante**. Este **plano** constituye cierta base sustancial y permanente en la articulación y observación de una pintura. De este modo, y con un uso didáctico e investigativo, una pintura queda unida a un ámbito u otro del procedimiento empleado.

A continuación, hacemos una breve descripción visual con algunos ejemplos con los que apuntamos al plano relevante de cada uno de los tres ámbitos de actuación del procedimiento **AES**: aspectos **estructurales y compositivos - Analíticos-**, de **superficie - Expresivos-** y **lo que se dice** de éstos **-Simbólicos-**, tanto en su articulación y construcción como en sus posibles interpretaciones.

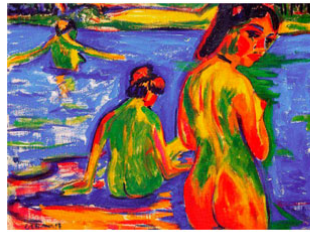
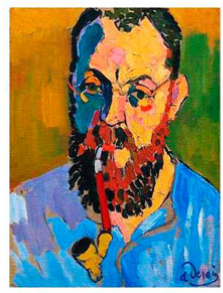
Referencias bibliográficas:

1. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*. Introducción, pág. 13. Istmo. 1999.
2. Semir Zeki, *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999, pág. 29.
3. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz. *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*. Introducción, pág. 47. Istmo. 1999.

ÁMBITO ANALÍTICO



ÁMBITO EXPRESIVO



ÁMBITO SIMBÓLICO





.Definición y explicación del Método Analítico-Expresivo-Simbólico (AES).

método.

(Del lat. *methōdus*, y este del gr. μέθοδος).

1. m. Modo de decir o hacer con orden.
2. m. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.
3. m. Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. 23.ª Edición (2014)

El siguiente **método** está basado y organizado, principalmente, en el desarrollo de un conjunto de ***diversas formas de mirar*** y, por tanto y en consecuencia, de ***proceder***.

(Las notas en azul son consideraciones y aclaraciones relativas al contenido del texto)

Nuestra forma de percibir determina los acontecimientos percibidos.1.

Percibir es interpretar, tanto en la acción como en la consecuencia, y, en cierto modo, comprender o conocer algo. Percibir significa, como decía Gadamer, "*tomar algo como verdadero. Esto quiere decir: lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo*".2.

Vemos lo que vemos, pero miramos lo que creemos ver. 3.

Toma como ***argumento estructural*** los recorridos de la pintura durante los últimos cien años de la cultura occidental, con especial consideración y focalización sobre el período conocido como las *Vanguardias Históricas Europeas*, en los inicios del siglo XX, sin olvidar, como es natural, la tradición en la que se sustenta.

Durante el siglo XX y, especialmente, en sus inicios, se intensifica y se diversifica la investigación en torno al hecho pictórico. Un período en el que se muestran claramente las distintas actitudes y las principales formas a la hora de elaborar una pintura, y con las que a modo de referente estructuramos el presente método.

Pensamos que la forma de proceder de AES está emparentada con lo que se considera un *método natural*. Y esta forma de caminar tiene, en cierto modo, correspondencia con los mecanismos propios del sistema visual del cerebro en la adquisición de conocimiento.

Según las investigaciones sobre entender la base biológica del arte visual, el neurobiólogo Semir Zeki nos cuenta,

"Que todo arte visual se expresa a través del cerebro y, por tanto, debe obedecer leyes cerebrales, ya sea en concepción, ejecución o apreciación. [...] las artes visuales son una extensión de la función visual del cerebro, ya que al desarrollar sus funciones y recursos obedece ciegamente a las leyes de éste [...], aquellas que nos permiten percibir el mundo de la forma en que lo hacemos y obtener satisfacción de ello, puesto que lo que vemos está determinado tanto por la organización y leyes del cerebro como por la realidad física del mundo [...], que los pintores son neurólogos que estudian la organización de la parte visual del cerebro con técnicas que les son únicas y que su obra, cuando se analiza científicamente, descubre determinadas leyes de la organización cerebral que los científicos habían ignorado hasta ahora." 4.

Así, aparecen agrupados, con carácter exclusivamente **didáctico e investigativo**, tres grupos que, durante dicho período, consideramos engloban tres actitudes preponderantes: la **analítica**, la **expresiva** y la **simbólica**. Estas nos sirven, por un lado, para **desarrollar la investigación (fase de experimentación y participación en la práctica) y su análisis explicativo (interpretación de esa práctica)** y, por otro, para introducir la idea de proyecto y traer a conciencia de nuestros alumnos de la Facultad de Bellas Artes, en la asignatura de *Fundamentos del Color y de la Pintura*, la práctica pictórica y su consideración en un sentido amplio.

Sobre los aspectos y desarrollos **pedagógicos** a los que hacemos mención, no aparecen mostrados en el siguiente trabajo. Pues entendemos que, dependiendo de los distintos niveles de aprendizaje que se puedan dar en la enseñanza reglada, los usos, como es natural, pueden variar y, en este caso, interferir tanto en la apreciación del propio método utilizado como en los propios resultados o posibles conclusiones de la investigación, si las hubiera. Así pues, el grueso del presente desarrollo explicativo está centrado, exclusivamente, en la investigación llevada a cabo en las series pictóricas anteriormente citadas, producidas durante los últimos diez años.

La separación analítica sobre el hecho pictórico, llevada a cabo a través de los tres bloques, establece, junto a la posterior e inevitable base sintética de conexiones, nuestra peculiar forma de observación y experimentación, y **es, como consecuencia de esto, tanto una forma de profundizar e investigar en el hecho mismo como de producirlo**. El análisis y la síntesis no reducen la complejidad de un proceso pictórico, sino que acompañan y en cierto modo provocan las formas de apertura y variabilidad a las que está sujeto el propio hacer y su percepción. Ya que el análisis de los elementos de la estructura de la pintura y las

relaciones de los elementos que la constituyen quiere decir al mismo tiempo disolución de la estructura, ataque a su organización. Con lo cual esta acción, analítica y sintética, implícita en el desarrollo, posibilita formas de descubrimiento en una pintura. Por esto, una de las conclusiones de la aplicación del propio método es la toma de conciencia de que en verdad no podemos separar en partes la recepción o la apreciación del fenómeno pictórico, salvo, como mencionábamos antes, bajo una intención didáctica e investigativa. Y, por tanto, el buen uso investigativo de la fase experimental del método AES implica la búsqueda de un equilibrio entre los tres ámbitos. Así, el método parece apuntar hacia una perspectiva general de carácter **holístico**, en el que la totalidad de un sistema, en este caso, la **pintura** - entendida como **tradición** y, por tanto, **sus formas específicas de adquisición de conocimiento, descubrimiento y transmisión**-, va más allá de la suma de sus partes.

Aquí, tenemos en consideración que las pautas y las conexiones establecidas a priori, derivadas de las posibles ordenaciones con las que el método propone abordar la experiencia, puedan cambiar, sujetas como están, naturalmente, a variabilidad en el tiempo. Por ejemplo, en las formas de convivencia, de receptividad y/o uso que entablemos con el hecho pictórico, en un sentido amplio. Ya que una **pintura, obra, resultado o conclusión** es la síntesis de un entorno en el que **observar-experimentar-investigar** conforman una especie de tríada inseparable en el desarrollo de este tipo de investigación, una **superposición y entrelazamiento** cuánticos, en la que las posibilidades relativas a un uso o recepción de la obra conviven al mismo tiempo. Tan sólo es necesaria la inevitable irrupción de **la mirada que selecciona y separa, que mide y establece conexiones entre las partes, que compara y descarta información** para que la recepción del flujo cambiante que describiera Heráclito, lo que vemos y lo que hacemos, quede sujeto a mecanismos de la visión que dan forma a nuestra percepción, a interpretación y, por tanto, a una variabilidad, a una forma de cambio que podemos entender como una forma de trascendencia.

Así, tenemos en cuenta que, en general, las cosas nos devuelven la mirada, la imagen que lanzamos sobre ellas: **la intromisión del observador en lo observado**.

Esta es la razón por lo que nos interesa, especialmente, los posibles desarrollos, mecanismos e interferencias que puedan propiciar una pintura surgida desde abajo, instintiva e intuitiva, de subconsciente, en el sentido que cuenta García Calvo, "el lugar donde están las cosas que se han sabido y se han olvidado-de-conciencia, no ya sólo por censura, como en el tipo de subconsciencia descubierto por S. Freud, sino también por conveniencia técnica, para su mejor operación".⁵ Desde el

lugar en el que opera lo común a todos ("*plan*" *general del cerebro, adquisición de conocimiento biológico y la configuración mental que genera*), que en muchas ocasiones rivaliza y no acompaña las intenciones de un YO personal (*configuración mental de cada individuo en la adquisición de conocimiento a través de la experiencia de lo cultural*).

En el apartado **Desarrollo de la investigación**, los **Pasos y Resultados** se muestran juntos a través de imágenes de las pinturas, combinadas éstas con las razones **A,E,S** y las conexiones que hay entre ellas.

Referencias bibliográficas:

1. Enric Corbera, ***El Observador en Bioneuroemoción***. 2013. Sincronía, pág. 22.
2. Hans-Georg Gadamer, ***La actualidad de lo bello. -El elemento lúdico del arte-*** . Paidós, 1991, pág. 78.
3. Sergio Barrera.
4. Semir Zeki, ***Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro***. 2005. (primera edición, Oxford University Press, 1999) pág. 19, 20, 21 y 29.
5. Agustín García Calvo, ***Historia contra tradición. Tradición contra Historia***. Lucina, 1983, pág. 9.



.Usos del color y de la forma para la investigación.

A continuación, precisamos, en cada uno de los tres bloques, **Analítico, Expresivo y Simbólico**,

(aspectos **estructurales y compositivos - analíticos-**, de **superficie -expresivos-** y **lo que se dice** de éstos - **simbólicos-**, tanto en su articulación y construcción como en sus posibles interpretaciones)

los conceptos que, a modo tanto de demarcación del ámbito de experiencia como de instrumentos de análisis y de síntesis, destacamos y enfatizamos en cada uno de ellos.

Con sólo tratar de definir los aspectos generales de los tres ámbitos de experiencia mediante los conceptos apropiados, se percibe de inmediato la interrelación e interdependencia que hay entre los distintos usos del color y de la forma con los que desarrollamos estas pinturas, así como la pertenencia a cualidades vinculadas, en general, tanto al pensamiento como al sentimiento, facultades éstas igualmente entrelazadas.

Así, la división de las partes y la posterior conexión entre éstas, nos sirve tanto para describir y concretar intenciones con las que articular la práctica como para a través de ésta y su desarrollo cambiarlas si lo consideramos oportuno. En cada uno de los ámbitos concretamos, desde el **plano relevante**, los conceptos protagonistas. El sentido, en definitiva, que ha de perfilar y condicionar el desarrollo, según prioricemos, de la experiencia.

El sentido de cada uno de los términos empleados en la definición de cada uno de los ámbitos, procura ajustarse al carácter y usos investigativos y didácticos de la propuesta. De esta forma, se establecen unos parámetros claros de actuación en los que han de surgir múltiples conexiones entre ellos. Vínculos que, inicialmente, y dependiendo del ámbito en el que estemos operando, quedan relegados temporalmente, a un "**plano posterior o complementario**" del **plano relevante**, con menor protagonismo o presencia, aunque no por ello menos necesarios, en el espacio compositivo.

.Los tres ámbitos de experiencia.

ÁMBITO ANALÍTICO

analítico, ca.

1. *adj. Perteneciente o relativo al análisis.*
2. *adj. Que procede descomponiendo, o que pasa del todo a las partes.*

análisis.

1. *m. Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.*
2. *m. Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual.*

Llamamos campo o ámbito **analítico** a la interpretación y valoración que hacemos del entorno, de objetos o de elementos que se pretenda intervengan en una pintura a través del uso y aplicación de ideas vinculadas a la "**medición de las cosas**". Esto es, el uso de clasificaciones y ordenaciones de distintas cualidades combinadas. Por ejemplo, la sistematización del color a través de escalas y diagramas, destinadas a la elaboración de una composición pictórica. Al color observado, seleccionado, analizado, medido, comparado, aprobado y/o descartado y clasificado.

Plano relevante: priorizamos y focalizamos sobre los aspectos estructurales y constructivos del color y de la forma. Disponemos de los elementos sobre el espacio-formato, guiados por aspectos vinculados al atributo (cualidades) y al valor (interacción). Nuestra posición respecto a la superficie del lienzo, el punto de vista, determina la observación, el desarrollo y el resultado de lo plasmado.

Destacamos **aspectos racionales, perceptuales, estructurales/compositivos y de análisis del color y de la forma:**

. **Aspectos Racionales**, capaces de alcanzar conocimiento, visual, sensorial, aunque **no necesariamente conceptual ni discursivo** (propio del discurso).

. **Aspectos perceptuales**, vinculados a los mecanismos de la visión: a la Fisiología y a la psicología de la percepción y a la Física Óptica.

. **Estructurales y compositivos**, incluye **Gradientes de Profundidad**.

*(El concepto de **Gradiente** se debe a las investigaciones de James J. Gibson, realizadas básicamente durante la segunda guerra mundial, con la aportación de claves de profundidad tan importantes como las de gradientes de texturas. El concepto de "gradiente" lo usa Gibson como el aumento o disminución de algo a lo largo de un eje o dimensión dada, y lo relaciona con las curvas de la geometría analítica. Nosotros lo definiremos como un aumento o disminución gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo pictóricos, por ejemplo, el detalle. **Gradiente de Tono, Luminosidad, Saturación, Tamaño, Nitidez y Textura.**)*

. **Análisis del color**: a la métrica del color y sus variables (atributos) tono, saturación y luminosidad.

. **Análisis de la forma**: a los elementos morfológicos y su relación en el espacio - formato. (Relativos a forma y estructura y, específicamente, a las modificaciones o transformaciones que experimentan en el espacio compositivo.)

ÁMBITO EXPRESIVO

expresivo, va.

1. *adj. Dicho de una persona: Que manifiesta con gran viveza lo que siente o piensa.*

2. *adj. Dicho de cualquier manifestación mímica, oral, escrita, musical o plástica: Que muestra con viveza los sentimientos de la persona que se manifiesta por aquellos medios.*

En el campo **expresivo** hacemos un uso sensitivo, automático, instintivo e intuitivo, emotivo y sugestivo del color y de la forma. El color como materia. Tomamos del texto **Notas de un Pintor** (1908), de Henri Matisse, lo siguiente: "*La composición, que debe tender a la expresión, se modifica con la superficie que se ha de cubrir.*"

Plano relevante: focalizamos sobre los aspectos técnicos, matéricos y gestuales, y sobre su incidencia en la composición: comportamiento de la pintura en la superficie del espacio-formato. Diferentes maneras de proceder e interpretar en relación al "tacto visual" (peculiaridades en torno a la unión o colaboración entre el color, la forma y la materia, por un lado, y las herramientas de aplicación y el soporte empleado, por otro).

Comparten especial relevancia, por un lado, el aspecto material de la pintura y, por otro y de una forma muy significativa, composiciones resueltas con contrastes muy acentuados, tanto por el uso de combinaciones cromáticas puras, complementarias y monocromáticas por luminosidad, así como por la presencia de texturas y sus posibles gradaciones. Aunque color y forma son cualidades que no se pueden separar, según los casos, podemos conceder mayor valor protagonista al color en detrimento de la forma, o viceversa, con propósitos de carácter puramente investigativo. No hablamos, por ejemplo, de un abandono puntual de la forma o del color, sino de las posibles alteraciones de éstas como resultado de su interacción.

ÁMBITO SIMBÓLICO

símbolo.

1. m. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.

En el campo simbólico, tomamos del ensayo ***La Actualidad de lo Bello***, de Gadamer, a modo de referencia, lo siguiente, "*en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. [...] lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa al significado*".

Enfatizamos, pues, la interpretación del color y de la forma con los aspectos culturales, sean de tipo social, político, científico, religioso, mágico, etc.

Plano relevante: lo idealizado, lo representativo, lo temático. Priorizamos sobre lo *que se arregla, ejecuta o dispone según el tema o asunto de cualquier materia*. Lo simbólico como vehículo comunicativo; el código; lo arbitrario; lo narrativo.



. Desarrollo de la investigación .

. Fase experimental y resultados.

Pasos y resultados se muestran juntos a través de imágenes de las pinturas, combinadas éstas con las razones **Analíticas, Expresivas y Simbólicas** y las conexiones que hay entre ellas.



.Fase Experimental y Resultados.

- Fase experimental, pasos y razones **Analíticas** - **Expresivas** - **Simbólicas**.

- **Resultados (conclusiones prácticas)**, interrelación e interdependencia entre las partes, conexiones. **Resultados obtenidos de lo expuesto.**

Ambas partes, analítica y sintética, se muestran de forma conjunta y combinadas a través de las **imágenes de las pinturas** y las **razones A-E-S, con las conexiones que hay entre ellas.**

. Introducción.

. En 1987, fecha de mi primera exposición, me encontraba absorbido por algunas "problemáticas" unidas al quehacer artístico. Por ese tiempo, una mezcla de inquietud y sospecha, producto del intento de aprendizaje y experiencia, hizo que me parara en la idea de que la pintura, y las artes en general, era, en gran medida, **una forma de adquisición de conocimiento, tanto de orden biológico como cultural. Pintar, pues, es una manera de aprender de los descubrimientos de otros**, tal y como dice la Ciencia. Algo que desde la perspectiva de la tradición y sus formas de transmisión resulta más que evidente, como es natural. En este sentido y frente a la duda levantada relativa a las ideas de autor y autoría, manejé la opción -aunque fuera sólo como **juego** y deriva dadaísta y conceptual, si se prefiere- de realizar unas pinturas que, a pesar de mi presencia en la práctica, se desligaran de lo personal, tal y como necesariamente requiere una investigación. Tal y como requieren los mecanismos y procesos, inconscientes para el individuo, que el cerebro lleva a cabo para la adquisición de conocimiento y comprensión visual, entre otras muchas cosas. Que el pintar y lo pintado no fueran muestra de la idea de **propiedad** sobre lo hecho, sino, en todo caso, la de la **posibilidad**, en el sentido de **apertura**. Cabe destacar, que esta reflexión fue producto de la observación sobre una serie de gestos pictóricos que se repetían, a modo de constante, tanto en las pinturas que yo mismo hacía como en otras muchas. Gestos, en un sentido amplio, en cuya aparición casi podían apreciarse las mismas frecuencias e intensidades. Gestos entrelazados y superpuestos, curvados y ambiguos, ondulantes. Por ejemplo, pinceladas nacidas, naturalmente, en la pintura, y de nuestras comunes y compartidas posibilidades corporales y rítmicas, así como de algún tipo de asociación simbólica y temática.

Como consecuencia de esto, decidí empezar a desarrollar, de manera consciente y focalizando sobre el **gesto**, un tipo de registro que sintetizara **las constantes esenciales de una pincelada**. Para crear este tipo de registro, construí un nuevo instrumento, un pincel con alguna peculiaridad de uso. Básicamente, que tuviera la opción de retener más pintura para poder prolongar así el recorrido del gesto o de la pincelada.

De esta forma, intentaría conseguir que la síntesis de esta pincelada evocara, mediante un trazado de carácter más o menos maquinal y continuo (un barrido o arrastrado de pintura), **un posible gesto común y anónimo**. Un elemento, instrumento o vehículo de todos y de nadie, como el lenguaje; un ritmo, en su forma plástica y constructiva, que agrupara, como en música, sonidos y silencios, formas y fondos. Pincelada como fondo, que en el horizonte de sus límites visuales y conceptuales se desdoblara (al igual que una partícula) y se mostrara como forma o figura: pincelada (el proceso mismo) y, al mismo tiempo, la representación de una pincelada.

Durante dos años, la pincelada se mantuvo en un registro cuyo trazado era más o menos rectilíneo. Así surgieron las series **Latente** y **Contraluz** (ver ejemplos en las páginas 59 y 60). Posteriormente y con la intención de que el resultado visual del gesto resultara más **ambiguo**, recuperé y analicé de antiguas pinturas, "propias y ajenas", algunos registros cuyos perfiles eran claramente curvados y ondulantes, y los puse de nuevo en práctica.

Insistí en un gesto, creado formal e intencionadamente, **curvo**. Ambiguo para nuestra percepción visual gracias al sesgo **traslúcido** que lo dotaría de cuerpo, junto a una posible **apreciación de carácter dual** que, a través de su apariencia, **cóncava y convexa**, pudiéramos tener al mismo tiempo.

Sus rasgos, **comunes** por surgir de la usual, mecánica y manera corriente con la que cualquiera extiende pintura sobre una superficie, debían de figurar en contraposición a la idea dominante del **gesto asociado a la 'persona'**, o a nociones como la de **pintura gestual**, que incluye en su definición enciclopédica aspectos relativos a **la plasmación de la personalidad del artista**. Por esto, por su vocación e intención común, por el juego y la experiencia que tenía que continuar, lo llamé, simbólicamente, el **antigesto**. Porque debía de encarnar una especie de fuerza antigravitatoria y de repulsión frente a los excesos individualistas presentes en algunas actitudes del ámbito artístico. Excesos que no eran, desde mi inquietud y posición, nada útiles para la investigación en la pintura, más bien, todo un impedimento.

Así, y desde el plano pictórico, el rasgo dual e inicial del antigesto como figura y fondo a la vez, ha ido ocultando progresivamente su protagonismo sin perder su eficacia, diluyendo y ramificando su apariencia aislada en favor de nuevas composiciones. Actuando como una veladura, como un asistente que operase por debajo de lo visto y resultara imprescindible para nuevas configuraciones. Una forma/color visiblemente constante, pero mimetizada, de presencia visual vaga en la memoria.

El inicio de la investigación venía marcado por la siguiente pregunta, **¿cómo destilar lo que es importante para plasmar el carácter permanente y esencial de un gesto a través de una pincelada y a partir de la información siempre cambiante del mundo visual?**

Siguiendo, pues, las consideraciones referentes a la contribución formal del cerebro en su función de adquirir conocimiento, a través de los mecanismos organizativos de **abstracción** (selección de información) e **idealización** (síntesis) sujetos a **variabilidad** y descritos en la introducción (La *condición inevitable*) de esta memoria, apuntamos el esquema relativo a los pasos que han de guiar la fase experimental:

1º Abstracción: selección de propiedades y relaciones que son comunes a muchos particulares vinculados al gesto materializado en una pincelada.

2º Idealización: creación del registro a través de los particulares visualizados. Para su materialización, diseñamos y construimos un instrumento que lo posibilite.

3º Variabilidad: desarrollo pictórico de carácter intuitivo -imitar consciente e inconscientemente la función de la parte visual del cerebro- marcado y organizado por las pautas de observación y experimentación establecidas con el método **AES**.

Apuntado, de esta forma, el marco de la experiencia e investigación, mostramos como resultados el desarrollo del **antigesto** así como la primera serie de pinturas, que quedarían agrupadas bajo el título **pintura de agua**, en referencia al flujo cambiante descrito por Heráclito.

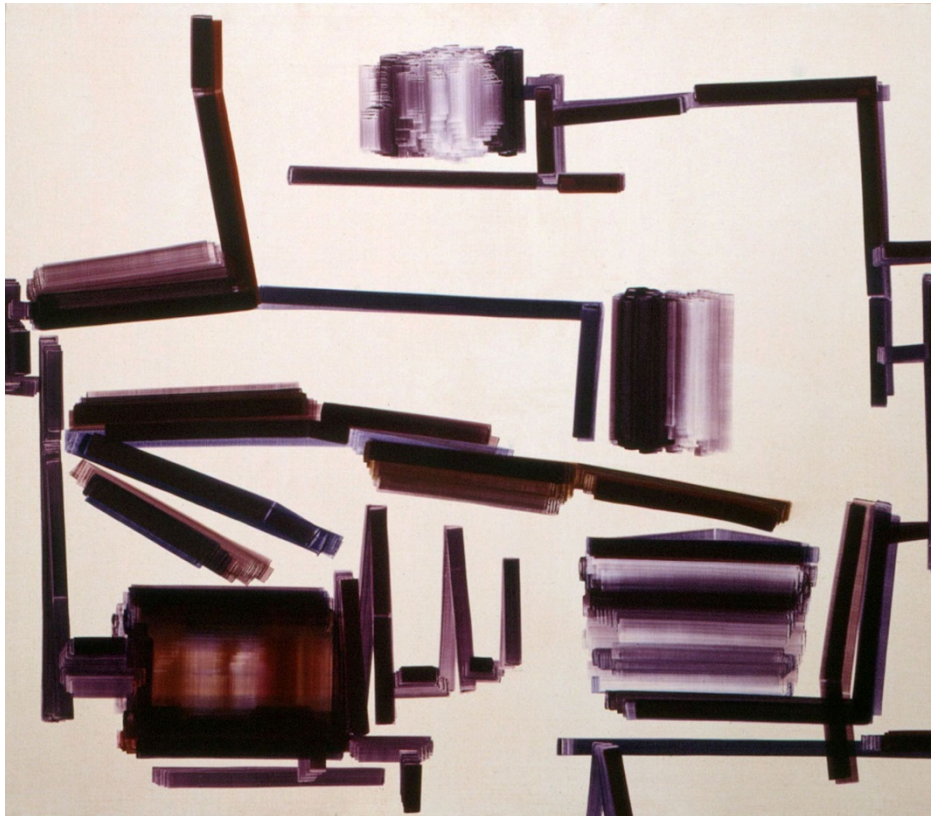


EJEMPLOS DE LA SERIES PRECEDENTES: LATENTE, 2003

Latente. 50 x 35 cm. 2003

Latente. 150 x 170 cm. 2003

Acrílico sobre lienzo.

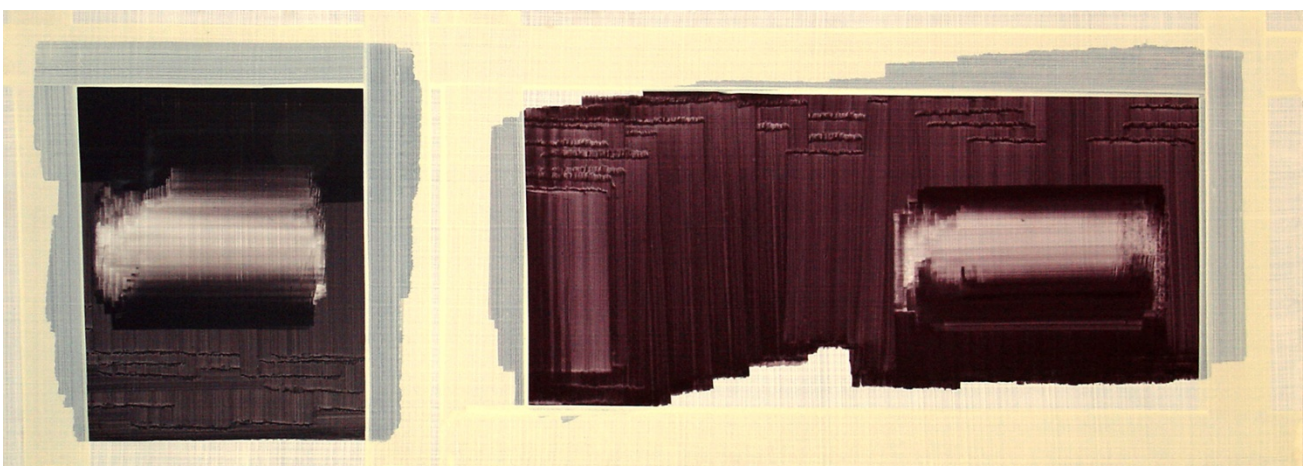


EJEMPLOS DE LAS SERIES PRECEDENTES: CONTRALUZ, 2004-5

Contraluz, nº 20. 100 x 70 cm. 2005

Contraluz, nº 10. 72 x 203 cm. 2005.

Acrílico sobre lienzo y tabla.



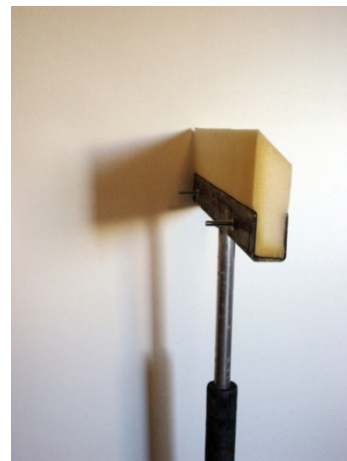
. Pasos y Resultados.

Desde los parámetros del método **Analítico-Expresivo-Simbólico**, creación de un **tipo de gesto**. **Una pincelada**, elemento básico y común en una pintura, que **sintetice las constantes esenciales de la misma**. Para crear este tipo de registro, creamos un nuevo **instrumento**, un pincel con algunas peculiaridades.



.Sobre las características del instrumento.

RAZONES A y E. Optamos por la **Goma Espuma**. Como sustituto del pelo del pincel, se adapta bien a las peculiaridades de diferentes superficies. La virola y la caña son de aluminio, para evitar la oxidación por contacto con la pintura acrílica empleada. La goma espuma retiene más pintura que un pincel de pelo convencional. Y teniendo en cuenta las características del diseño de nuestro instrumento, en posición horizontal, paralelo al suelo, no gotea. Según el uso y necesidad, el registro del trazado puede ser regular y homogéneo o irregular y heterogéneo. Las diferentes densidades de la goma espuma nos facilita distintas texturas en la apariencia de la pintura. Así, conseguimos tanto áreas pictóricas traslúcidas como opacas. El ancho del registro de la estela que dejan los pinceles es de entre 10 y 200 centímetros.



.Razones, pautas y pasos para el primer gesto (*antigesto*) y las primeras pinturas (*pintura de agua*).

A - E - S. Utilizamos la superficie horizontal del suelo como soporte de nuestro espacio-formato, que permanece colocado boca arriba. Pintamos sobre el plano horizontal, al igual que se trabaja la tierra para el cultivo, el jardín o en la construcción.

A. Pintamos sobre el suelo, en el plano horizontal, así tenemos acceso procesual a todo el lienzo, evitando el derramamiento de la pintura y facilitando una adecuada extensión de la misma. Nuestra posición con respecto al espacio-formato, combina, girando sobre el mismo, cuatro puntos

de vista distintos, en favor de una nueva percepción y, en consecuencia, articulación de los elementos. Ralentizamos la ejecución del gesto para ganar precisión en la descripción de la curvatura, que es uno de sus rasgos principales. Un gesto, formal e intencionadamente, **curvo**. Ambiguo para nuestra percepción visual gracias al sesgo **traslúcido** que le da cuerpo y a una posible **apreciación de carácter dual (cóncava y convexa)** sobre el plano bidimensional.

E. La pintura no se derrama ni se expande fuera de los límites que marca el propio trazado. Dependiendo de la densidad de la goma espuma, el rayado observable en el gesto varía sus características. En función de la densidad de la pintura, el trazado se muestra transparente u opaco y nos permite, según el interés, mostrar u ocultar las características del soporte empleado. En el discurrir del trazado, una parada supone una absorción de pintura que genera una zona de claridad; si avanzamos lentamente, la salida de pintura es mayor y genera una zona opaca.

S. De esta forma, conseguir que la síntesis de esta pincelada evoque, mediante un trazado de carácter más o menos maquinal (un barrido o arrastrado de pintura), **un posible gesto común y anónimo**. Un elemento, instrumento o vehículo de todos y de nadie, como el lenguaje; un ritmo, en su forma plástica y constructiva, que agrupe, como en música, sonidos y silencios, formas y fondos. Pincelada como fondo, que en el horizonte de sus límites visuales y conceptuales se desdobra (al igual que una partícula) y se muestra como forma o figura: pincelada y, al mismo tiempo, la representación de una pincelada.

Sus rasgos, **comunes** por surgir de la usual, mecánica y manera corriente con la que cualquiera extiende pintura sobre una superficie, figuran en contraposición a la idea dominante del **gesto asociado a la 'persona'**, o a nociones como la de **pintura gestual***, que incluye en su definición enciclopédica aspectos relativos a **la plasmación de la personalidad del artista**. Por esto, por su vocación e intención común, lo llamaremos, simbólicamente, el **"antigesto"**, como fuerza antigravitatoria y de repulsión frente a los excesos individualistas, nada útiles para nuestra investigación, más bien, todo un impedimento.

***Pintura Gestual:**

Término sinónimo de Action Painting, aunque se utiliza con sentido más amplio y no se refiere sólo a una corriente específica de pintura norteamericana. No sólo implica que un cuadro es la plasmación de las acciones del artista en el proceso de pintarlo, sino también que las acciones plasmadas expresan las emociones y la personalidad del artista, al igual que en la vida en general los gestos expresan los sentimientos de una persona. El apelativo «gestual» se aplica concretamente a la pintura en que se intensifica deliberadamente el movimiento amplio del brazo y la visible aplicación de los pigmentos. Diccionario Enciclopédico de Arte Y Arquitectura.

S. Notas sobre pintura de agua*

Aquí, en una constante en la que la pintura puede ser alcanzada y paralizada, retenida y convertida en **imagen** desde ese intervalo lúcido que más de uno, en amplio y estricto código, ha tratado de descodificar, como si fuera un código lo que convierte a la pintura en pintura. Aquí, y al mismo tiempo, la pintura se desborda fuera del tiesto, del límite, del espacio acotado, y derrama su sentido fuera de la **compresión** necesaria para la **comprensión**. Aquí, donde la cordura realiza - en agrio dictamen sobre lo que es y no es apto para lo **contemporáneo**- un exhaustivo aniquilamiento de todo aquello que no pueda dejarse por escrito, la pintura, aquí y ahora, sigue escapando. Sí, sigue siendo flexible con los diferentes **usos** a los que se ve sometida. En estas pinturas, ¿la pincelada aparece convexa y desaparece cóncava, o viceversa? Emerge y se retira, sin límites, ajena al alcance manipulador de la idea de **objeto y objetivo**. Es gesto firme sin geometría. Razón involuntaria. El plano, zona, área, lugar o sitio que parece delimitar la pincelada sobre la superficie del lienzo, no es sitio, lugar, área, zona o plano alguno. Ni punto ni línea, tampoco recta; no es una tira ni una banda. No es trazo. No es raya. No es mancha. Y la pincelada no delimita **sitio** alguno sobre el lienzo porque no es una **cosa** y porque lo suyo es cohabitar, disfrute en el encuentro, que es, en todo caso, el reflejo de su forma de permanencia, de estar, no en la **Realidad** -que, en definitiva, es como decir **El Más Allá**- pero, quizá, sí más acá o más allá. Después de veinte años, y de pinturas agrupadas en series con títulos como *El tiempo se desvanece ligero y denso en imágenes*, *Cosiendo la pintura*, *Danza de recuerdos*, *Latente o Contraluz*, presento un grupo de pinturas que, sin hoja de ruta, parecen ser de escaso o nulo carácter **idealista**.

*Texto aparecido en el catálogo de la exposición **pintura de agua**. 2007.

Nota.

Los escritos sobre las series aparecidos en catálogos, intentan, por el contrario, anular ideas relativas a la pintura. Invitan a una contemplación desligada de la acción metalingüística o semantizadora sobre la pintura y, por tanto, proponen una distancia sobre aquellas imágenes que, precisamente, nacen tan sólo para ser leídas. Leídas, en sentido estricto.

.Pasos y Resultados.

. Paso, 1.

Antigesto

Acrílico sobre papel cuché. 20 x 30 cm. 2006



Registro creado formal e intencionadamente **curvo**. Ambiguo para nuestra percepción visual gracias al sesgo **traslúcido** que lo dota de cuerpo, junto a una posible **apreciación de carácter dual** que, a través de su apariencia, **cóncava y convexa**, se puede tener al mismo tiempo. Al igual que en la relación de oposición **nodo-antinodo** de una onda, el **antigesto** supone, como el vientre o la curva que se plasma en contraposición al **gesto**, el registro de la amplitud de vibración máxima. Un curva que avanza y no reposa nunca. Una estela común.

.Pasos y Resultados.

. Paso, 2. Hacia una visión dual y múltiple del Antigesto.

pintura de agua, nº 1.

Acrílico sobre lienzo. 100 x 80 cm. 2007



.Paso 2. Descripción general.

Superponemos el antigesto de forma entrelazada, entrecruzando pinceladas en sentido vertical y horizontal en relación al espacio-formato. Utilizamos el color verde, diluido, que por transparencia se acumula en cada trazado. Así, el resultado en la apariencia es a la vez una gradación de luminosidad y saturación, provocando una sensación de volumen que se mueve hacia adentro y hacia afuera. Esta acumulación, resuelta sobre el blanco neutro, toma el aspecto "fugaz e inestable" de una vibración. *Forma y figura*, gracias al contraluz plasmado, son la misma cosa sobre el blanco nulo, que aparece y se justifica sólo como soporte que "aísla" lo observado.

.CONEXIONES.

A - S, conexiones:

A - S: Las gradaciones de luminosidad y la posición de las pinceladas corresponden a distintos puntos de vista. Por esto, la percepción de la pintura es de carácter dual, por lo que ocasiona un cúmulo de varias posibilidades e interpretaciones al mismo tiempo. La pincelada, en un estado potencial de posibilidades, nos presenta un vaivén sugestivo, que se vincula a la idea de movimiento y automovimiento de un organismo vivo, en la composición. Una ambigüedad que no es molesta para la visión. Constante complementaria de verde (vegetal) y rojo (animal).

A - S: El fondo blanco permite una transmutación de las pinceladas verdes del antigesto, cóncavas y convexas, en una superposición (valores observables simultáneamente) constante, en la que la figura es a la vez fondo y, según se mire o focalice, se les confiere una u otra función. El blanco de alrededor de la figura no es su fondo difuso. Fondo y figura se invierten, se anulan y se potencian; están como posibilidad en diversos lugares al mismo tiempo, y su posición sólo se concreta en el momento en que son observados. Evocan el vacío de la mirada microscópica.

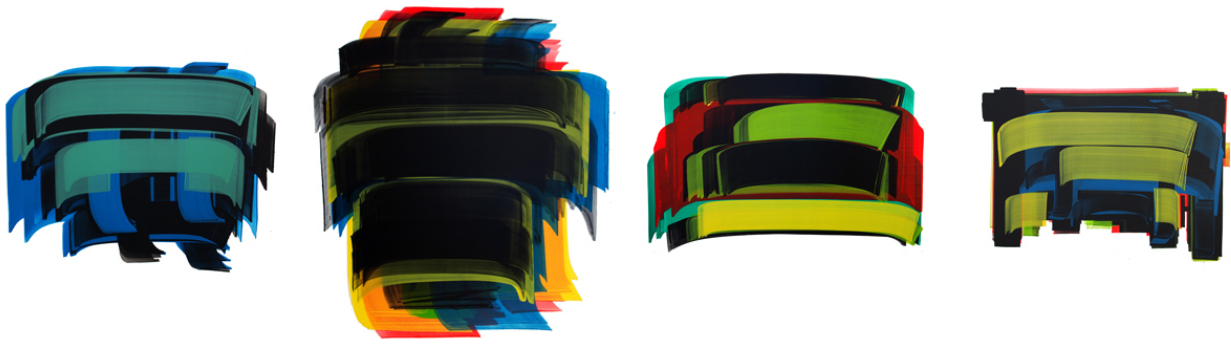
E - S, conexiones:

E - S: El fondo, tratado con el blanco y de forma homogénea, remite a un entorno de laboratorio, aséptico y de aislamiento, finito y opaco y, al mismo tiempo, a una profundidad sin límite. El blanco, también permite una representación asociada a la idea de vacío, por lo que a las pinceladas, en este caso entrelazadas, les pasa lo mismo que a los átomos: *que su estar es el moverse*.

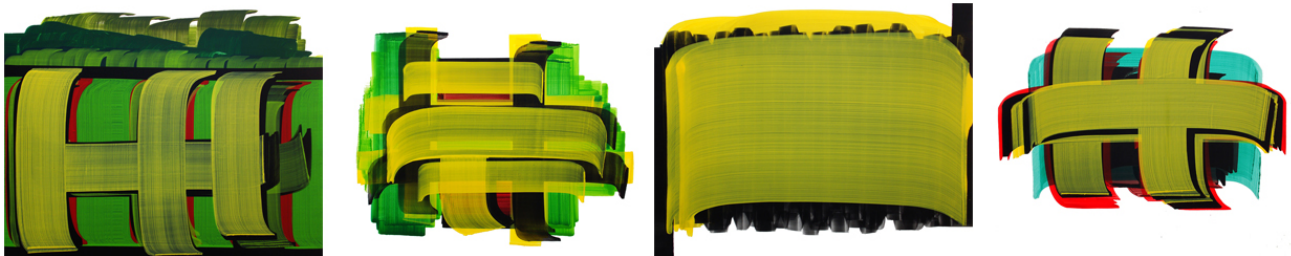
A - E, conexiones:

A - E: El cuerpo traslúcido de las pinceladas permite entrever los registros de la imprimación del soporte de lienzo, aplicados también alternativamente en sentido vertical y horizontal.

A - E: Y esto, junto a la presencia por acumulación cada vez mayor del material pictórico en los entrecruzamientos, nos remite, al mismo tiempo, a distintas gradaciones relativas al estado de fluidez anterior de la pintura, compartiendo el mismo protagonismo que el estado, seco y sólido, final del registro.



Pintura de agua, 2007



.Aspectos generales de la serie *PINTURA DE AGUA*.

Analítico:

Las imágenes de las pinturas y de los ejemplos aparecen en las páginas 71, 72, 73 y 74.

Ejemplo I. Uso general del Espacio-Formato rectangular como lugar neutro en el que se desarrolla la composición.

II. La idea de figura-fondo está plasmada por medio de contrastes, y esto es observable a través de la idea de *gradientes de profundidad*.¹ Colores saturados están contrapuestos al negro, para mostrar relevancia de la forma y dirección de las estelas propiciadas por las pinceladas. Usamos también, para este fin, colores complementarios y análogos, textura y nitidez y relaciones de tamaño entre los elementos compositivos.

III. La estela horizontal combinada con la vertical sugiere, visualmente, un movimiento de vaivén, hacia dentro y hacia fuera, de rivalidad entre figura y fondo. Las transparencias y veladuras de la estructura y de la superficie, así como la ambigüedad cóncavo-convexo posibilitan este efecto.

IV. El entrelazamiento de las estelas provoca que, en ocasiones, el plano relevante recaiga en el plano posterior de la composición. A ello contribuye la aplicación saturada del color y la superposición y yuxtaposición de las estelas situadas en el fondo. Ruptura del punto de vista único.

Expresivo:

V. La textura que refleja la pintura acrílica muy diluida y aplicada por capas, construye una superficie plana, homogénea y distante, una imagen similar al tipo de percepción focalizada y filtrada resultante de la observación a través de la lente de un microscopio.

VI. El inicio y el final de la estela de la pincelada transmite la fisicidad propia de la pintura, el color como materia.

Simbólico:

VII. Potenciamos la idea de anulación de los límites entre figura y fondo, compartiendo éstas el mismo espacio y protagonismo en el plano visual. Nacidas bajo una intención conectiva, la

superposición y entrelazamiento entre las estelas anulan o superan la idea de espacio, concepto éste por el cual entendemos que las cosas están separadas. Pero la presencia simultánea de un entrelazamiento y de una superposición convoca una ambigüedad visual que relativiza la idea de profundidad espacial desde un sólo punto de vista.

VIII. El color blanco desaparece como fondo, asociado como está a la idea neutra y de vacío del ámbito del laboratorio y la mirada microscópica, entre otros. Así, aislamos figura y fondo en una sola entidad, la figura contiene el fondo y el fondo la figura, evocando una forma de desdoblamiento basada en el comportamiento dual de onda-partícula.

IX. En general, enfatizamos un punto de vista contrapicado en relación a la posición del observador frente a las estelas. Con ello evocamos una cierta sensación de levitación en la composición. Aunque el carácter del antigesto, de la estela de la pincelada, cóncava y convexa, sea visualmente ambiguo en origen. Ambigüedad basada en la curva o agitación del agua o del aire en forma de estela que también nos sugiere una presencia corpórea, de arquitectura danzante, instantánea de un objeto girando o algo parecido a la forma de un huevo.

1.

*El concepto de **Gradiente** se debe a las investigaciones de James J. Gibson, realizadas básicamente durante la segunda guerra mundial, con la aportación de claves de profundidad tan importantes como las de gradientes de texturas. El concepto de "gradiente" lo usa Gibson como el aumento o disminución de algo a lo largo de un eje o dimensión dada, y lo relaciona con las curvas de la geometría analítica. Nosotros lo definiremos como un aumento o disminución gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo pictóricos. **Gradiente de Tono, Luminosidad, Saturación, Tamaño, Nitidez y Textura.***

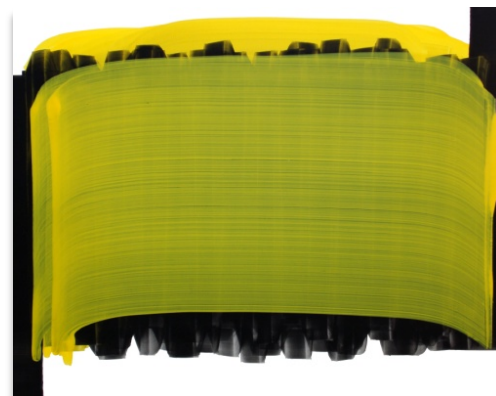
"Se denomina así a toda variante que se desarrolla en pasos regulares, y que modifica la apariencia de un objeto en cuanto a tamaño, unidad de medida, valor, color, textura, grado de definición en el espacio o en el tiempo, etc. En fin, todo aquel dato que referido a una medida o valor constante provoca preceptos de profundidad espacial, una escala de valores por ejemplo, aplicada a una representación visual dará sensación de profundidad, si se mantiene constante una relativa gradación entre cada valor [...] Gibson sintetiza el factor gradiente para la percepción con la siguiente frase: "Lo que permanece constante en la percepción es la escala y no el tamaño."

1. <http://www.arts4x.com/spa/d/gradiente/gradiente.htm>

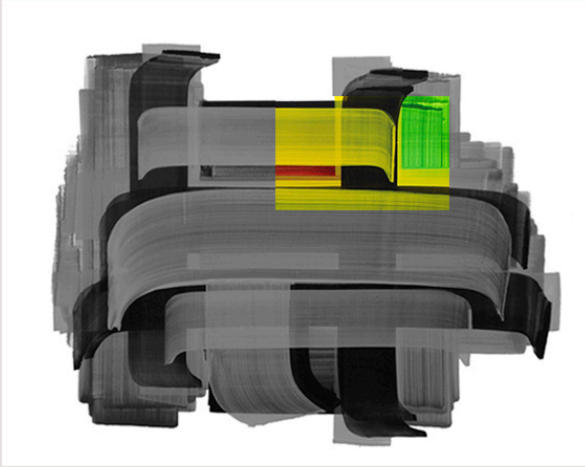
. Paso, 3.

pintura de agua, nº 3, 4, 5 y 6 .

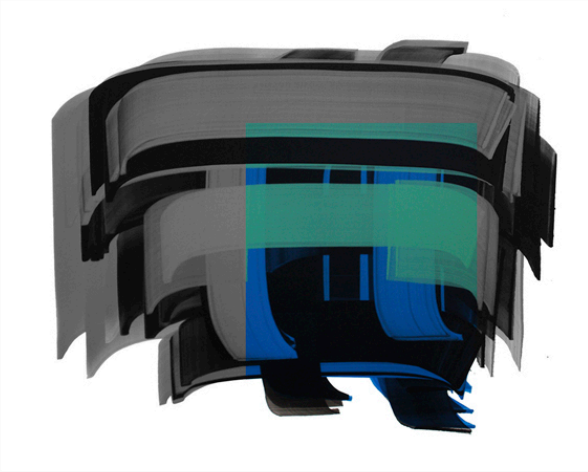
Acrílico sobre lienzos de 80 x 100 cm.



Ejemplos



II



III



IV

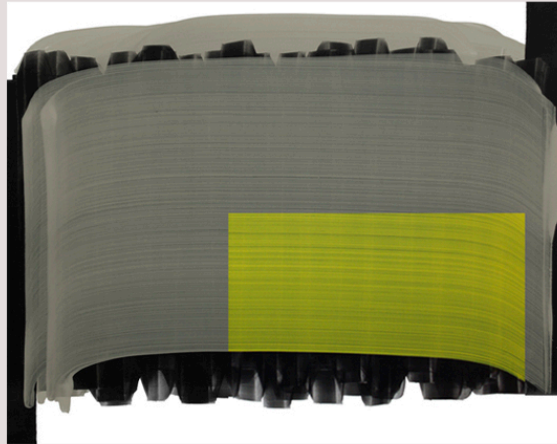
. Paso, 4.

pintura de agua, nº 7, 9 y 10..

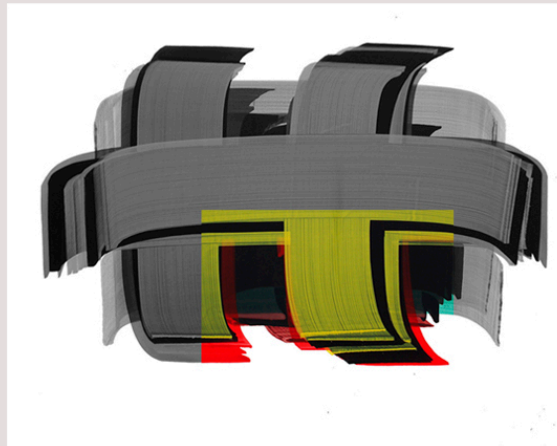
Acrílico sobre lienzos de 80 x 100 cm.



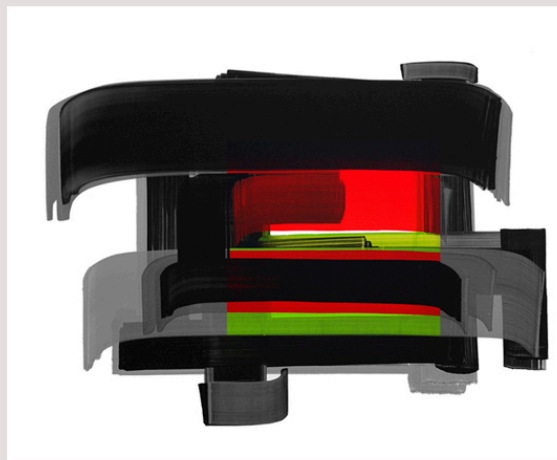
Ejemplos



V



VI



VII

Analítico:

En las siguientes pinturas (**11, 13, 14 y 15. Pasos 5 y 6**) utilizamos tres tamaños diferentes de pincel. Con ello establecemos un gradiente de tamaño alternando estelas de diferentes dimensiones en relación a la idea de profundidad en el espacio-formato. En el primer plano visual, combinamos pinceladas oscuras unas veces, y luminosas y saturadas, otras. El vaivén visual producido por la alternancia claro- oscuro, relativiza el orden entre el primer y último plano pictórico. Así, figura-fondo se presentan, al mismo tiempo, como una misma cosa, pero cambiante y reversible.

Recordamos que la forma en la que realizamos las pinturas es sobre el suelo, en el plano horizontal. Así, nuestra posición combina, girando sobre el espacio-formato, cuatro puntos de vista generales, aunque en verdad son algunos más. Las decisiones y resultados finales de la composición dependen de tres movimientos alrededor del plano del lienzo que determinan los distintos puntos de vista, junto con una observación en posición vertical del formato cuyo punto de vista es frontal al observador. Resumiendo, la composición con las estelas se va construyendo como resultado de una observación hecha desde múltiples puntos de vista, y al mismo tiempo las pinceladas son una representación de los **tres tipos de movimiento** alrededor del espacio-formato. Cierta forma de traslación. Los movimientos respecto al soporte son los siguientes: uno es circular, alrededor del lienzo; otro es de oscilación, de arriba a abajo, y viceversa, con respecto al plano horizontal; y por último, de vaivén, hacia dentro y hacia fuera del espacio-formato. Así, la conjunción de los tres movimientos confiere a los diferentes puntos de vista un movimiento y recorrido aparente helicoidal alrededor del plano del lienzo. Puntos de vista desde los que ver y también materializar la pintura.

Expresivo:

El plano expresivo mantiene en (**11, 13, 14 y 15. Pasos 5 y 6**) las características de las pinturas anteriores. Tan sólo se produce un aumento en la opacidad de algunas áreas y estelas por acumulación de la pintura. Así, a través de la diferencia de densidad entre las texturas, se potencia profundidad y cierta corporeidad de los registros.

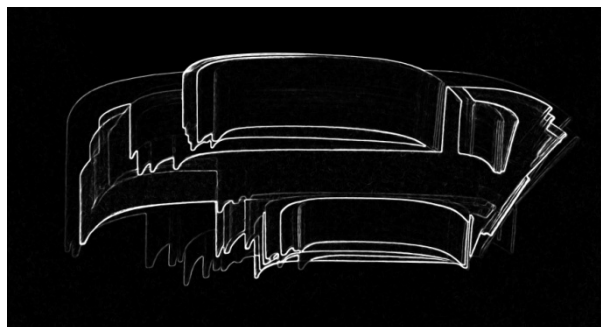
Simbólico:

Las estelas, registro de las pinceladas, son una representación que alude a los **tres tipos de movimiento** alrededor del espacio-formato. La representación del movimiento helicoidal aparente

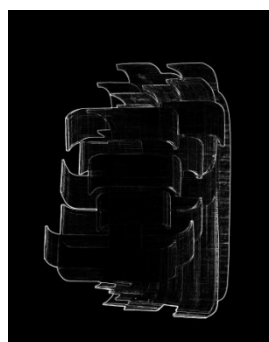
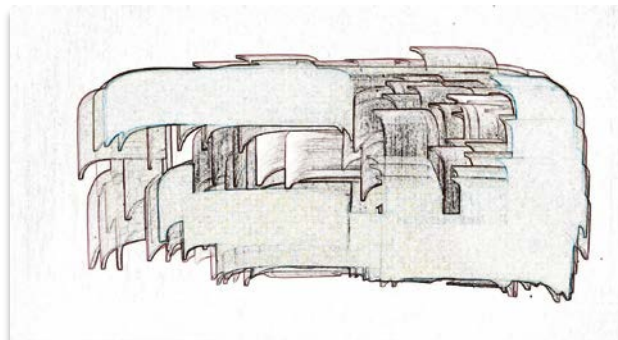
como resultado de los tres movimientos, empieza a insinuarse en la posición de algunas de las pinceladas de estas pinturas, pero, concretamente, en la serie ***audiciones en vaho menor***.

Los siguientes ejemplos muestran de una forma sintética con el uso de la línea la **representación de los tipos de movimiento tanto en la observación como en la materialización de las pinturas**. Introducimos en este apartado ejemplos de distintas series.

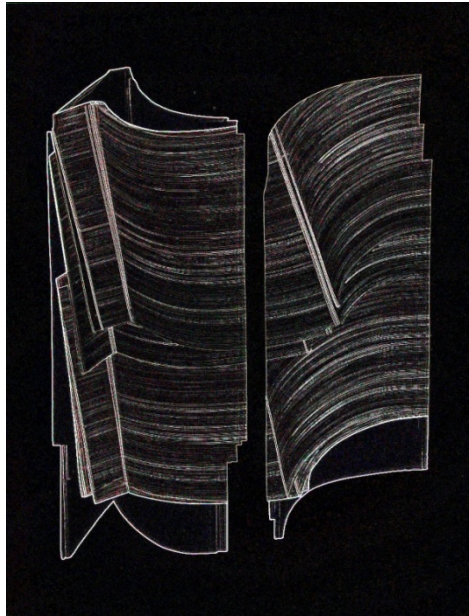
- **Movimiento circular alrededor del lienzo plasmado en el espacio-formato con un trazado horizontal.**



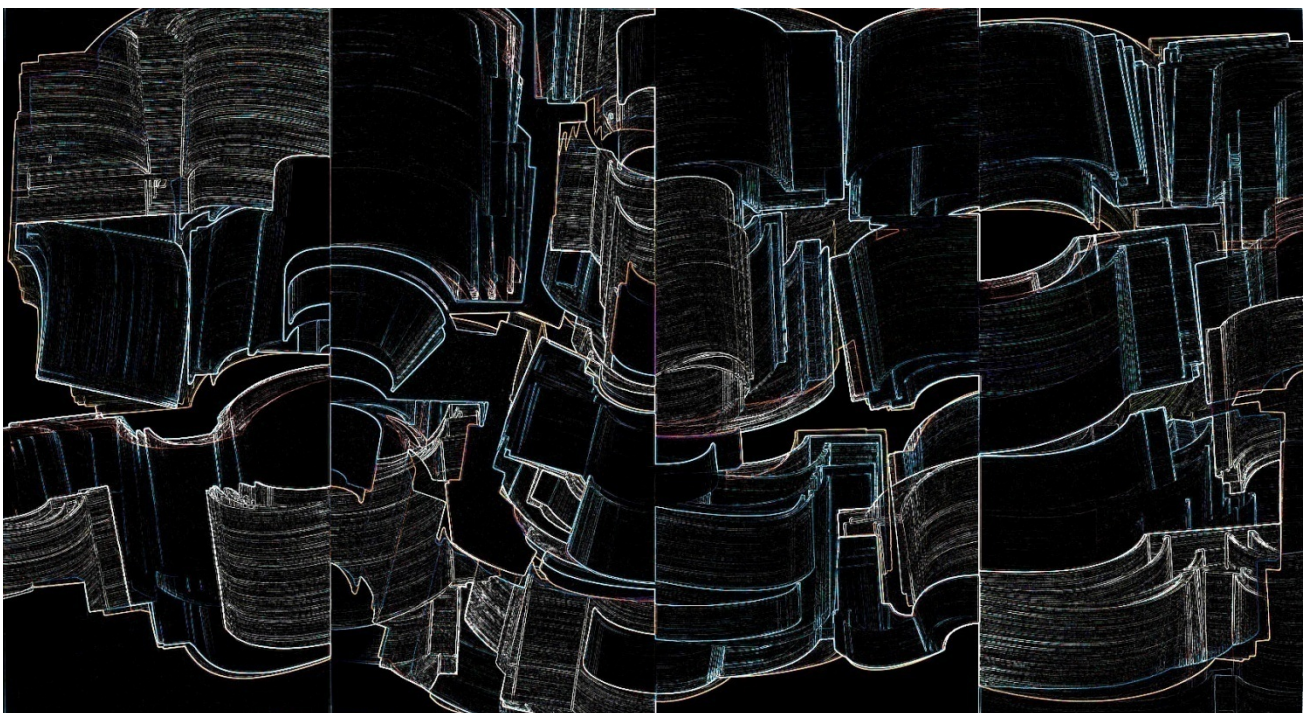
- **Movimiento de oscilación, de arriba a abajo, y viceversa, con respecto al plano horizontal del lienzo, plasmado en el espacio-formato con un trazado transversal respecto al plano horizontal.**



- Movimiento de vaivén, hacia dentro y hacia fuera del espacio-formato, plasmado en el lienzo como un acercamiento o ampliación sobre la pincelada, fragmentándola y dejando su posición de manera oblicua respecto a las estelas verticales y horizontales.



- Representación de la conjunción de los tres movimientos en un movimiento helicoidal aparente.



. Paso, 5.

pintura de agua, nº 11 y 13.

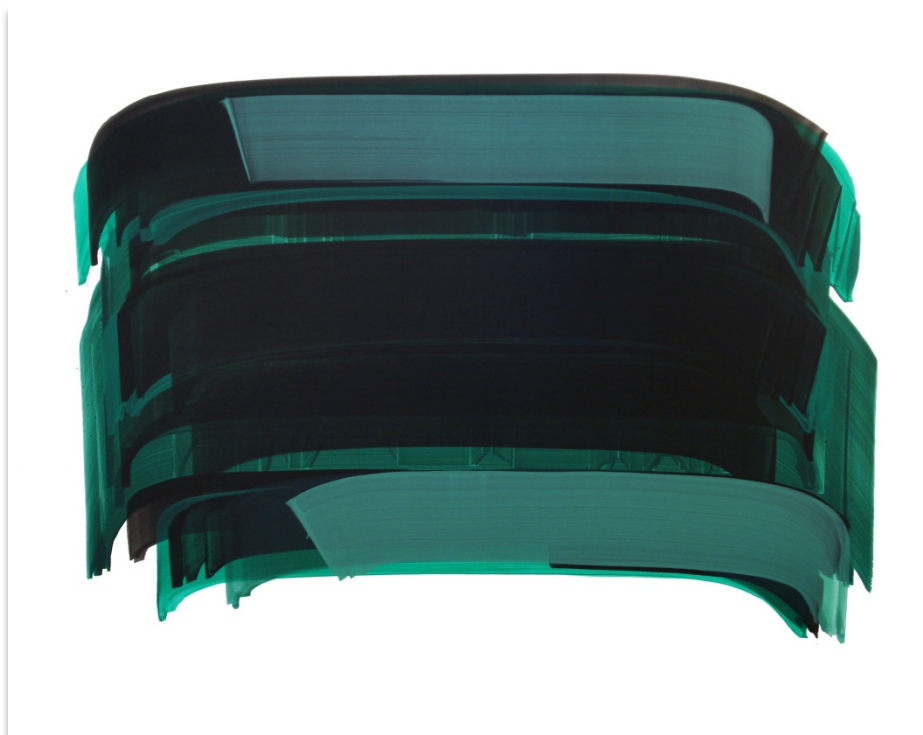
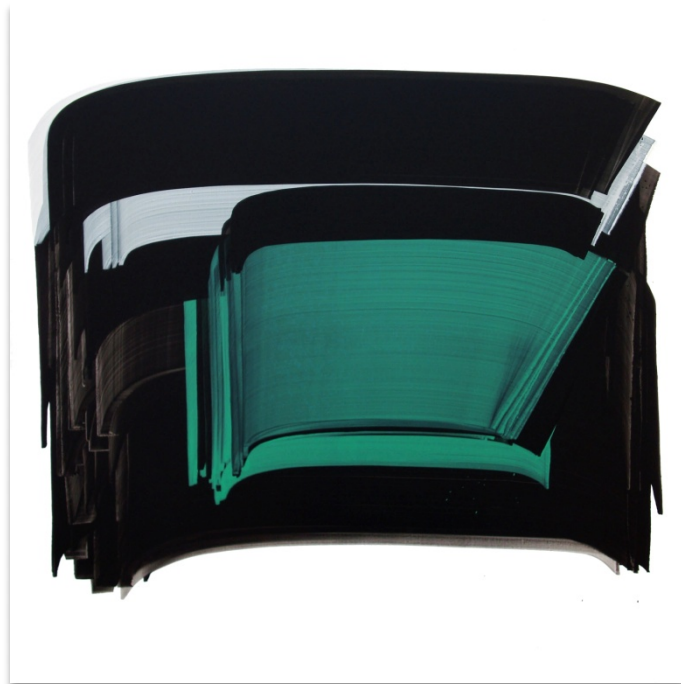
Acrílico sobre lienzos de 162 x 130 cm. / 139 x 199 cm.



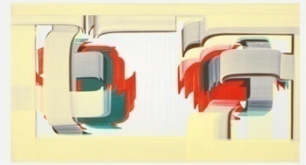
. Paso, 6.

pintura de agua, nº 15 y 14.

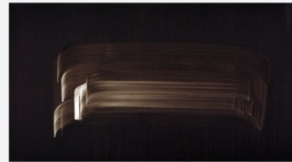
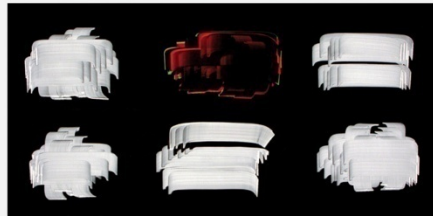
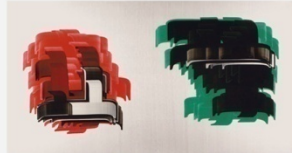
Acrílico sobre lienzos de 134 x 134 cm. / 162 x 130 cm.







Pintura de agua II. 2007



Aspectos generales de la serie *PINTURA DE AGUA II*

En general, se mantienen aspectos de la primera serie de *pintura de agua* y se potencian. Predomina el ancho del espacio-formato como el lado mayor.

Analítico:

El cuerpo de figura-fondo se expande y ocupa prácticamente la totalidad del formato. En ocasiones, se desdobra o divide. El soporte incorpora matices como el plata, el negro o el mismo tono de algunas de las estelas, y esto último establece un vínculo directo en la relación figura-fondo.

Expresivo:

Incorporamos una pintura de matiz plateado, que, al mismo tiempo, genera una sensación plana y homogénea del soporte así como heterogénea por el movimiento de la luz que refleja.

Simbólico:

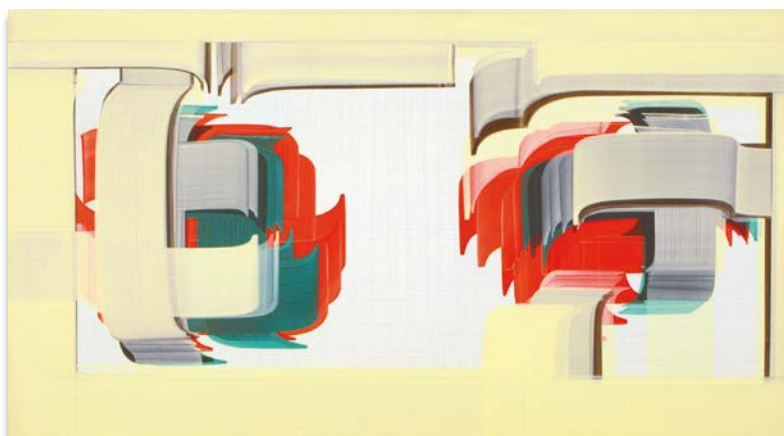
La división o el desdoblamiento, el desplazamiento y multiplicación que ofrece la forma-color en el espacio observable de la composición nos recuerda la división celular y el reparto equitativo del material hereditario que conlleva, presente en la repetición del movimiento y el registro forma-color de las estelas. En dos pinturas, la textura entrelazada del soporte evoca el papel milimetrado o de cálculo como espacio de observación o construcción de la mirada.



. Paso, 1.

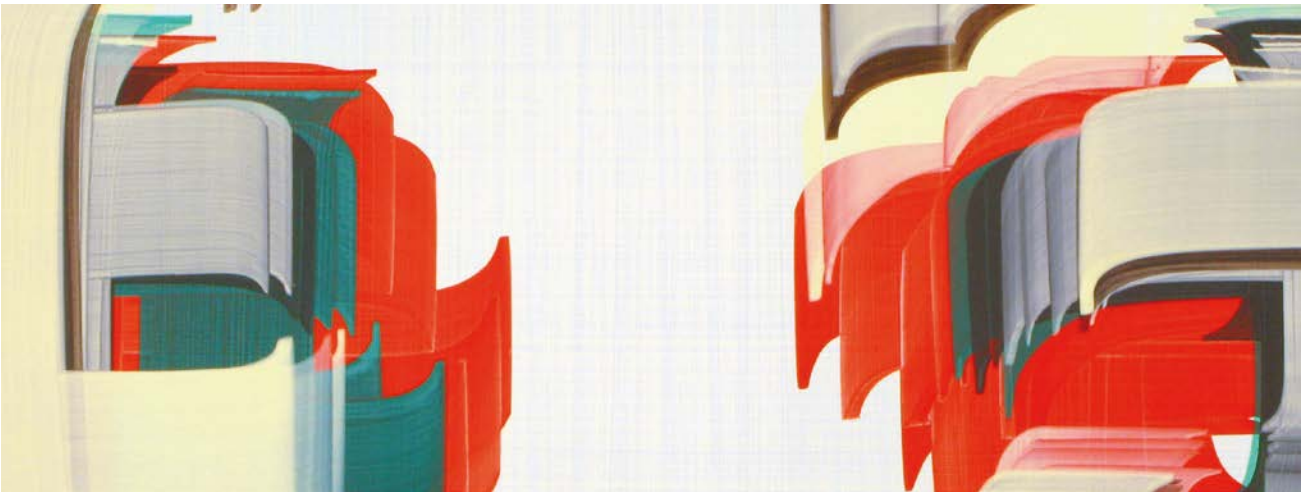
pintura de agua, nº 18, 19 y 20..

Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm.



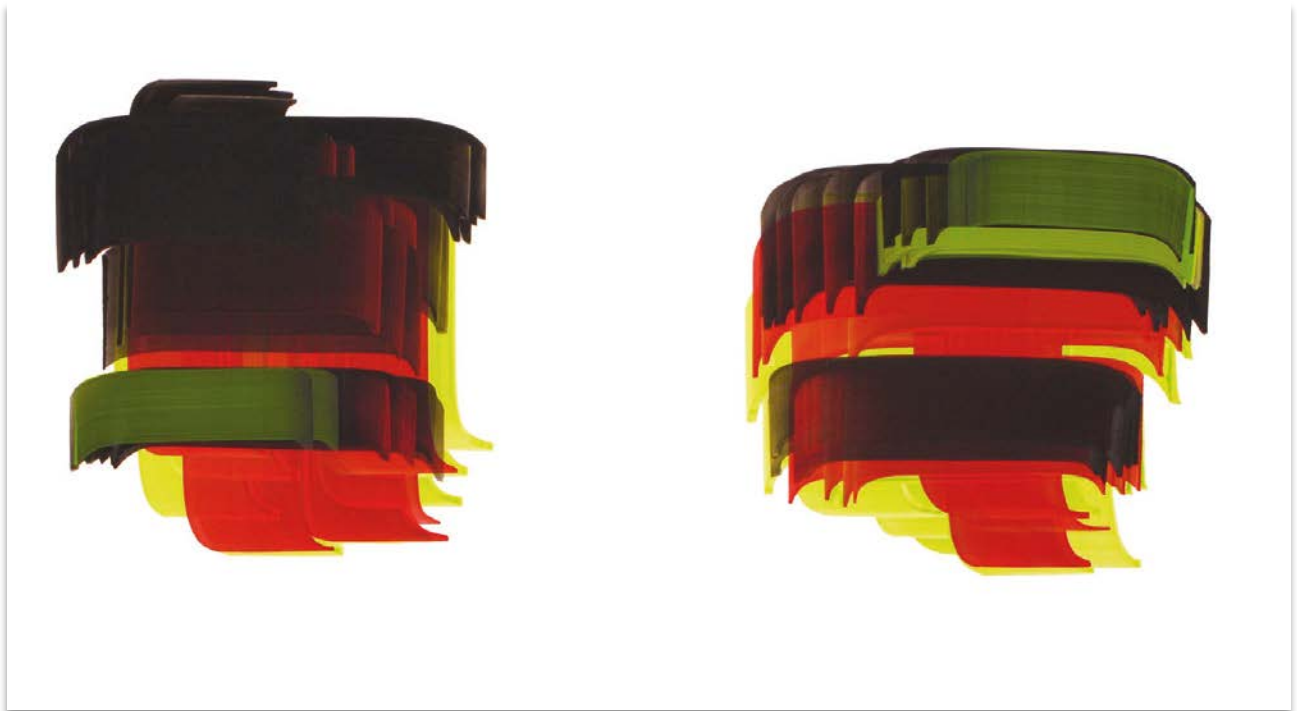
Ejemplo **Expresivo:**

"...la textura entrelazada del soporte evoca el papel milimetrado o de cálculo como espacio de observación o construcción de la mirada".



Ejemplo **Simbólico:**

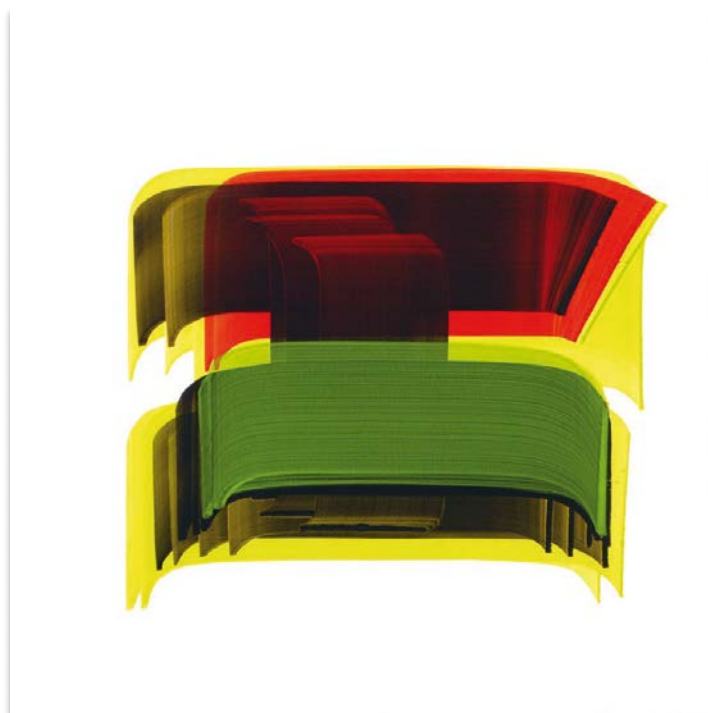
"La división o el desdoblamiento, el desplazamiento y multiplicación que ofrece la forma-color en el espacio observable de la composición nos recuerda la división celular y el reparto equitativo del material hereditario que conlleva, presente en la repetición del movimiento y el registro forma-color de las estelas."



.Paso, 2.

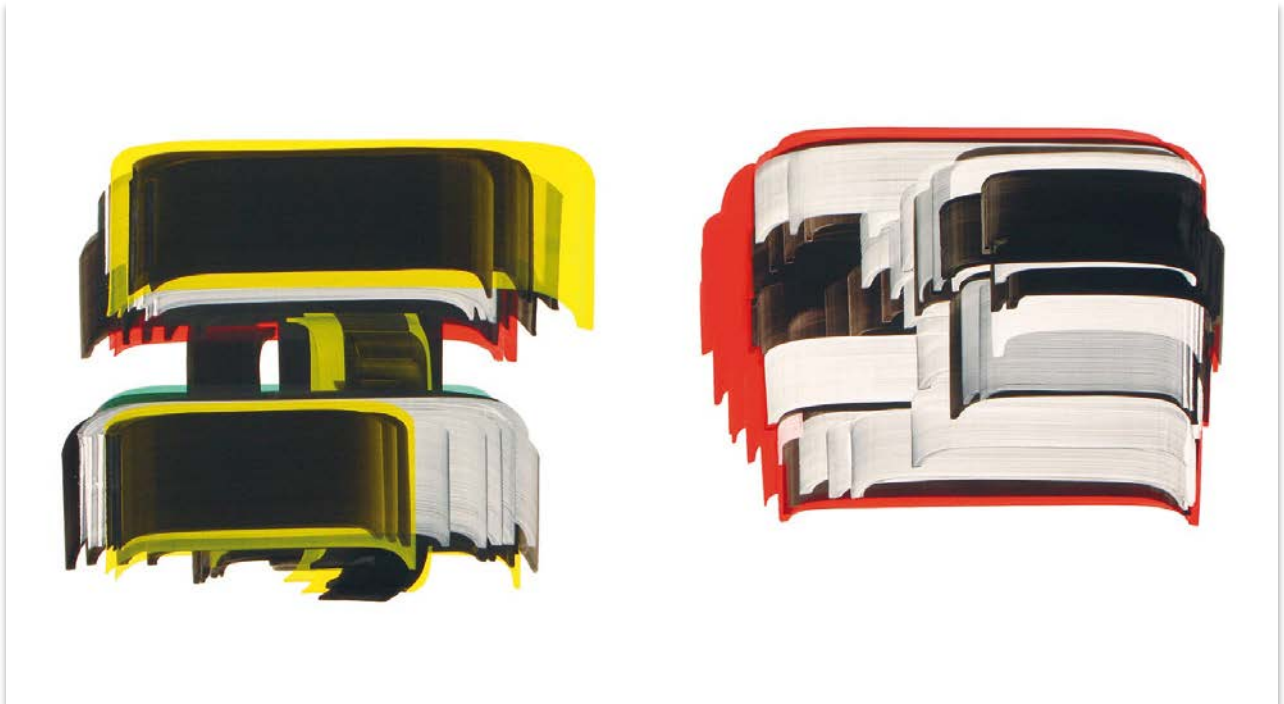
pintura de agua, nº 21, 22 y 23.

Acrílico sobre lienzos de 90 X 90 CM. / 100 x 180 cm.



Ejemplo **Analítico:**

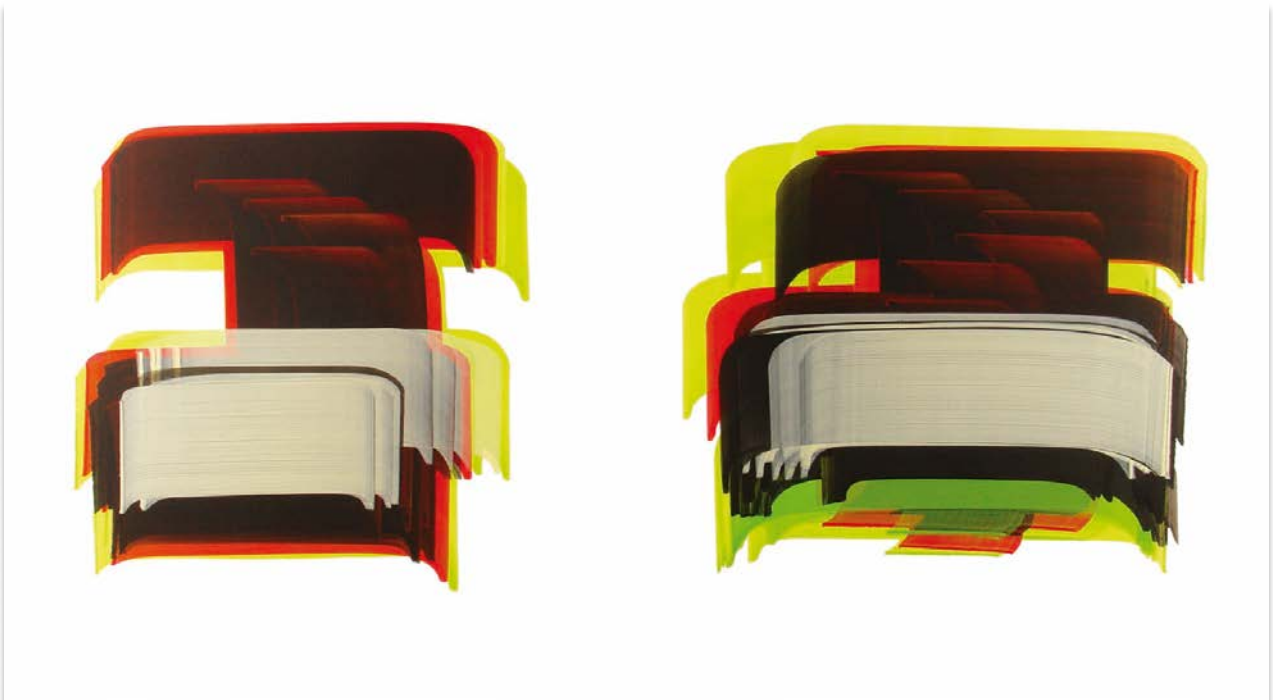
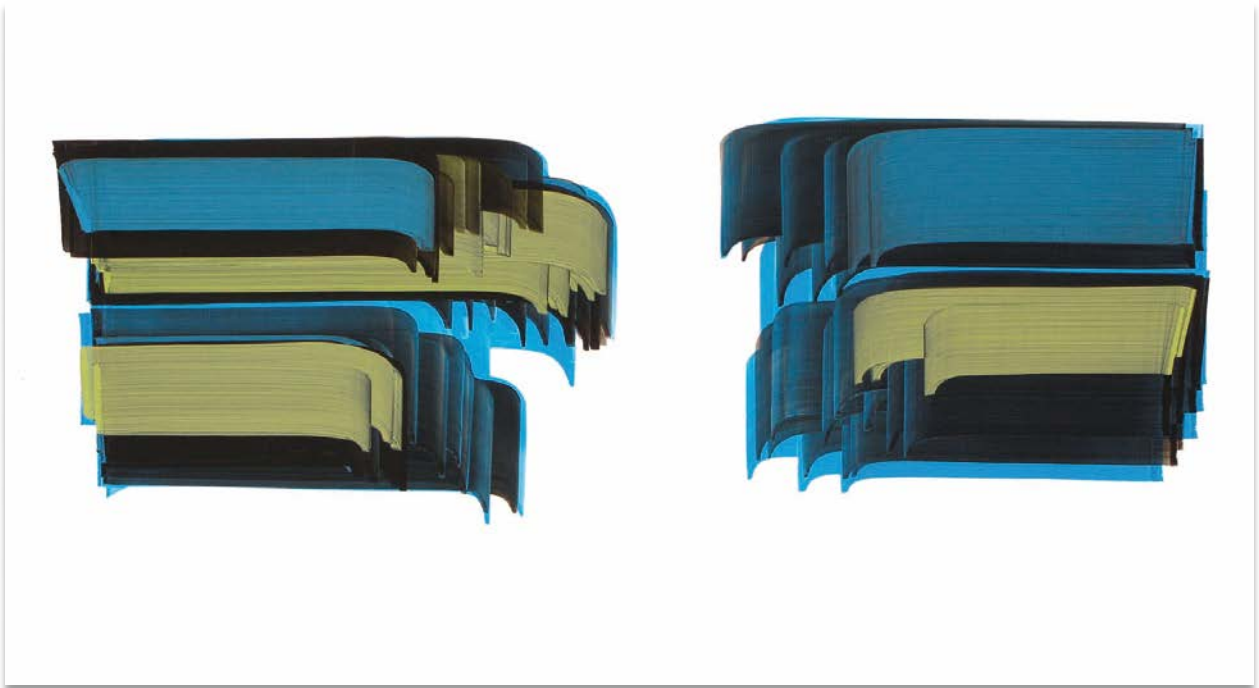
"...utilizamos tres tamaños diferentes de pincel. Con ello establecemos un gradiente de tamaño alternando estelas de diferentes dimensiones en relación a la idea de profundidad en el espacio-formato. En el primer plano visual, combinamos pinceladas oscuras unas veces, y luminosas y saturadas, otras. El vaivén visual producido por la alternancia claro- oscuro, relativiza el orden entre el primer y último plano pictórico. Así, figura-fondo se presentan, al mismo tiempo, como una misma cosa, pero cambiante y reversible [...] El cuerpo de figura-fondo se expande y ocupa prácticamente la totalidad del formato. En ocasiones, se desdobra o divide."



.Paso, 3.

pintura de agua, nº 28, 26 y 31.

Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

"...se produce un aumento en la opacidad de algunas áreas y estelas por acumulación de la pintura. Así, a través de la diferencia de densidad entre las texturas, se potencia profundidad y cierta corporeidad de los registros."



.Paso, 4.

pintura de agua, nº 32, 27 y 37.

Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm.

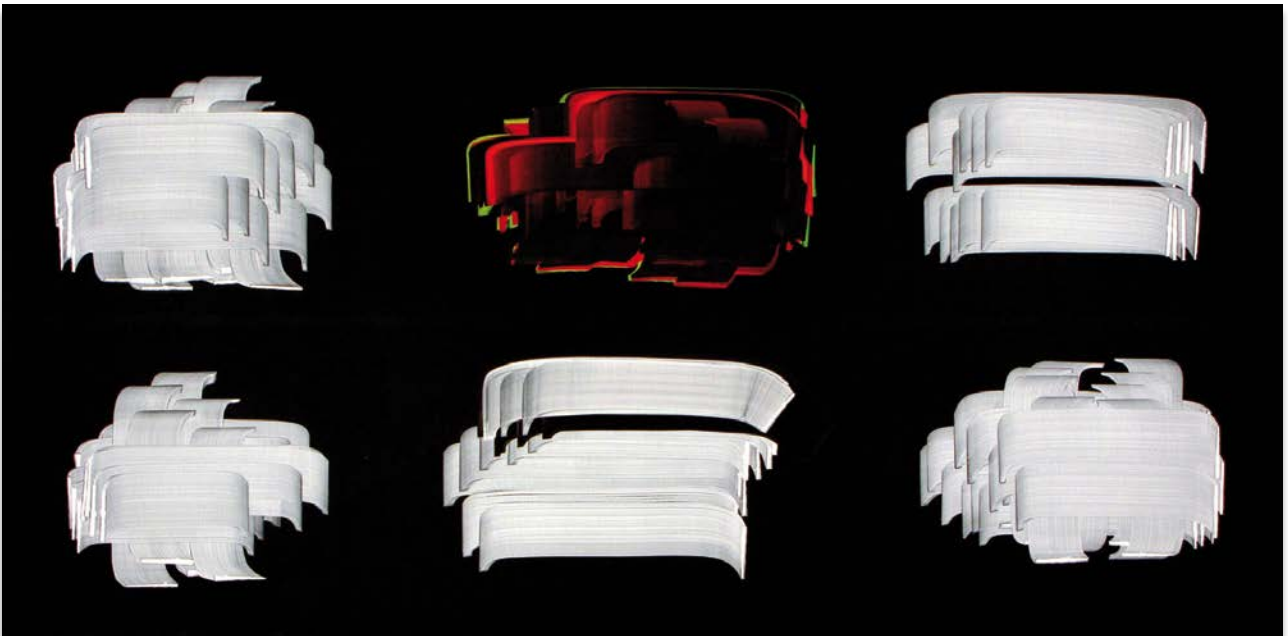


ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

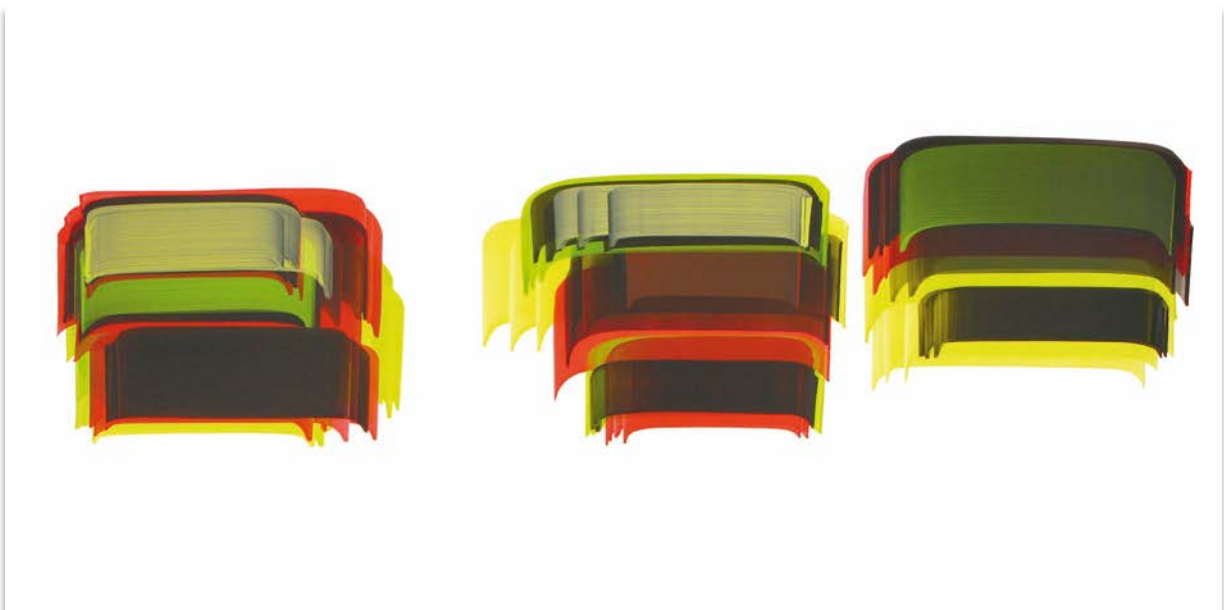
.Paso, 5.

pintura de agua, nº 25 y 24.

Acrílico sobre lienzos de 122 x 244 cm.



ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.



PLANO RELEVANTE

Nuestra forma de percibir determina los acontecimientos percibidos. Por esto, establecemos un plano relativo pero prioritario en la observación y acercamiento a la pintura, en la acción simultánea articular-interpretar (*una forma de hacer que, a la vez que hace, inventa el modo de hacer*), que llamamos **Plano Relevante**.

Plano relevante Analítico: priorizamos y focalizamos sobre los aspectos estructurales y constructivos del color y de la forma. Disponemos de los elementos sobre el espacio-formato, guiados por aspectos vinculados al atributo (cualidades) y al valor (interacción).

Plano relevante Expresivo: focalizamos sobre los aspectos técnicos, matéricos y gestuales, y sobre su incidencia en la composición: comportamiento de la pintura en la superficie del espacio-formato. Diferentes maneras de proceder e interpretar en relación al "tacto visual" (peculiaridades en torno a la unión o colaboración entre el color, la forma y la materia, por un lado, y las herramientas de aplicación y el soporte empleado, por otro).

Plano relevante Simbólico: lo idealizado, lo representativo, lo temático. Priorizamos sobre lo *que se arregla, ejecuta o dispone según el tema o asunto de cualquier materia*. Lo simbólico como vehículo comunicativo; el código; lo arbitrario; lo narrativo.

Ejemplo I **Analítico:** predominio de una visión estructural-compositiva asentada sobre ejes verticales, horizontales y diagonales. La luz figurada plasma un ámbito monocromático a través del claro-oscuro y las tangentes de las curvas una dirección de fuga y profundidad.

Ejemplo II **Expresivo:** protagonismo del contraste de los tonos complementarios rojo-verde, relación que se atenúa por la presencia opaca y traslúcida del negro, en combinación con la alternancia de distintas texturas plasmadas a través de diferentes densidades de pintura.

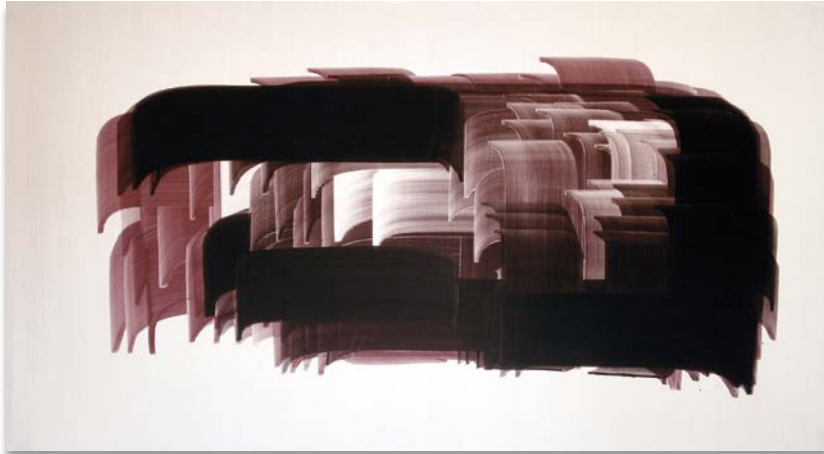
Ejemplo III **Simbólico:** superposición y entrelazamiento de las estelas negras, plateadas y verdes en favor del aislamiento del antigesto en rojo, ligeramente inclinado, generando el reclamo o punto de atención en el centro del espacio-formato.

PLANO RELEVANTE

.Paso, 6.

pintura de agua, nº 29, 34 y 35.

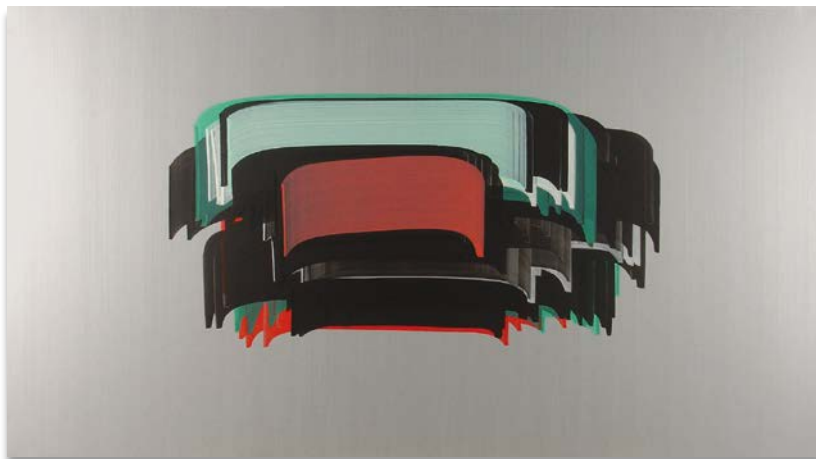
Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm.



I

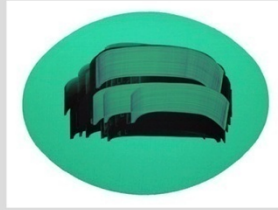
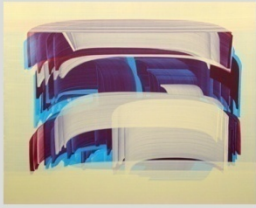


II

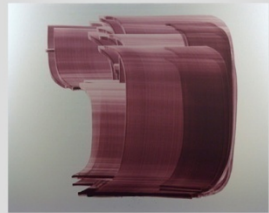
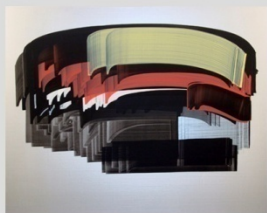


III





Audiciones en vaho menor
2009



.Aspectos generales de la serie *AUDICIONES EN VAHO MENOR*.

Analítico:

Articulamos las estelas de manera que se muestran **concentradas y expandidas** a la vez en el plano compositivo. Éstas, pintadas en una escala media de luminosidad y mayor de contraste, intensifican la visión de superposición y entrelazamiento entre ellas. Y en los ejemplos **40, 41, 48 y 45**, se expanden y ocupan prácticamente la totalidad del espacio-formato. El uso de tres registros de distinta medida aumentan la profundidad espacial a través de la aplicación del gradiente de tamaño. La transparencia, en el ejemplo **48**, potencia la ambigüedad cóncava-convexa del antigesto. En el nº **42**, probamos el desarrollo de los registros sobre un espacio-formato ovalado con la intención de aumentar la visión de expansión y contracción sobre ellos. En el nº **44 y 43**, aumentan la cantidad y la curvatura de las pinceladas, con la intención de mostrar un punto intermedio entre un gesto de envolvimiento y desenvolvimiento, o de explosión e implosión.

Expresivo:

Utilizamos todos los recursos tratados hasta ahora, pero examinamos la posibilidad de que el espacio de observación, el soporte necesario para cierta forma de especulación, sea parte del espacio pictórico observado. El soporte para la observación, contemplado también como fondo, en los ejemplos 40 y 42, invade y absorbe lo observado como figura-fondo. En el nº **40**, el carácter palpable de esta superposición lo atribuimos al comportamiento de la pintura en la superficie. Aunque el sesgo analítico y traslúcido de algunas pinceladas, a modo de veladura, posibilitan este tipo de visión expandida de las estelas y de la composición, también, y principalmente, el cambio de textura que la superficie muestra en la contraposición opacidad-transparencia nos indica que el color como materia, densa y/o diluida, se sitúa en ***el plano relevante***

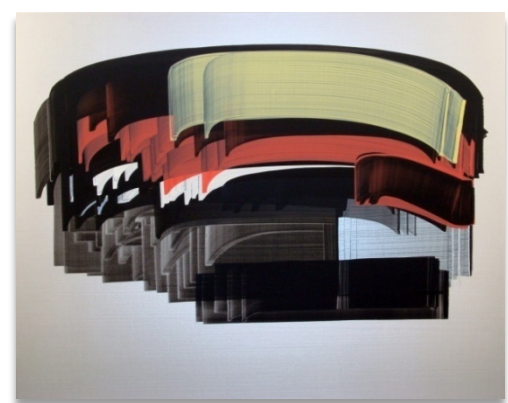
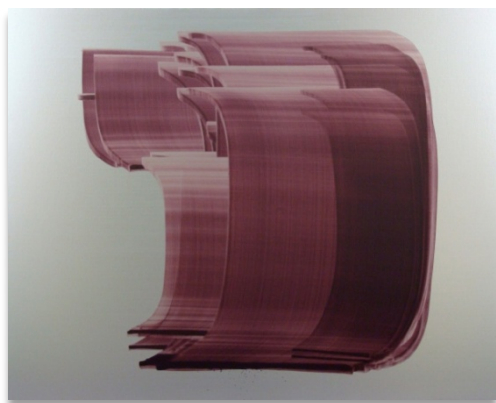
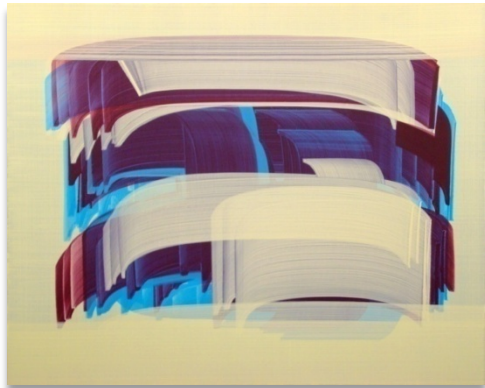
Simbólico:

El tercer movimiento respecto al espacio-formato, de vaivén, hacia dentro y hacia fuera y sobre el lienzo, nos hace ser conscientes de la alternancia rítmica de nuestra propia respiración, que asociamos a una forma de sonido y de audición propagado a través de un medio elástico en constante **expansión y contracción**. Así, el acercamiento físico "sobrevolando" el lienzo nos ha permitido esta audición de nuestra propia exhalación del vaho y la del cuerpo evanescente de la pintura líquida. Por esta razón, hemos agrupado esta serie bajo el título ***Audiciones en vaho menor***.

.Paso, 1.

Audiciones en vaho menor, nº 40, 41, 48 y 45.

Acrílico sobre lienzos de 80 x 100 cm.

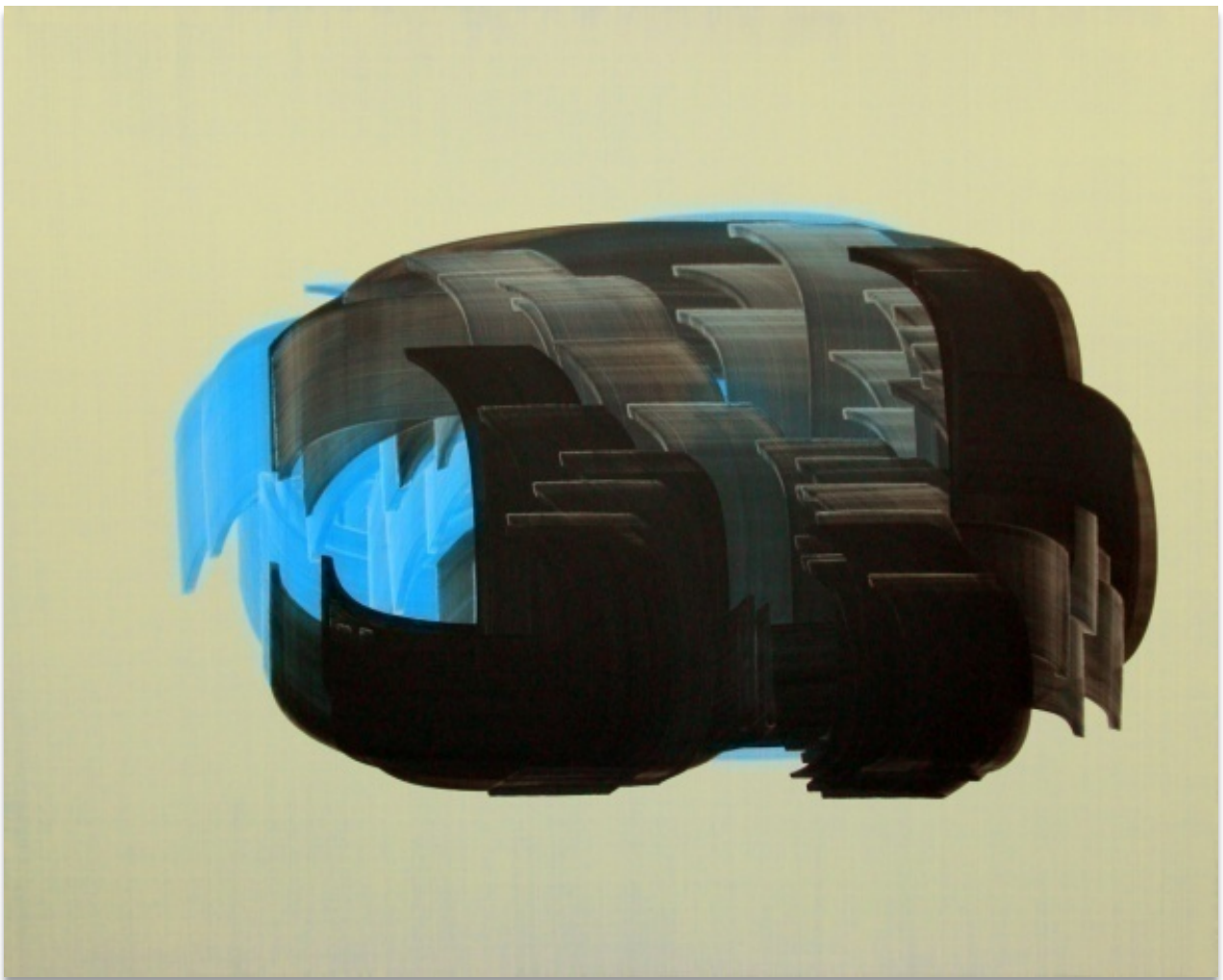


Ejemplo **Analítico:**

"En el nº 44 y 43, aumentan la cantidad y la curvatura de las pinceladas, con la intención de mostrar un punto intermedio entre un gesto de envolvimiento y desenvolvimiento, o de explosión e implosión."

Ejemplo **Simbólico:**

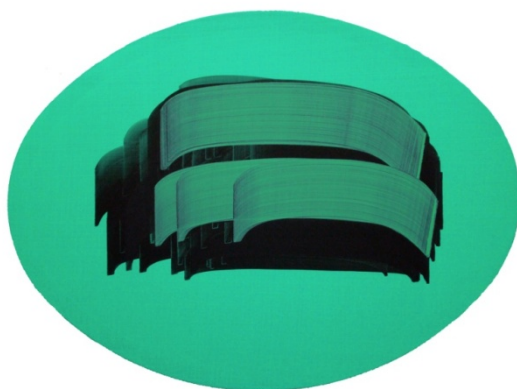
En el nº 42, el aislamiento de la composición, provocado por su posición central y relación formal con el formato oval, remite a la mirada a través del microscopio.



.Paso, 2.

Audiciones en vaho menor, nº 42, 44 y 43.

Acrílico sobre lienzos de 80 x 100 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

*" Aunque el sesgo analítico y traslúcido de algunas pinceladas, a modo de veladura, posibilitan este tipo de visión expandida de las estelas y de la composición, también, y principalmente, el cambio de textura que la superficie muestra en la contraposición opacidad-transparencia nos indica que el color como materia, densa y/o diluida, se sitúa en **el plano relevante.**"*



.Paso, 3.

Audiciones en vaho menor, nº 38, 46 y 47.

Acrílico sobre lienzos de 100 x 181 cm.





Vaheadas. 2009



.Aspectos generales de la serie VAHEADAS.

Analítico: Focalizamos sobre algunos rasgos concretos. Plasmamos un ángulo de visión más cercano sobre el registro y aparece de nuevo el protagonismo del antigesto. Como resultado del acercamiento visual o ampliación de la imagen, las pinceladas se desplazan y adoptan una posición oblicua. Se fragmentan las estelas y la propia división muestra los ejes estructurales del espacio-formato sobre los que se asienta y distribuye el juego reversible o giratorio entre figura-fondo. Se establece una composición secuencial con una dinámica abierta y cerrada a la vez. La contraposición entre el blanco y el negro, por un lado, y la superposición y fusión visible de los grises neutros aparecidos, por otro, facilitan este tipo de visión.

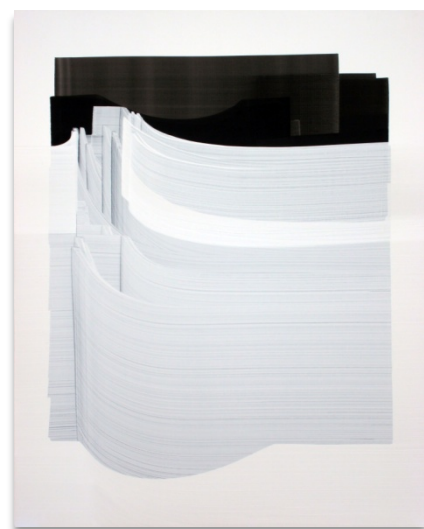
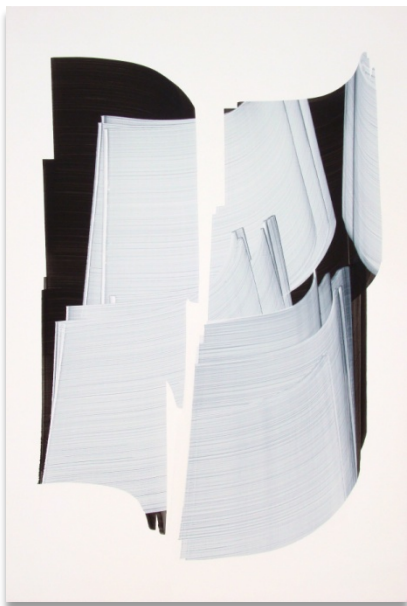
Expresivo: Como consecuencia de la aparición de grises neutros producto de la veladura y gradación del blanco sobre el negro, el antigesto cobra protagonismo y la materia pictórica, ampliada, que lo conforma se hace presente y adquiere importancia como *plano relevante*.

Simbólico: El tercero de los movimientos alrededor del lienzo nos posibilita, en su vaivén, un acercamiento, un avance hacia las estelas y una observación más detallada de la superficie pictórica. Un viaje hacia el centro que posibilita una forma de registro en el que se toman pequeñas muestras visuales, similar al que ofrece la mirada microscópica. Una mirada simbólica sobre la composición en la que lo que se ventila es la antesala de una figura que se contrapone a un fondo, lo suplanta y, según avanzamos, se convierte en figura de nuevo. Quedando ambos como valores observables al mismo tiempo. Dualidad tan sólo de carácter temporal que el capricho de un vaivén provoca en nuestra visión, o una forma de división celular, o el desdoblamiento de una partícula... El negro, carente de cuerpo cromático, es, sin embargo, cuerpo sobre el blanco. Y el blanco, a su vez, es contenedor del espectro, figura diluyente sobre el negro. El negro se muestra ondulante y el cúmulo de ondas y pliegues que describen un posible fondo provocan que el blanco de fondo invada, como una estela, el cuerpo hecho fondo del negro. Uno parece la negación del otro, pero sólo por negación se constituyen. La lente convergente y su superficie cóncava-convexa estimula a la figura para que se convierta en fondo y éste en figura, y así, figura-fondo, permanecen superpuestos, sucesivos, indefinidos e indeterminados. El título de esta serie, *vaheadas*, mantiene, por los mismos motivos comentados, una relación directa de continuidad con la serie anterior.

.Paso, 1.

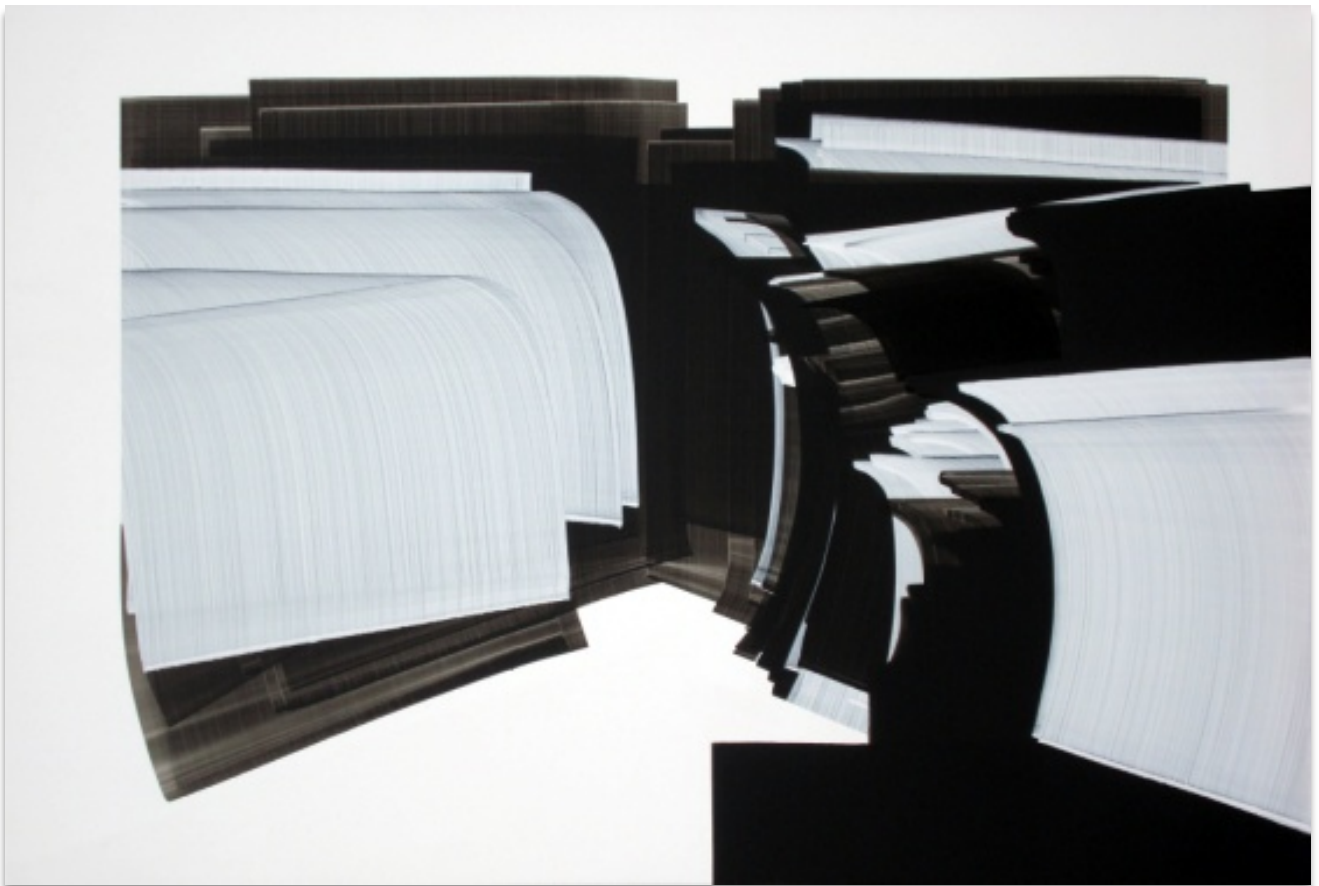
vaheadas, nº 1, 3, 7 y 12.

Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm. / 122 X 83 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

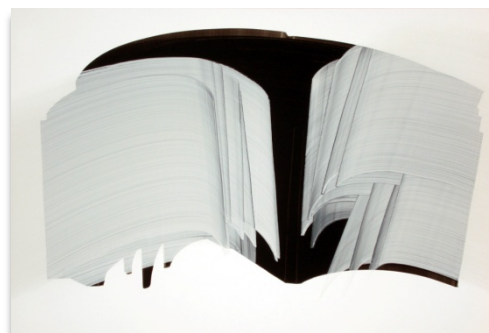
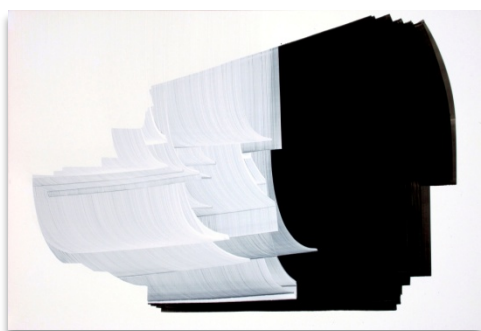
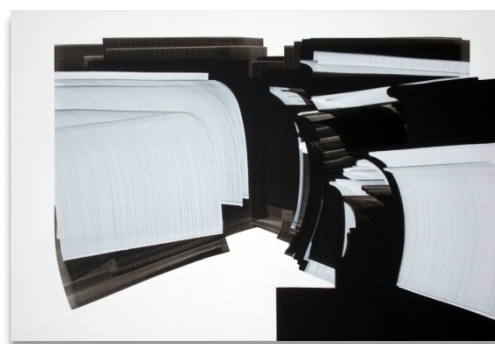
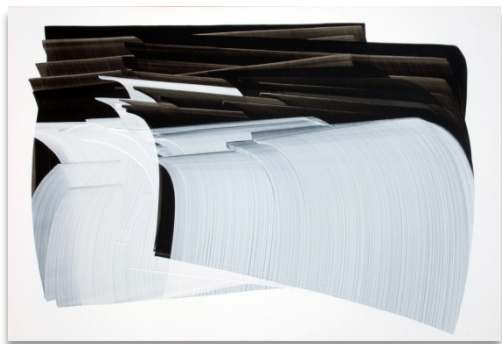
"El tercero de los movimientos alrededor del lienzo nos posibilita, en su vaivén, un acercamiento, un avance hacia las estelas y una observación más detallada de la superficie pictórica. Un viaje hacia dentro que posibilita una forma de registro en el que se toman pequeñas muestras visuales, similar al que ofrece la mirada microscópica. Una mirada simbólica sobre la composición en la que lo que se ventila es la antesala de una figura que se contrapone a un fondo, lo suplanta y, según avanzamos, se convierte en figura de nuevo. Quedando ambos como valores observables al mismo tiempo".



.Paso, 2.

vaheadas, nº 4, 5, 13 y 14.

Acrílico sobre lienzos de 83 x 122 cm.



Ejemplo **Analítico:**

En el nº 10, "Focalizamos sobre algunos rasgos concretos. Plasmamos un ángulo de visión más cercano sobre el registro y aparece de nuevo el protagonismo del antigesto. Como resultado del acercamiento visual o ampliación de la imagen, las pinceladas se desplazan y adoptan una posición oblicua."



.Paso, 3.

vaheadas, nº 9, 10 y 16.

Acrílico sobre lienzos de 160 x 122 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

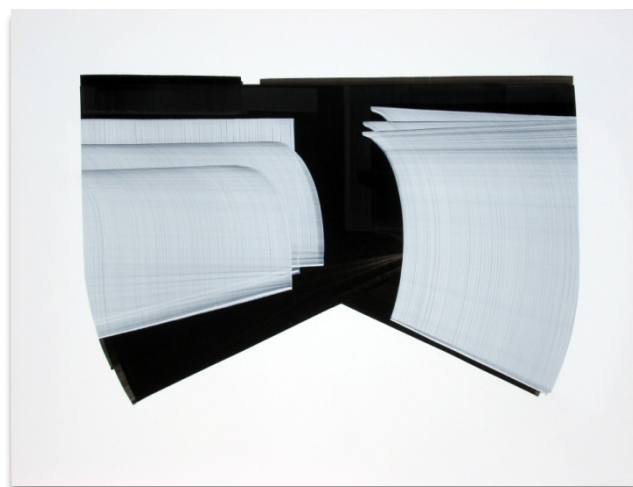
*"Como consecuencia de la aparición de grises neutros producto de la veladura y gradación del blanco sobre el negro, el antigesto cobra protagonismo y la materia pictórica, ampliada, que lo conforma se hace presente y adquiere importancia como **plano relevante.**"*



.Paso, 4.

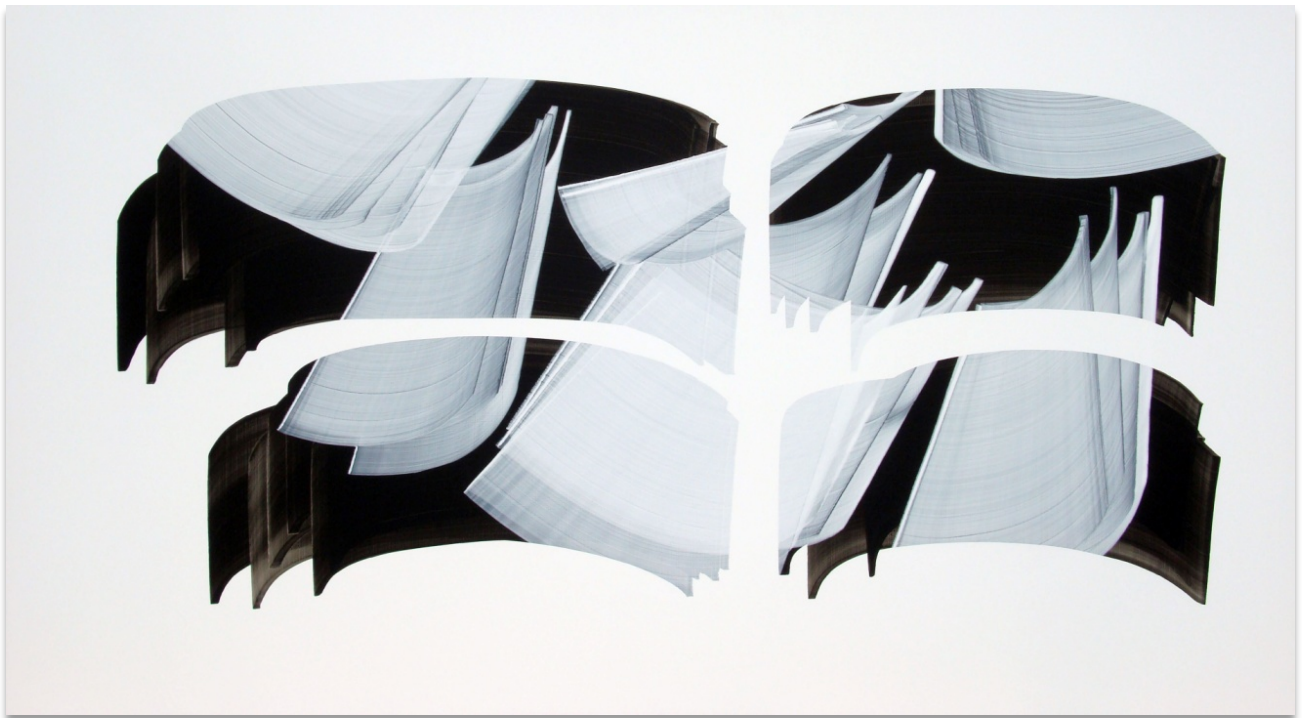
vaheadas, nº 9, 10 y 16.

Acrílico sobre lienzos de 83 x 122 cm.



Ejemplo **Analítico:**

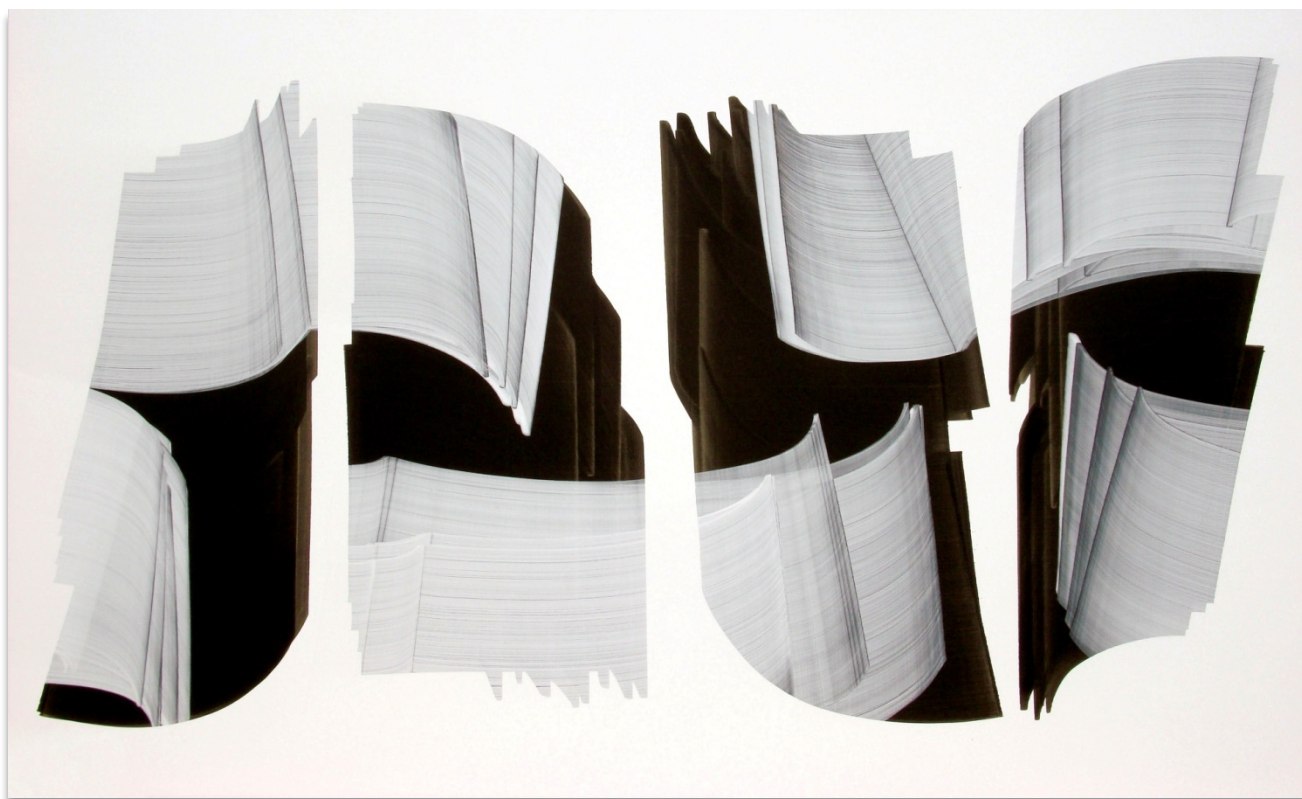
"Se fragmentan las estelas y la propia división muestra los ejes estructurales del espacio-formato sobre los que se asienta y distribuye el juego reversible o giratorio entre figura-fondo. Se establece una composición secuencial con una dinámica abierta y cerrada a la vez. La contraposición entre el blanco y el negro, por un lado, y la superposición y fusión visible por los grises neutros aparecidos, por otro, facilitan este tipo de visión."



.Paso, 5.

vaheadas, nº 8 y 11.

Acrílico sobre lienzos de 100 x 180 cm. / 122 x 200 cm.



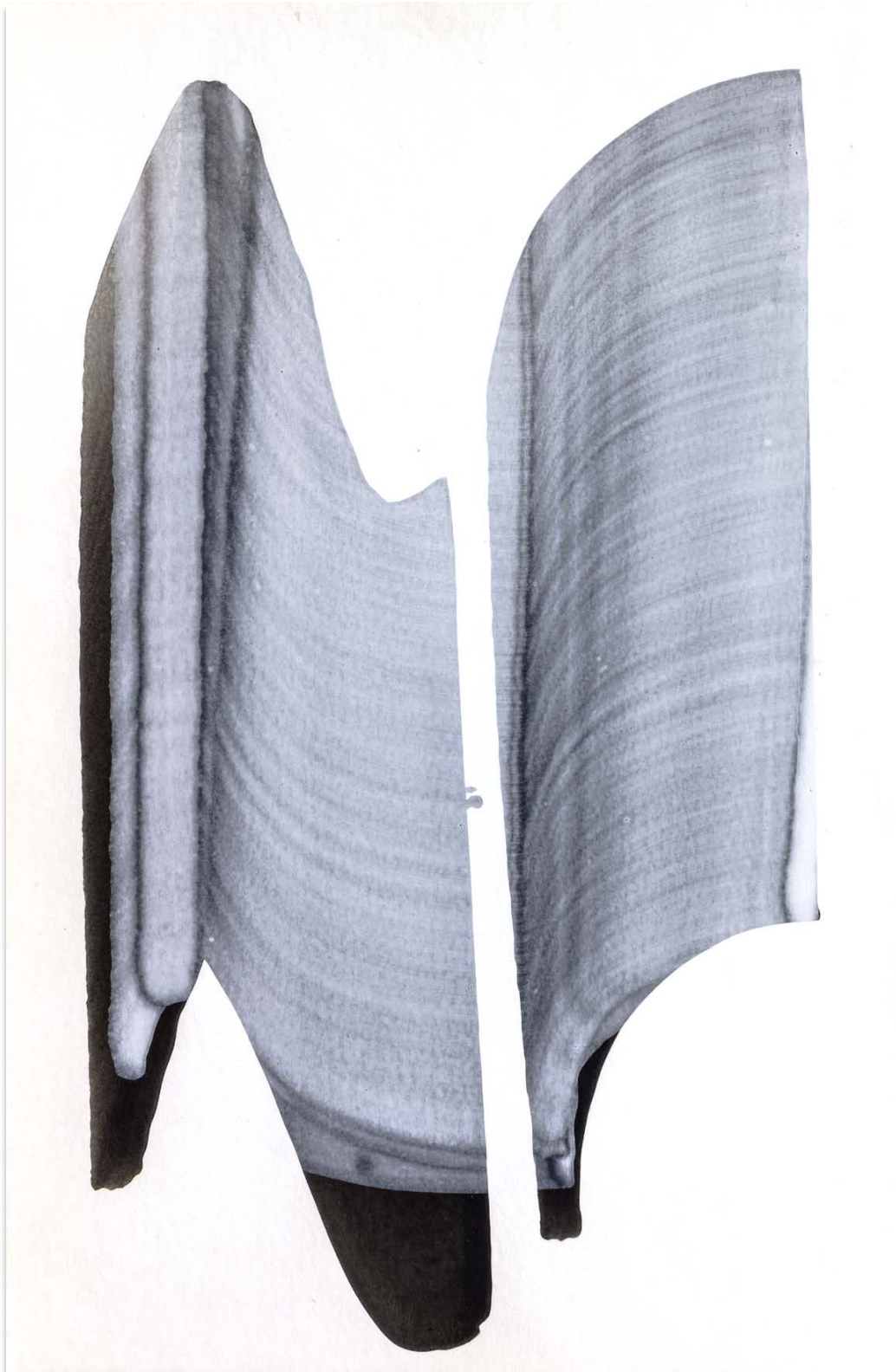
ANTIGESTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SERIE VAHEADAS

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 45 pinturas de 22 x 14 cm.



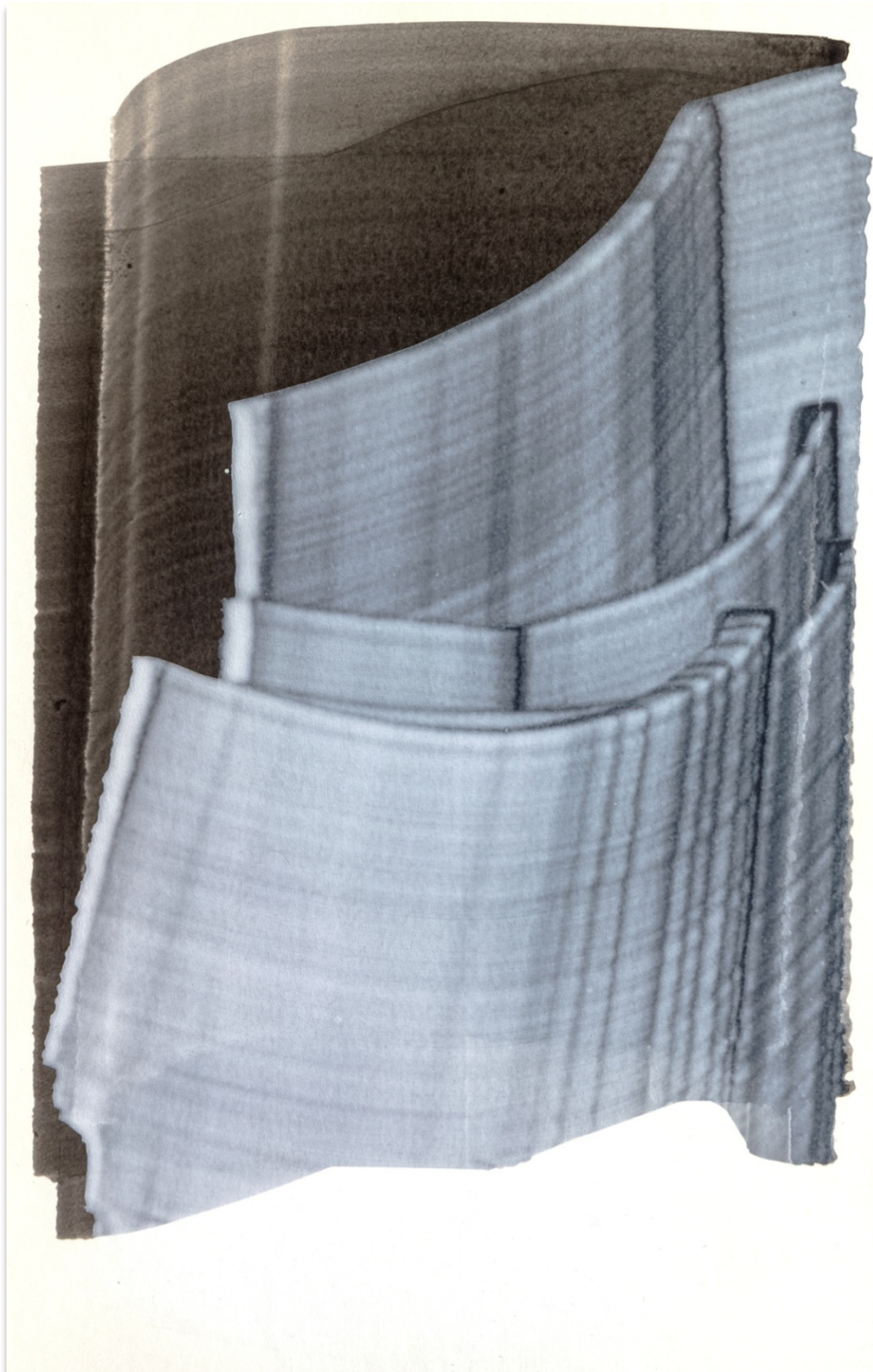
EJEMPLO

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.



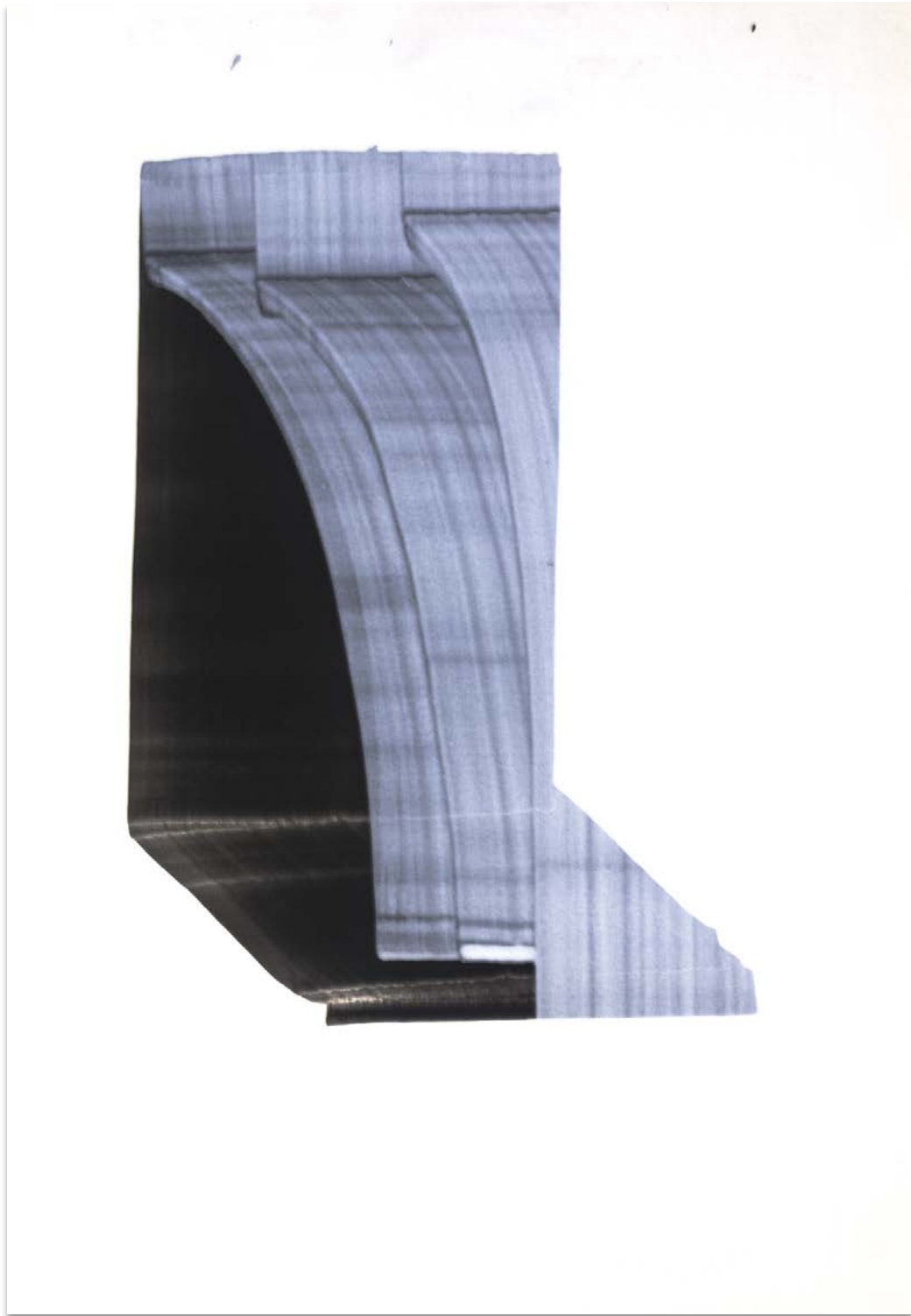
EJEMPLO

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.



EJEMPLO

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.



ANTIGESTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SERIE VAHEADAS

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 45 pinturas de 22 x 14 cm.



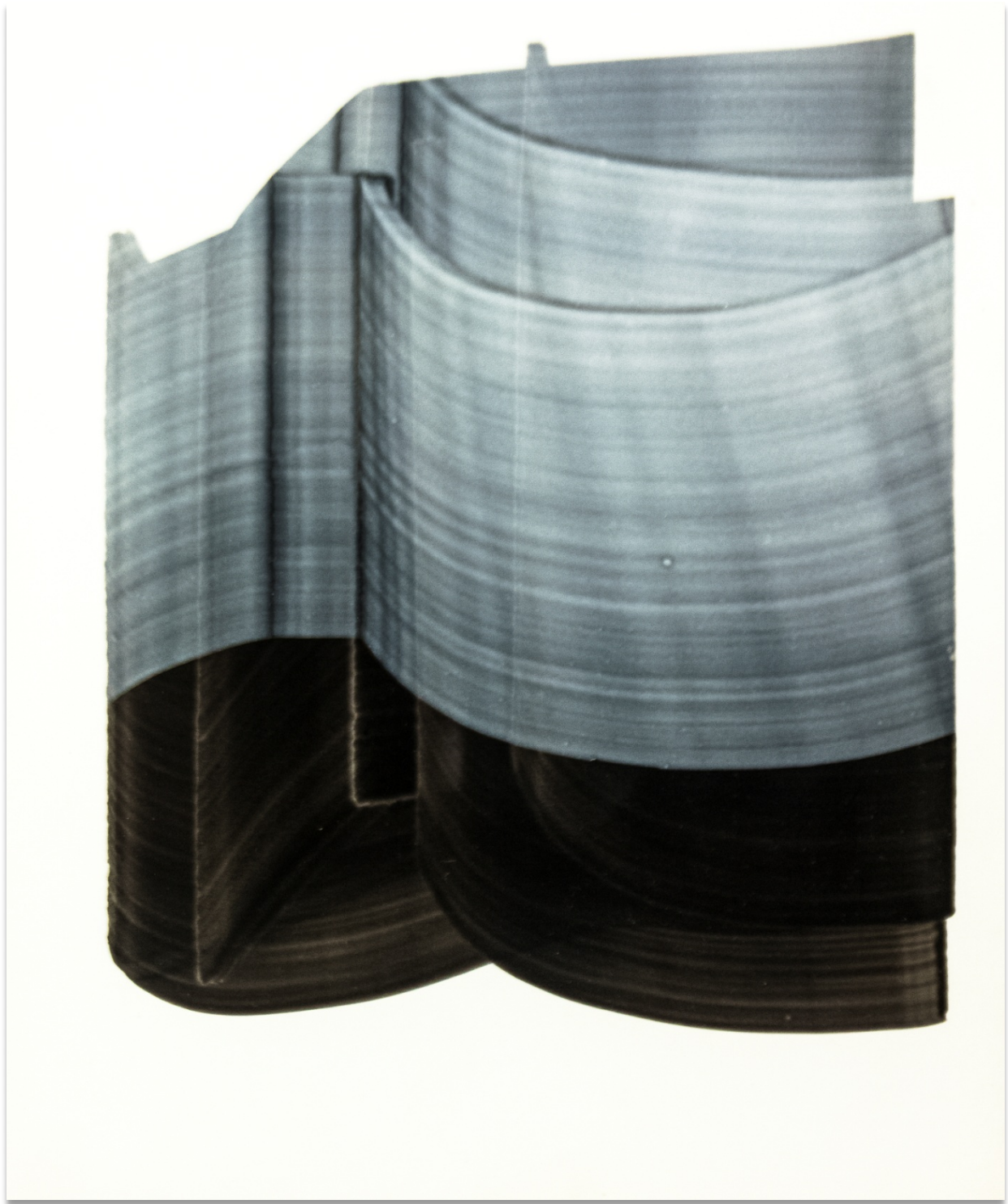
EJEMPLO

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.



EJEMPLO

Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.



EJEMPLO

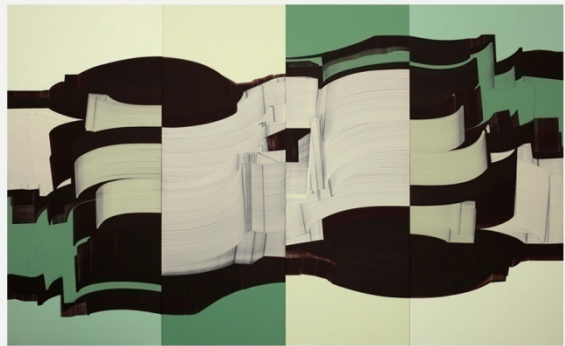
Acrílico sobre papel cuché y tabla. 22 x 14 cm.







Variabilidad. 2010 - 11 - 13



.Aspectos generales de la serie *VARIABILIDAD*.

Analítico:

En esta serie, el espacio-formato es un políptico. Dípticos, trípticos y cuatripartitos conforman el soporte de las pinturas. El punto de vista helicoidal alrededor del lienzo recorre por separado cada una de las partes de forma independiente, así como también unidas. El resultado de la observación y elaboración es la unión de ambas formas de discurrir, alternando con una vista frontal en relación al observador. Agrupamos los recursos estructurales y compositivos tratados hasta ahora, pero aprovechando las distintas partes empleadas en el espacio-formato, realizamos un cambio de escala en algunas de las estelas, propiciando un efecto de aumento o de lupa en alguna de las áreas de la composición. El acercamiento a la idea de simetría y simetría invertida compositiva insinúa una forma de desplazamiento y recomposición de las pinceladas, una vibración que se propaga en forma de planos seriados y en la que se plasma cierta variabilidad.

Expresivo:

El aumento en las dimensiones de los formatos implica una cercanía, como ya hemos indicado en otras pinturas, física y visual respecto a la materia pictórica. Esto hace más presente el estado de fluidez anterior de la pintura y por ello la sitúa en un plano relevante aunque equilibrado con el resto de los ámbitos de actuación.

Simbólico:

La realización de la primera pintura a la que llamamos *antigesto* estuvo basada en unos rasgos pictóricos de carácter intuitivo, que, debido a su presencia en numerosas pinturas, pensamos nos son comunes a todos. Y en pinturas vinculadas tanto a la abstracción como a la figuración. Su aspecto ondulante y curvado, el del *antigesto*, sujeto a una percepción ambigua cóncava-convexa, ha estado asociada desde el principio a postulados relativos a la dualidad onda-partícula. No sólo a que el mismo hecho pueda ser percibido de maneras diferentes, sino que el observador o el medidor determine a través de la mirada lo medido o lo observado. Los diferentes puntos de vista tratados en la elaboración de estas pinturas hacen alusión a la variabilidad a la que nuestra percepción está sujeta. Variabilidad que da nombre a esta serie y en la que algunos títulos de las pinturas hacen mención a tipos de onda de energía distintos y sus peculiares formas de propagación.

.Paso, 1.

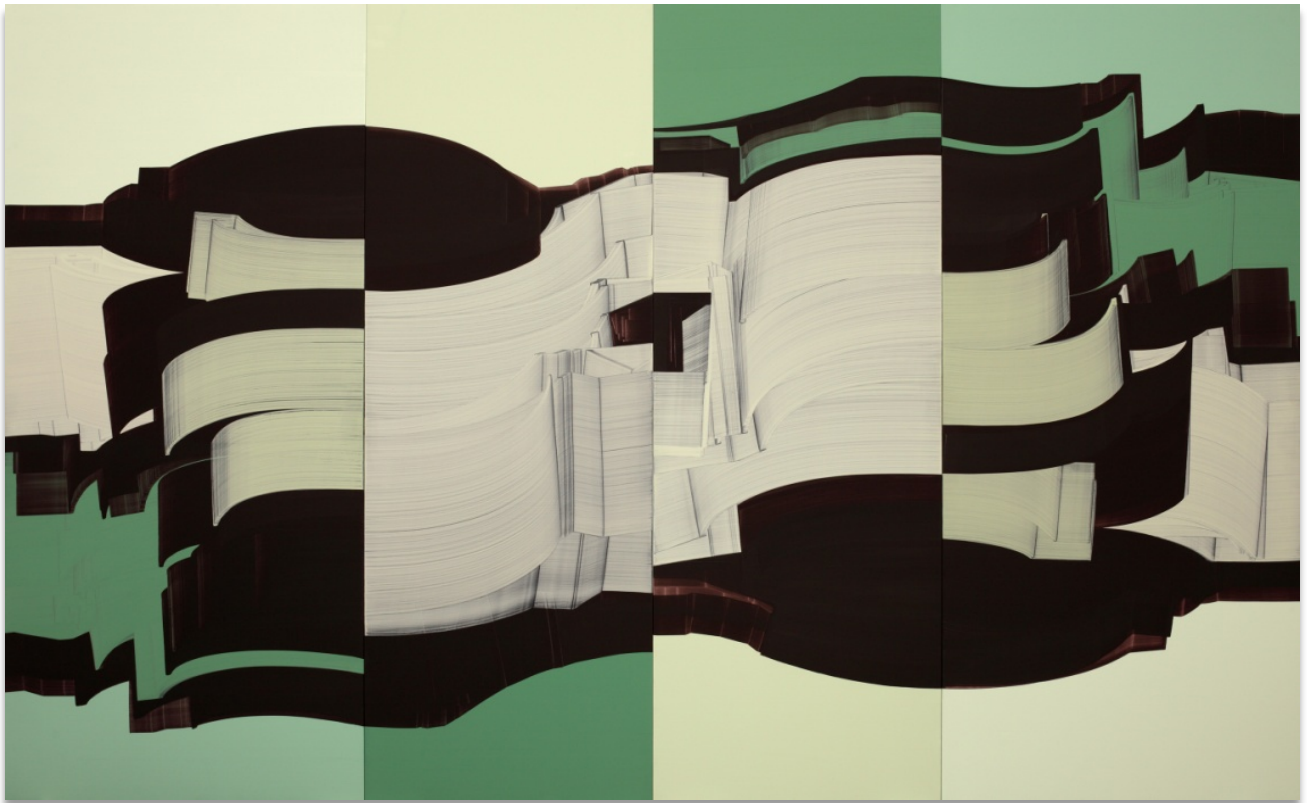
Variabilidad, nº 1.

Acrílico sobre lienzo de 203 x 336 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

"Los diferentes puntos de vista tratados en la elaboración de estas pinturas hacen alusión a la variabilidad a la que nuestra percepción está sujeta. Variabilidad que da nombre a esta serie y en la que algunos títulos de las pinturas hacen mención de tipos de onda de energía distintos y sus peculiares formas de propagación."



Onda estacionaria figurada. Acrílico sobre lienzo. 203 x 330 cm. 2011.

.Paso, 2.

Nodo - Antinodo. Acrílico sobre lienzo. 200 x 244 cm. 2011.

Ejemplo **Expresivo:**

"El aumento en las dimensiones de los formatos implica una cercanía, como ya hemos indicado en este texto, respecto a la materia pictórica. Esto hace más presente el estado de fluidez anterior de la pintura y por ello la sitúa en un plano relevante aunque equilibrado con el resto de los ámbitos de actuación."



Ejemplo **Analítico:**

"El acercamiento a la idea de simetría y simetría invertida compositiva insinúa una forma de desplazamiento y recomposición de las pinceladas, una vibración que se propaga y en la que se plasma cierta variabilidad."



ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

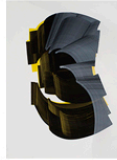
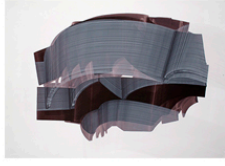
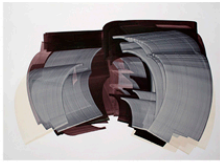
.Paso, 3.

sinusoidal - sawtooth. Acrílico sobre lienzo. 203 x 180 cm. 2011.

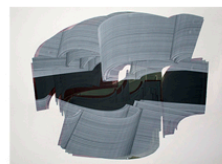
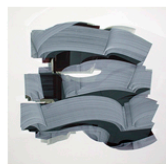
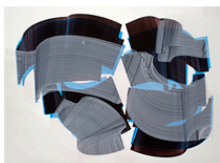
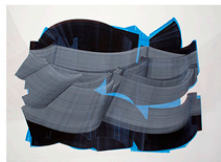
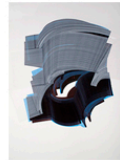
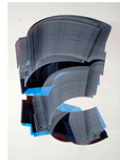
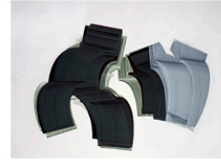
Conical shock waves. Acrílico sobre lienzo. 203 x 370 cm. 2013.







Camaleón Velado
2012



.Aspectos generales de la serie *CAMALEÓN VELADO*.

Analítico:

Tal y como sucede al principio de nuestra exploración, los registros se concentran en el centro y se disponen de manera que ocupan la casi totalidad del espacio-formato, pero con algunas variaciones relativas a la orientación, posición y tamaño de las estelas. Enfatizamos el uso de veladuras y transparencias, y mantenemos en la presencia fragmentada y ampliada del registro del antigesto su protagonismo como una forma de confrontación, contraposición y simultaneidad con la visión general y de conjunto de la composición. Seguimos con el uso de tres colores y veladuras resueltas con el blanco. Éstas generan gradaciones de claro-oscuro que van desde grises entonados a matices blanquecinos. Para facilitar su elaboración en el tiempo y, sobre todo, cierta plasmación secuencial de la idea de movimiento en las estelas, reducimos el tamaño del espacio-formato, en general, a 50 x 70 cm.

Expresivo:

La textura del registro del antigesto, el rayado del pincel, amplía su tamaño en relación al espacio-formato y mantiene el protagonismo en el primer término compositivo del color-materia. El uso del *papel de piedra* (su composición es en 80% piedra caliza triturada y molida y un 20% de resina acrílica reciclada) como soporte pictórico ecológico (no utiliza en su procesado ni agua, ni árboles y tampoco cloro) permite que la pintura permanezca más tiempo en estado líquido en la superficie, facilitando así el desarrollo de las transparencias.

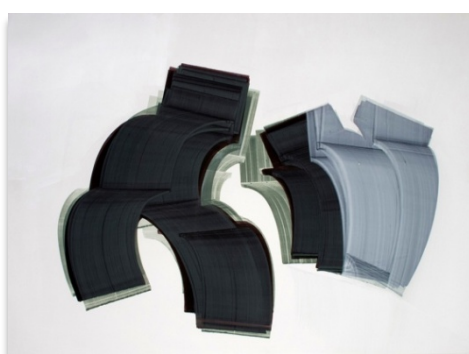
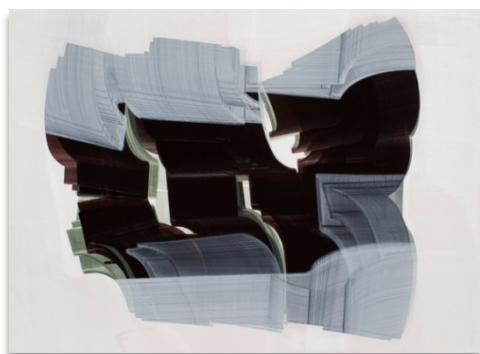
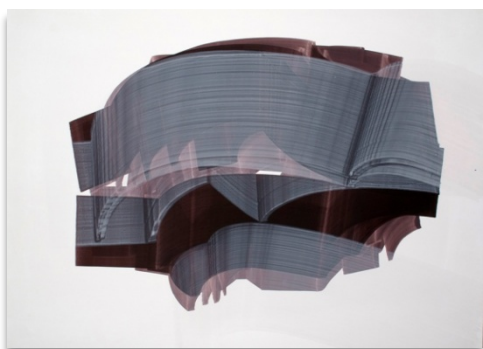
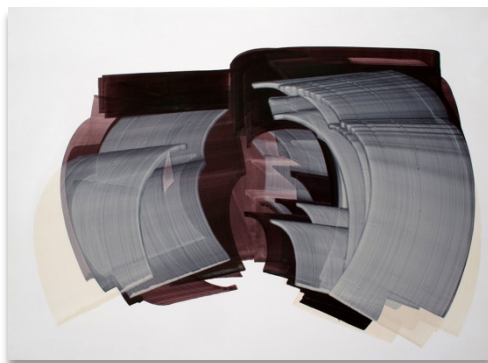
Simbólico:

Plasmamos el antigesto con la intención de contraponerlo a la idea del gesto asociado a la personalidad en la Pintura Gestual. Las estelas producen una especie de visión traslúcida sobre ellas en la que las transparencias remiten a una forma de profundidad difusa y múltiple. Su posición y el protagonismo que el rayado del pincel había alcanzado en la primera pintura de esta serie, nos hizo pensar en las imágenes de líneas curvas que trazan y describen el registro de una huella dactilar. Así, desarrollamos las composiciones condicionados por la idea de desleír este tipo de registro dactilar ajustándonos a un patrón producto del movimiento helicoidal aparente. *Camaleón velado* fue el título que agrupó una serie de intenciones cuyos propósitos fueron mostrar una apariencia múltiple y fragmentada de una misma estructura.

.Paso, 1.

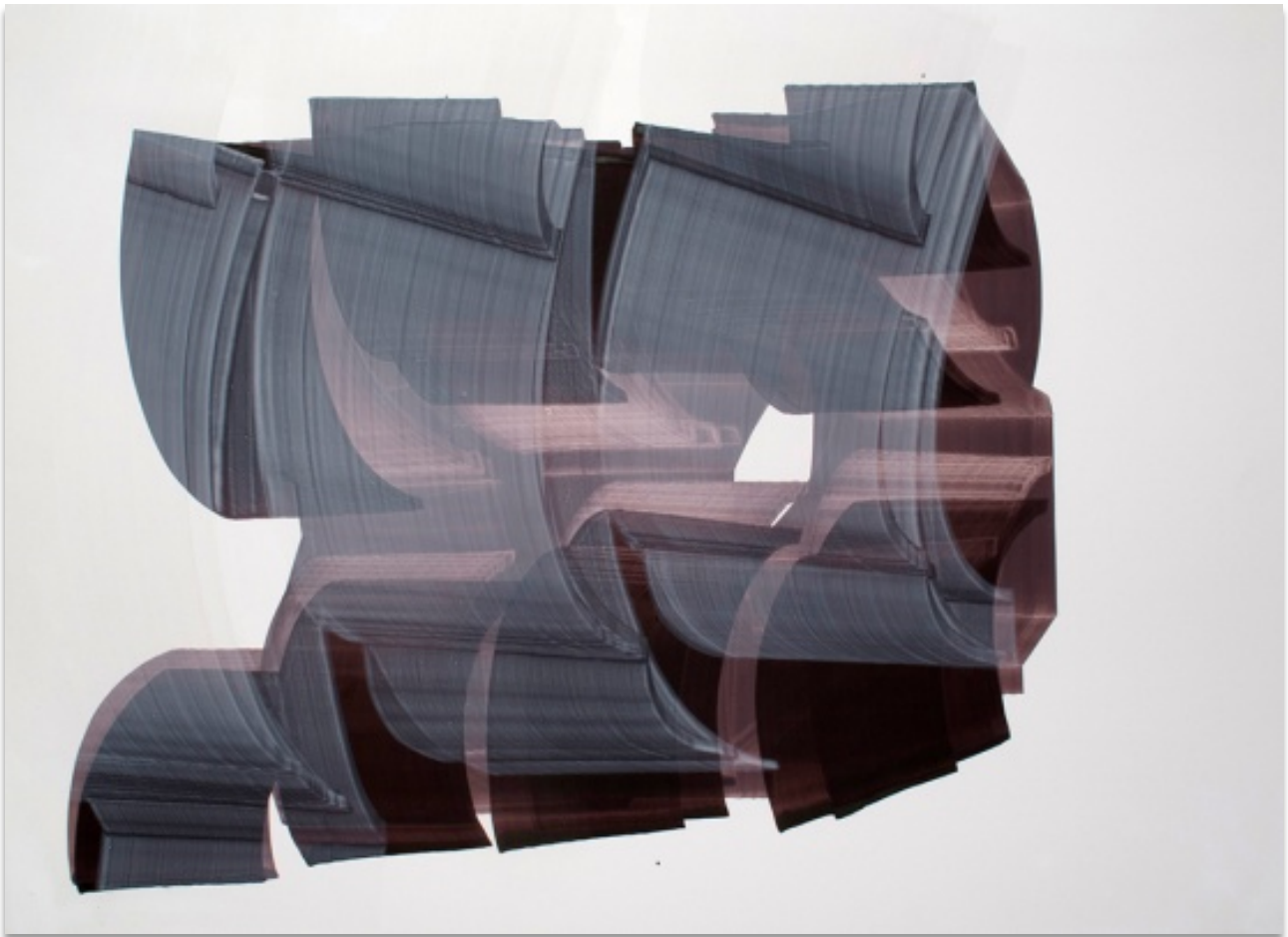
Camaleón velado, nº, 1, 2, 3, 5 y 7.

Acrílico sobre papel de piedra de 50 x 70 cm.



Ejemplo **Analítico:**

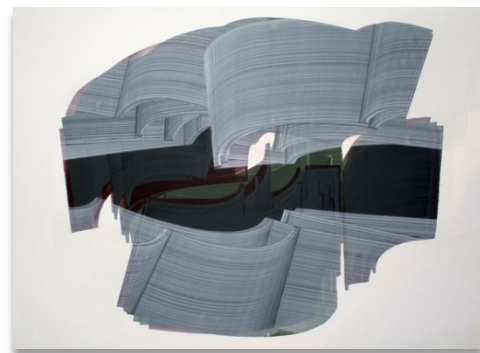
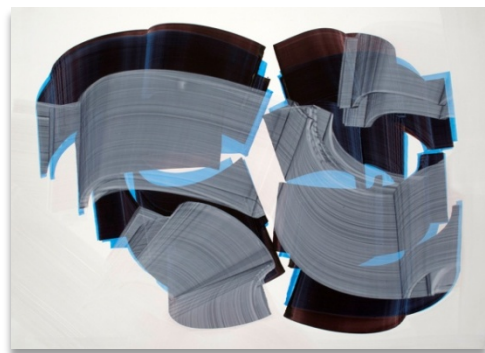
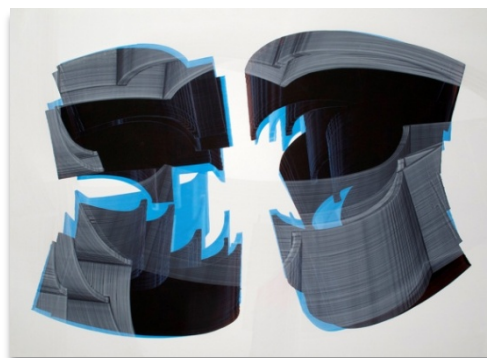
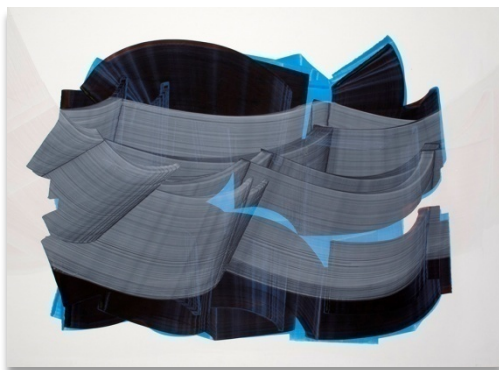
"Enfatizamos el uso de veladuras y transparencias, y mantenemos en la presencia fragmentada y ampliada del registro del antigesto su protagonismo como una forma de confrontación, contraposición y simultaneidad con la visión general y de conjunto de la composición."



.Paso, 2.

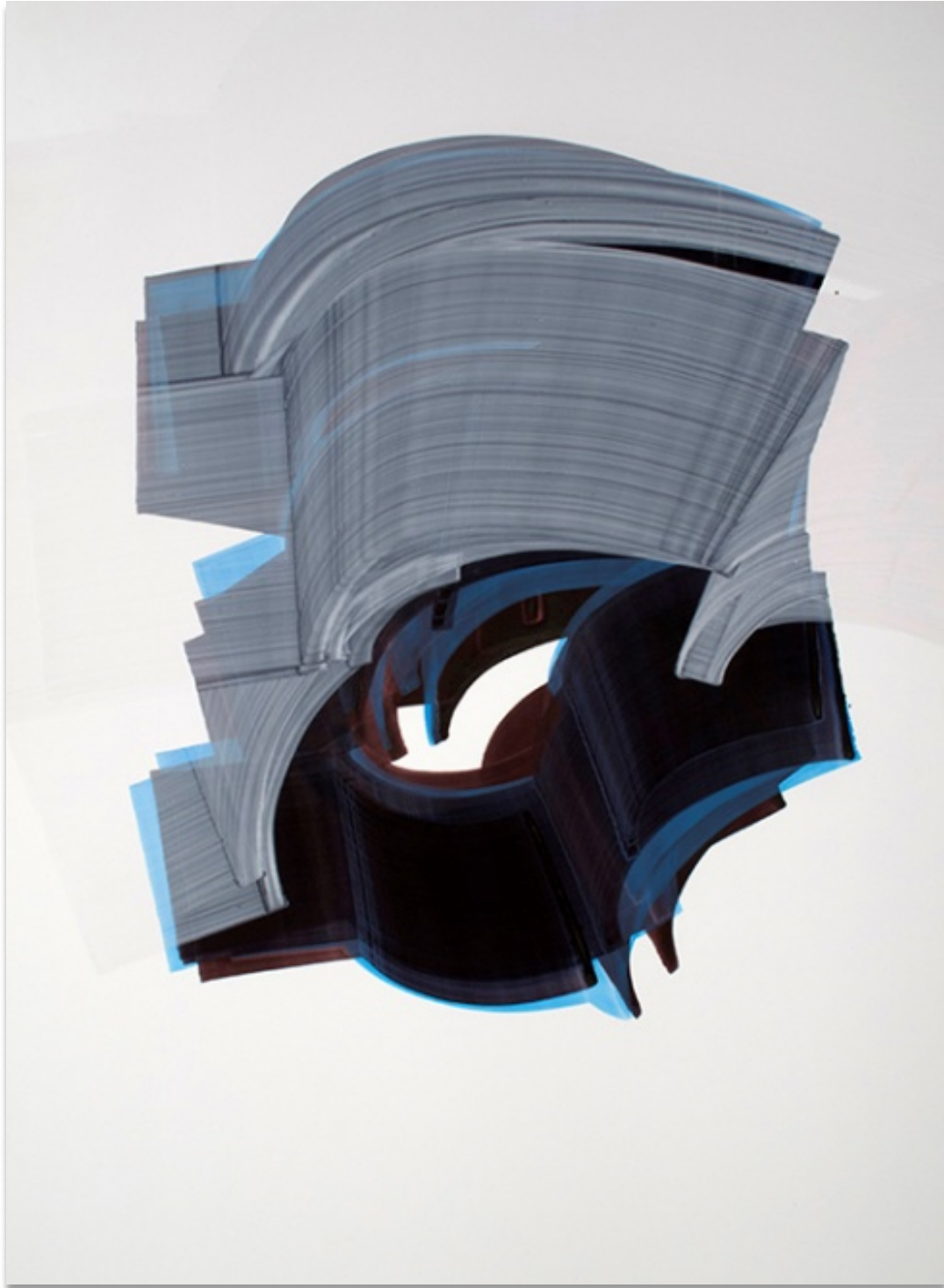
Camaleón velado, nº, 14, 15, 18, 19 y 25.

Acrílico sobre papel de piedra de 50 x 70 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

"La textura del registro del antigesto, el rayado del pincel, amplía su tamaño en relación al espacio-formato y mantiene el protagonismo en el primer término compositivo del color-materia."



.Paso, 3.

Camaleón velado, nº, 14, 15, 18, 19 y 25.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.



Ejemplo **Analítico:**

"Tal y como sucede al principio de nuestra exploración, los registros se concentran en el centro y se disponen de manera que ocupan la casi totalidad del espacio-formato, pero con algunas variaciones relativas a la orientación, posición y tamaño de las estelas. [...] Seguimos con el uso de tres colores y veladuras resueltas con el blanco. Éstas generan gradaciones de claro-oscuro que van desde grises entonados a matices blanquecinos."



.Paso, 4.

Camaleón velado, nº, 14, 15, 18, 19 y 25.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

"[...] desarrollamos las composiciones condicionados por la idea de desleír este tipo de registro dactilar ajustándonos a un patrón producto del movimiento helicoidal aparente. Camaleón velado fue el título que agrupó una serie de intenciones cuyos propósitos fueron mostrar una apariencia múltiple y fragmentada de una misma estructura."



.Paso, 5.

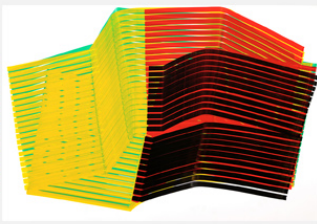
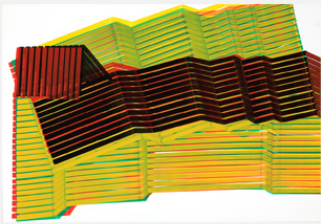
Camaleón velado, nº, 12, 9 y 24.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.

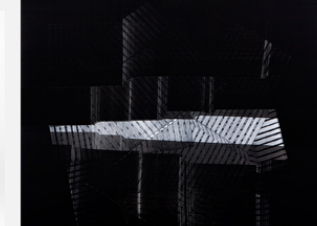
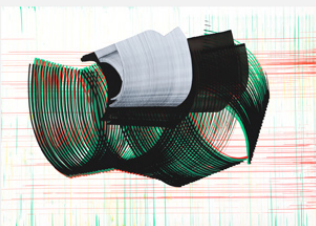
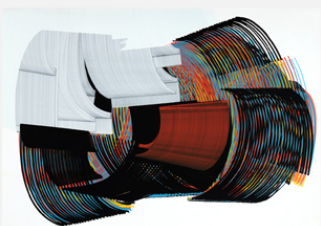
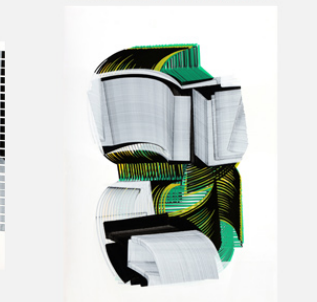
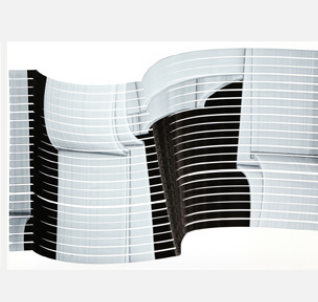
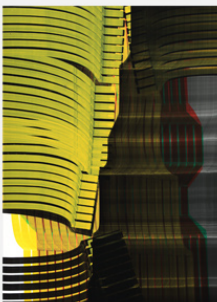
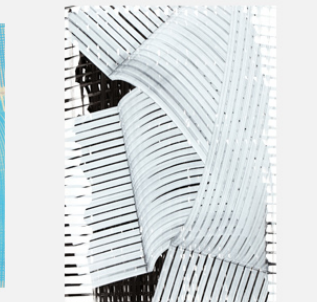
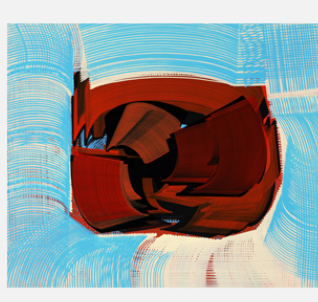
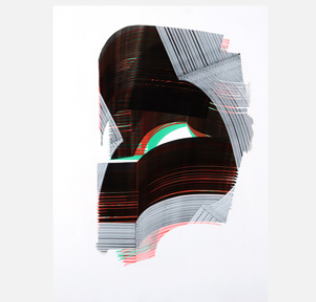
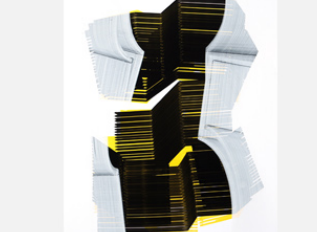
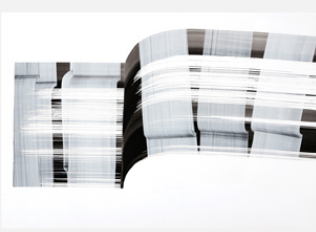
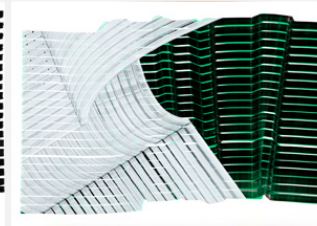
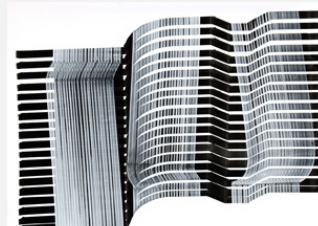
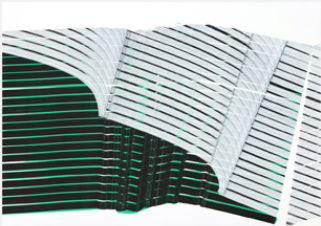
ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.







Desleídas. 2013



.Aspectos generales de la serie *DESLEÍDAS*.

Analítico:

Utilizamos el perfil dentado de uno de nuestros pinceles y desunimos las partes solidificadas del gesto a través de un registro estriado y líquido. Originamos, así, un **entrelazamiento** de las estelas que potencia una sensación óptica ambigua y relativiza la ilusión de profundidad espacial. Esto favorece una mayor fluctuación o vaivén visual entre la forma o figura y el fondo. A pesar del uso dominante de contrastes acentuados en algunas pinturas con tonos complementarios, la **superposición** y **yuxtaposición** de las estelas estriadas transparentes transmiten una complejidad cromática que titila, sin molestar a la visión, por debajo de las capas principales y facilita aún más una sensación de movimiento, desplazamiento o vibración. Compositivamente, agrupamos y disponemos de los elementos de manera similar a lo trazado en las series *Vaheadas*, *Variabilidad* y *Camaleón Velado*, siendo los resultados una clara mezcla de todas ellas. En los ejemplos *0*, *3a*, *3b* y *3c* focalizamos sobre la representación de la conjunción de los **tres movimientos** en un movimiento helicoidal aparente.

Expresivo:

Los contrastes con tonos complementarios y la vibración visual que los mismos producen hacen del color en la superficie un plano relevante y expresivo, especialmente protagonista en los ejemplos **10** y **11**.

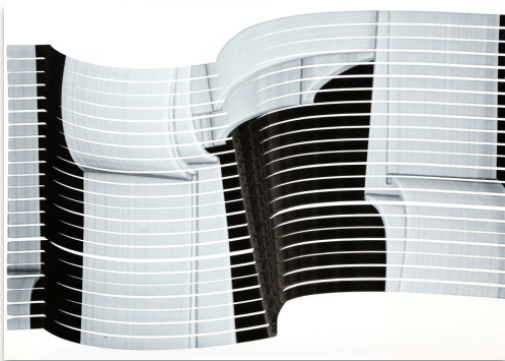
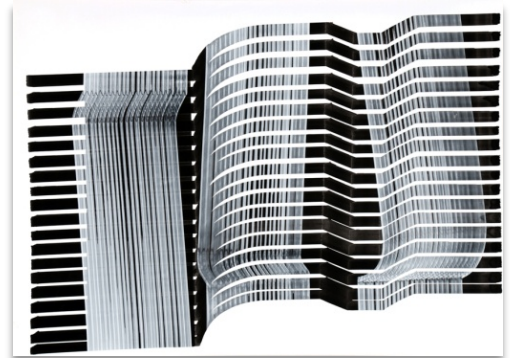
Simbólico:

Rotura de la idea de cuerpo homogéneo sobre la superficie pictórica del antigesto. El título que agrupa esta serie alude tanto a la disolución y desunión de algunas de las partes del cuerpo del antigesto así como también a la otra acepción que el verbo desleír contempla, la cual implica atenuar notablemente la expresión de ideas y conceptos que, en este caso, el cuerpo del antigesto, como algo roto y en contraposición al Gesto, pudiera suscitar de manera positiva en los campos simbólicos de la interpretación.

.Paso, 1.

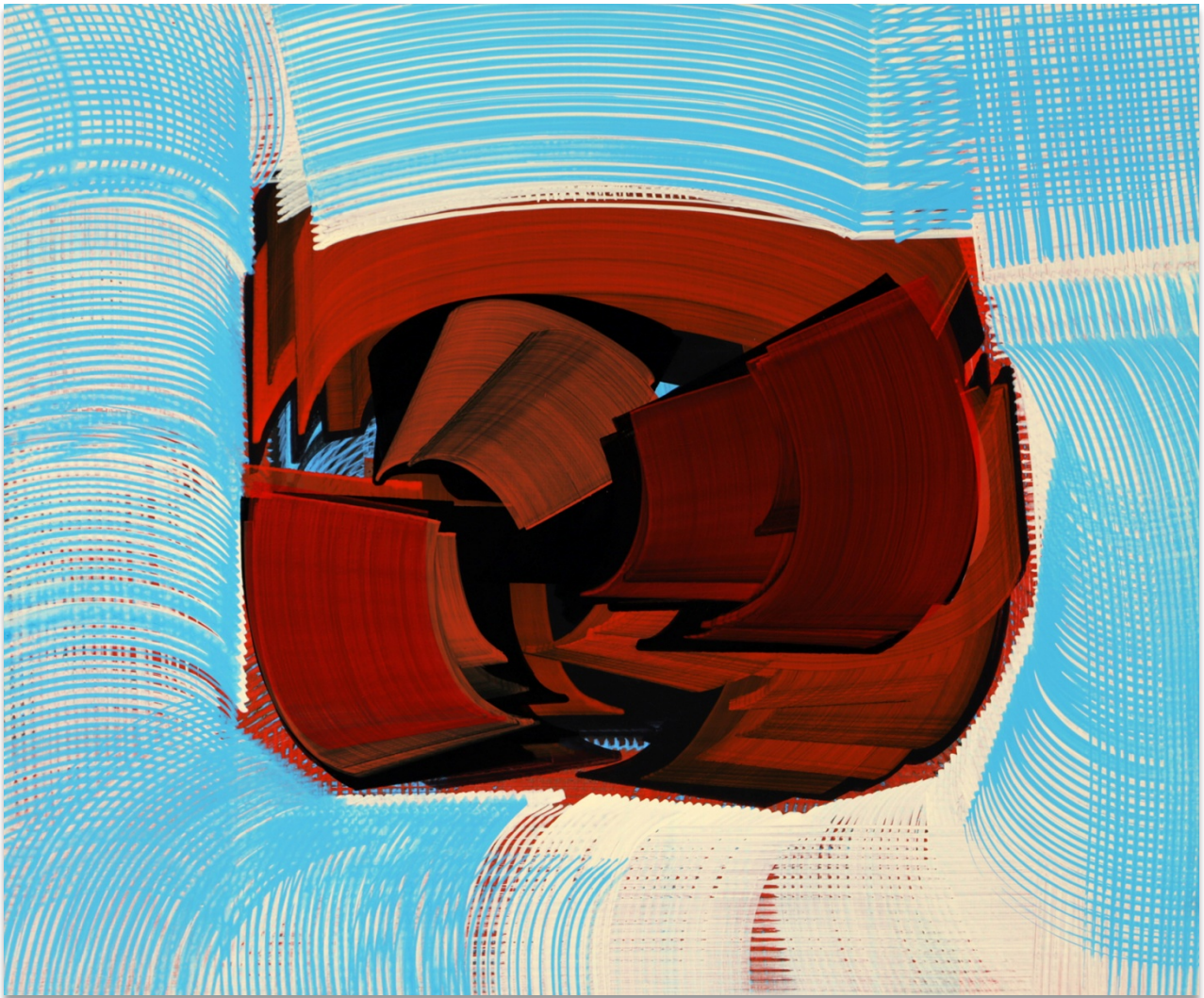
Desleídas, nº 1, 2, 2a, 3.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.



Ejemplo **Analítico:**

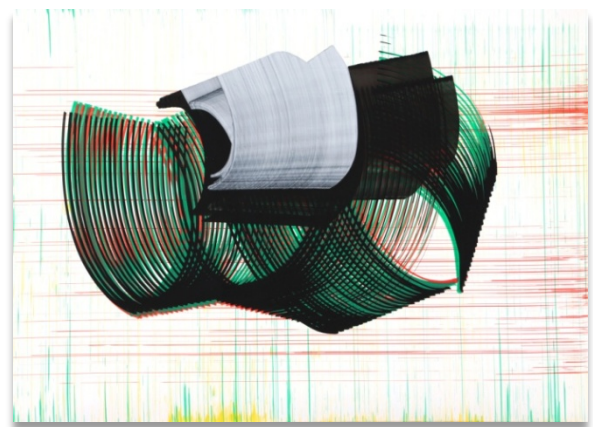
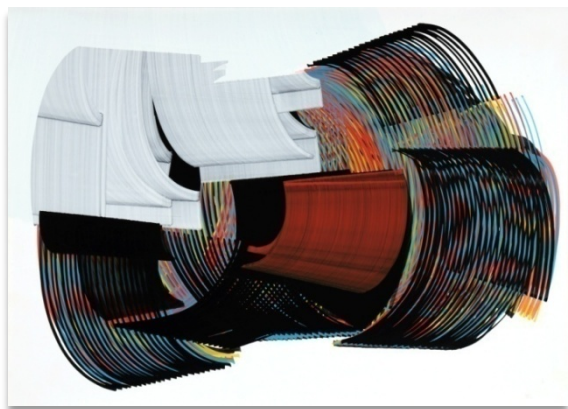
"[...]focalizamos sobre la representación de la conjunción de los **tres movimientos** en un movimiento helicoidal aparente."



.Paso, 2.

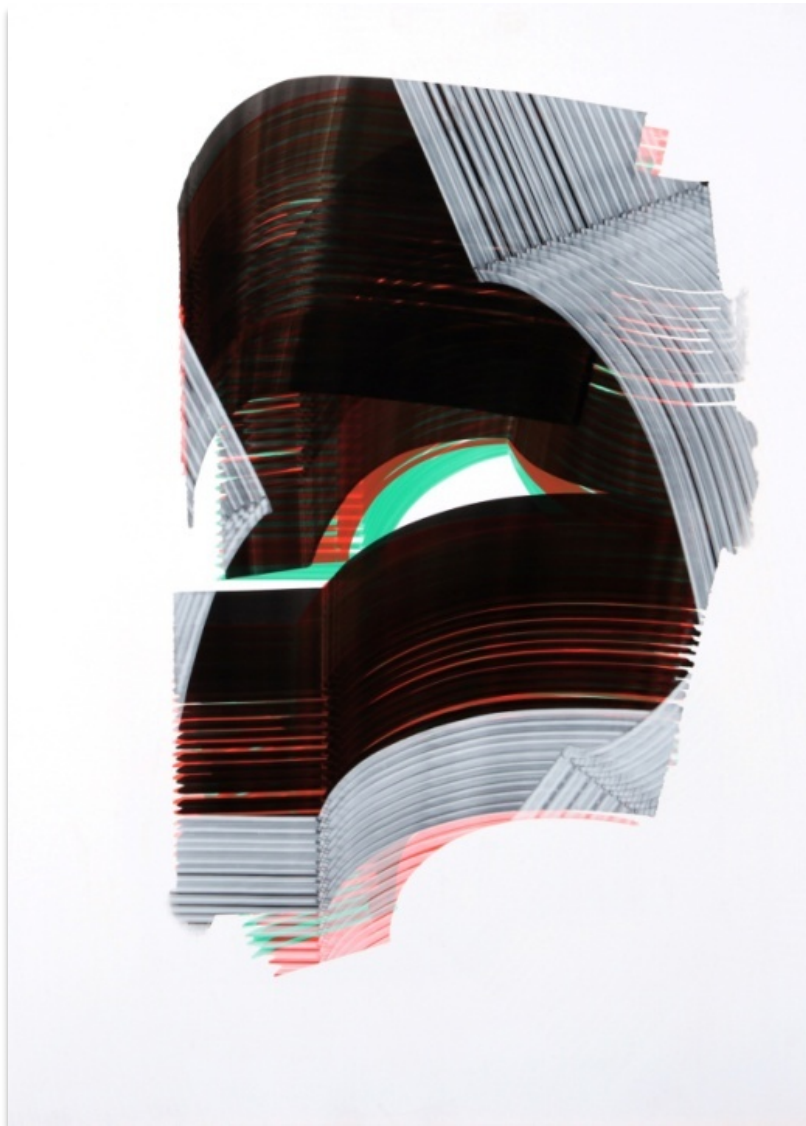
Desleídas, nº 0, 3a, 3b y 3c.

Acrílico sobre lienzo de 100 x 70 cm. y sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.



Ejemplo **Analítico:**

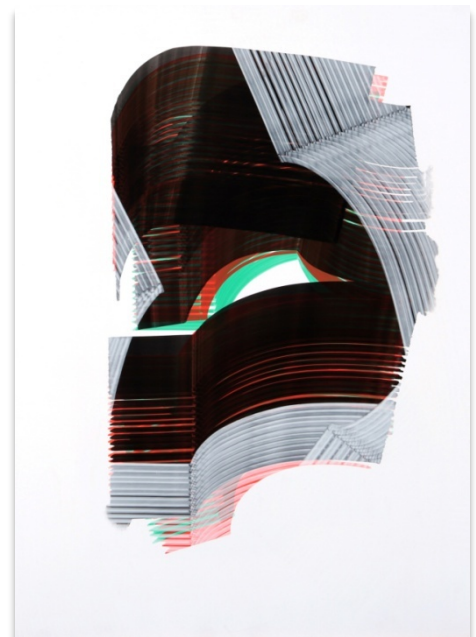
*"Utilizamos el perfil dentado de uno de nuestros pinceles y desunimos las partes solidificadas del gesto a través de un registro estriado y líquido. Originamos, así, un **entrelazamiento** de las estelas que potencia una sensación óptica ambigua y relativiza la ilusión de profundidad espacial. Esto favorece una mayor fluctuación o vaivén visual entre la forma o figura y el fondo. A pesar del uso dominante de contrastes acentuados en algunas pinturas con tonos complementarios, la **superposición** y **yuxtaposición** de las estelas estriadas transparentes transmiten una complejidad cromática que titila, sin molestar a la visión, por debajo de las capas principales y facilita aún más una sensación de movimiento, desplazamiento o vibración."*



.Paso, 3.

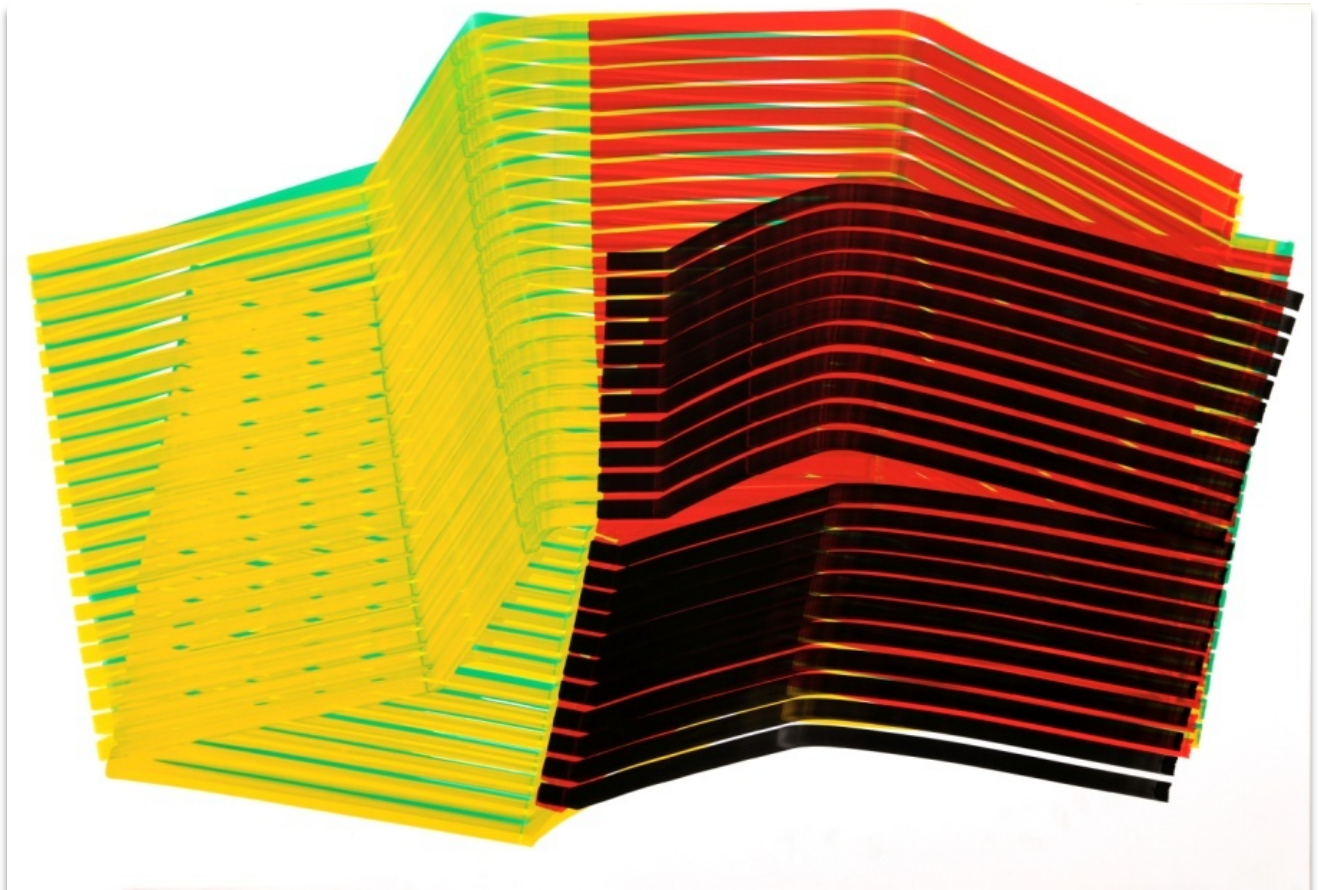
Desleídas, nº 5, 6, 7 y 8.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 50 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

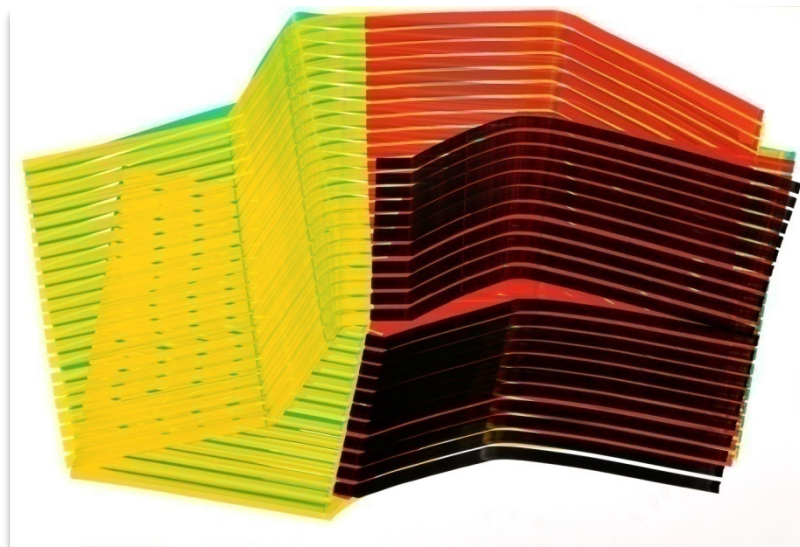
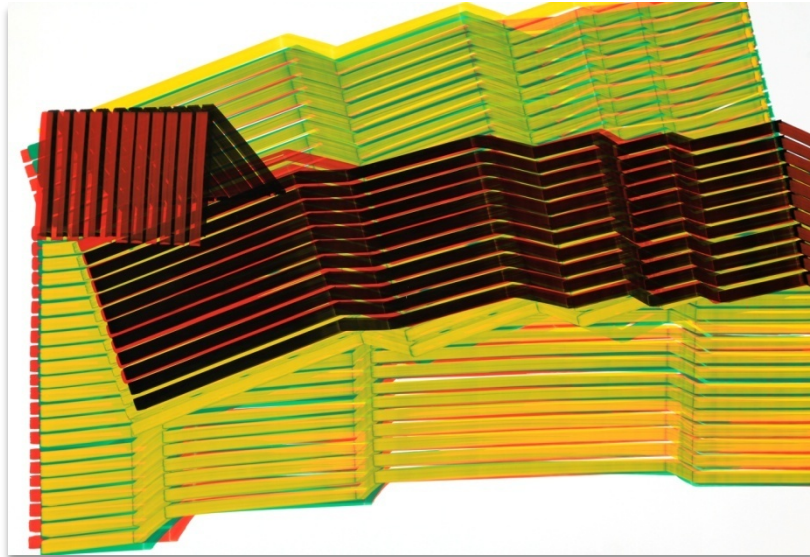
*"Los contrastes con tonos complementarios y la vibración visual que producen hacen del color en la superficie un plano relevante y expresivo, especialmente protagonista en los ejemplos **10** y **11**."*



.Paso, 4.

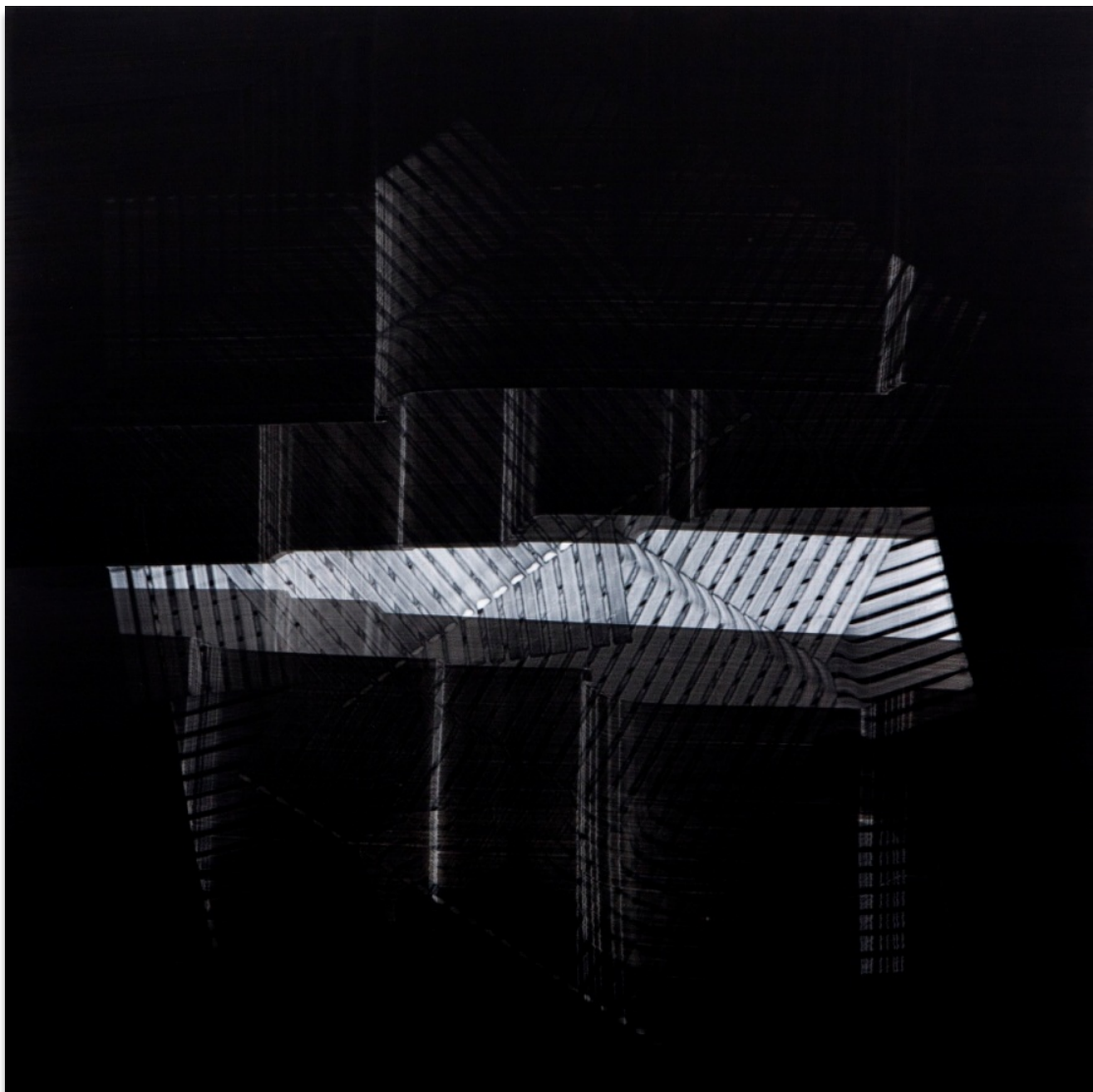
Desleídas, nº 10 y 11.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

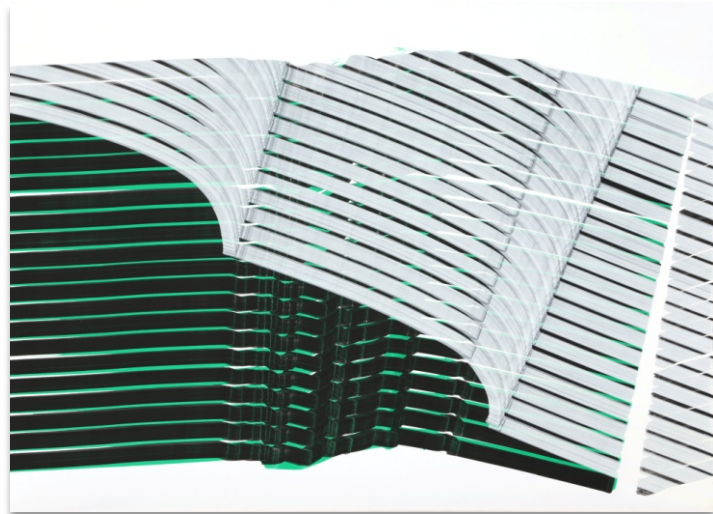
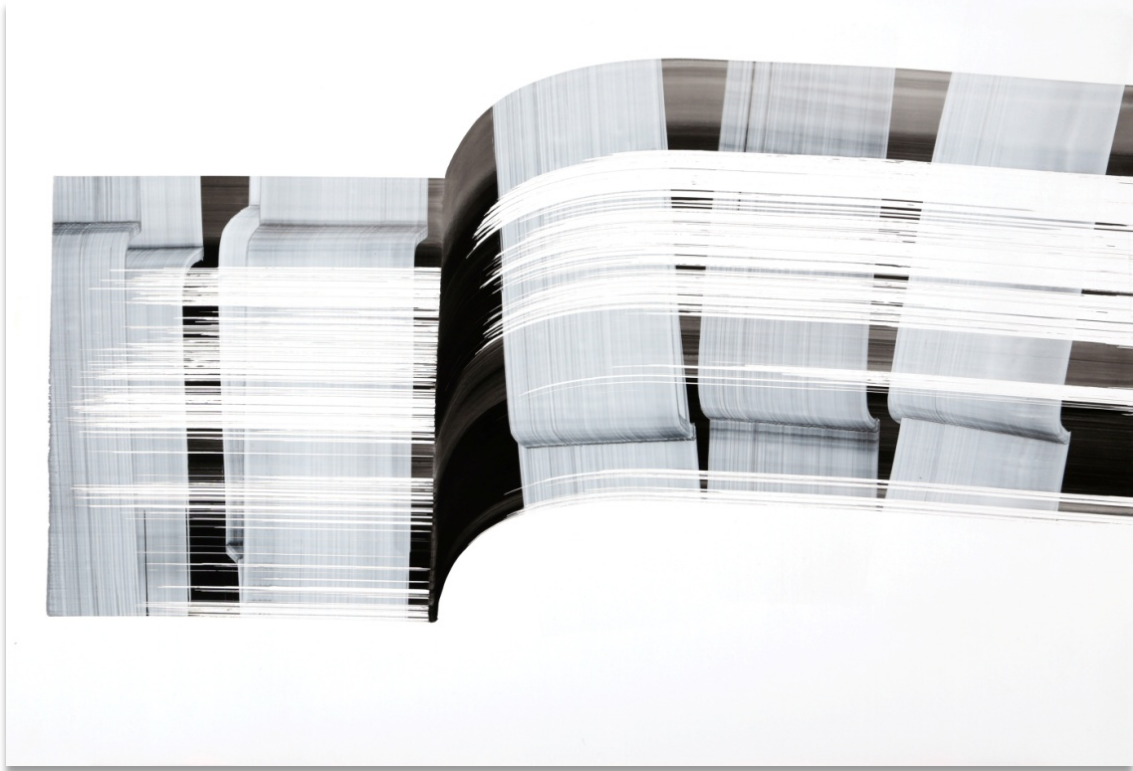
"Rotura de la idea de cuerpo homogéneo pictórico del antigesto sobre la superficie. El título que agrupa esta serie alude tanto a la disolución y desunión de algunas de las partes del cuerpo del antigesto así como también a la otra acepción que el verbo desleír contempla, la cual implica atenuar notablemente la expresión de ideas y conceptos que, en este caso, el cuerpo del antigesto, como algo roto y en contraposición al Gesto, pudiera suscitar de manera positiva en los campos simbólicos de la interpretación."



.Paso, 5.

Desleídas, nº 4, 9 y 16.

Acrílico sobre lienzo de 90 x 90 cm. y sobre papel de piedra de 70 x 100 cm. y de 70 x 50 cm.



ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

.Paso, 6.

Desleídas, nº 12.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

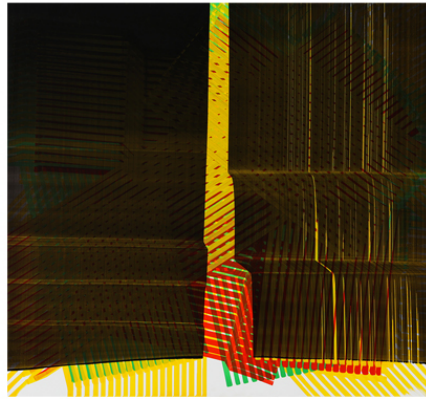
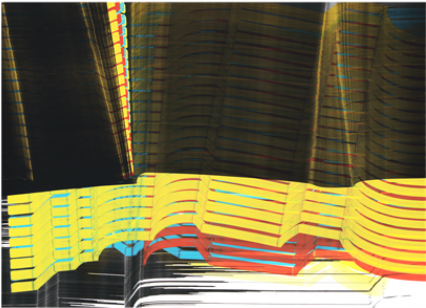
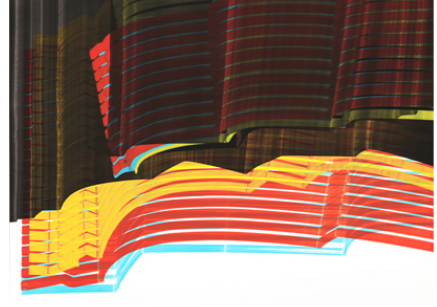
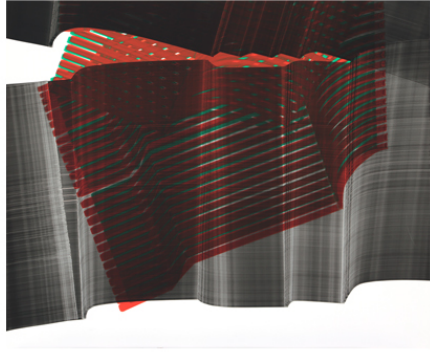
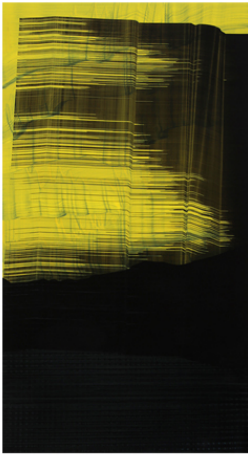
.Paso, 7.

Desleídas, nº 15.

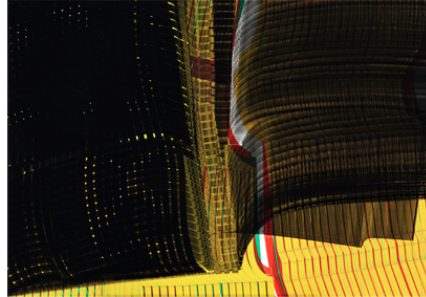
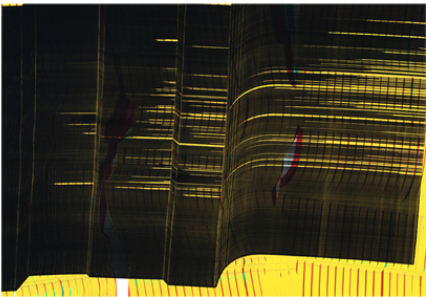
Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



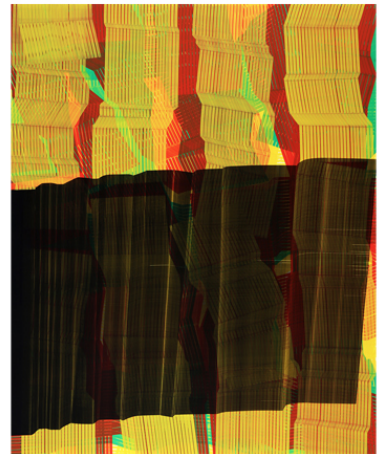
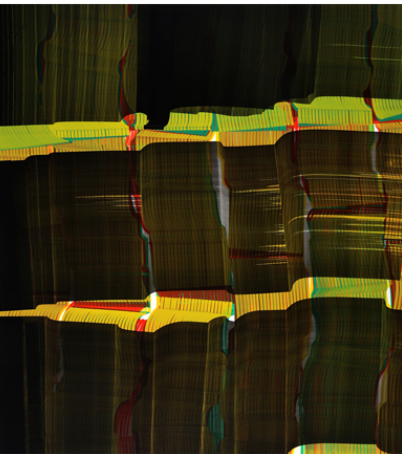




Alternancia,
tiempo
perceptible/
tiempo
imperceptible.



2013 - 14



.Aspectos generales de la serie *Alternancia, tiempo perceptible/ tiempo imperceptible*.

Analítico: La composición muestra una rotura o focalización fragmentada del antigesto, que suscita una idea de continuidad más allá de los límites del espacio-formato. Las primeras intervenciones sobre el lienzo se caracterizan por un incremento importante en el aspecto cromático. Colores primarios y combinaciones de complementarios plasman fuertes contrastes por debajo de las estelas luminosas, verdes y amarillas, dispuestas en un primer término compositivo. La trayectoria curvada del antigesto alterna, al igual que en la serie *Desleídas*, con un trazado rectilíneo en algunos tramos. Finalmente, una pincelada oscura y de gran tamaño recorre la superficie del lienzo cubriendo la práctica totalidad del mismo. El registro oscuro, que se aplica a modo de veladura y mantiene el carácter ondulante y fluctuante del antigesto, está muy diluido y su transparencia permite visualizar las estelas de las capas aplicadas por debajo. En algunas áreas, la superposición crea un tercer plano pictórico, con tono, saturación, luminosidad y formas propias, que relativiza y puede variar la ordenación figura-fondo en el espacio.

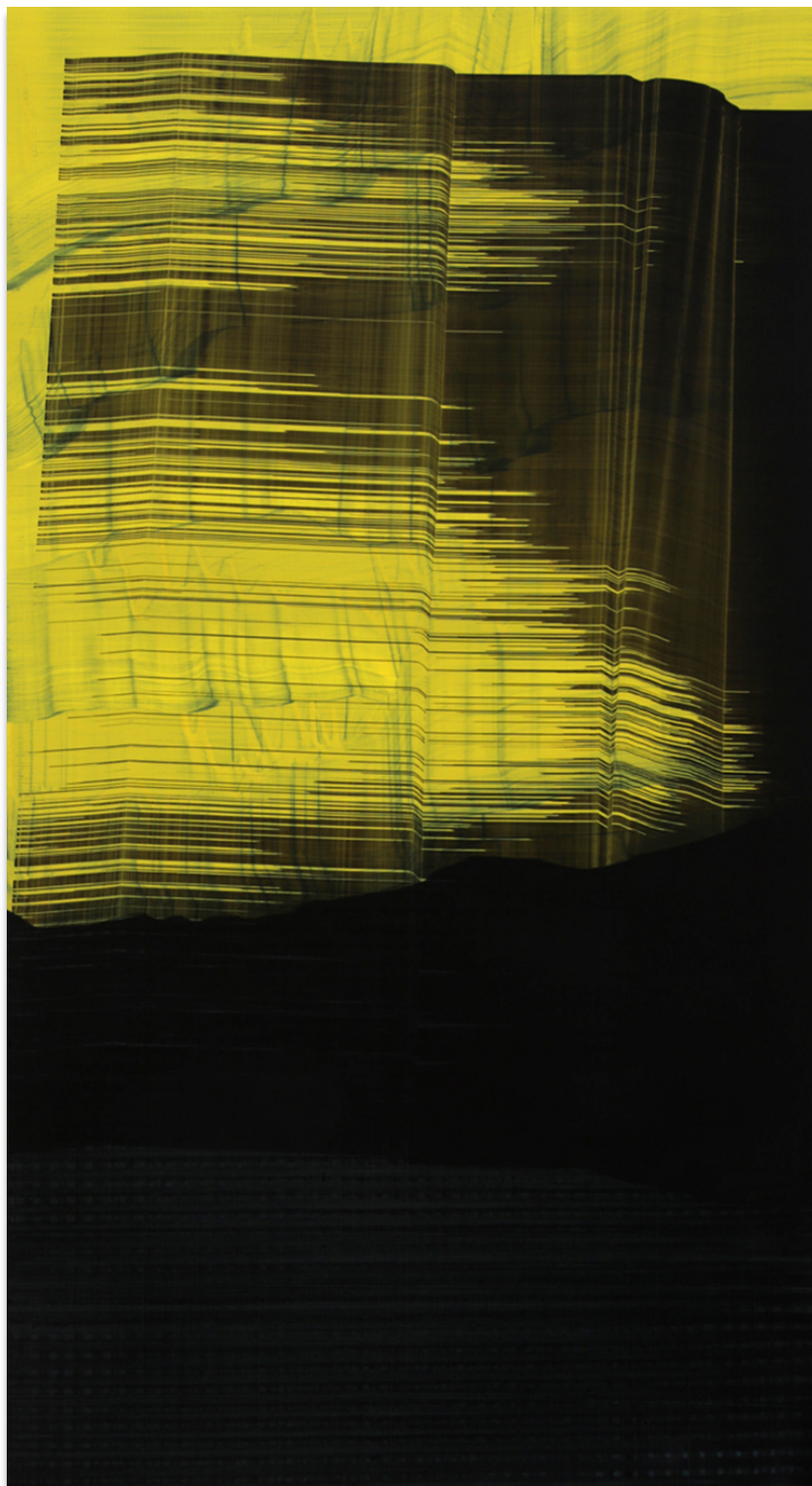
Expresivo: Como en los ejemplos **10** y **11** de la serie *Desleídas*, los contrastes con tonos complementarios y la vibración visual que los mismos producen hacen del color en la superficie un plano relevante y expresivo, atenuado y/o exaltado, según el orden o recorrido que establezca la mirada en la apreciación del contraste, por la capa oscura y transparente de fuerte protagonismo. En algunas pinturas, la estela oscura alterna zonas homogéneas y heterogéneas, provocando éstas últimas una visión directa y contrastada de la vibración del color y de las formas de las primeras capas.

Simbólico: *Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible*, hace alusión a un tiempo en el que registramos información inconscientemente. Esto queda plasmado con una aguada oscura y ondulante, cruzando de parte a parte la superficie del lienzo y contrapuesta, a modo de veladura, a estelas desleídas, saturadas y luminosas. Así, esta pincelada en su recorrido cambia y relativiza sustancialmente el horizonte cromático trazado como fondo. Evocando un tiempo nulo, subliminal, en el que, observadores en y ante varios estados potenciales, también intercambiamos información de forma no consciente. Anulación de la alternancia al apreciar valores observables simultáneamente. **Superposición y Entrelazamiento.**

.Paso, 1.

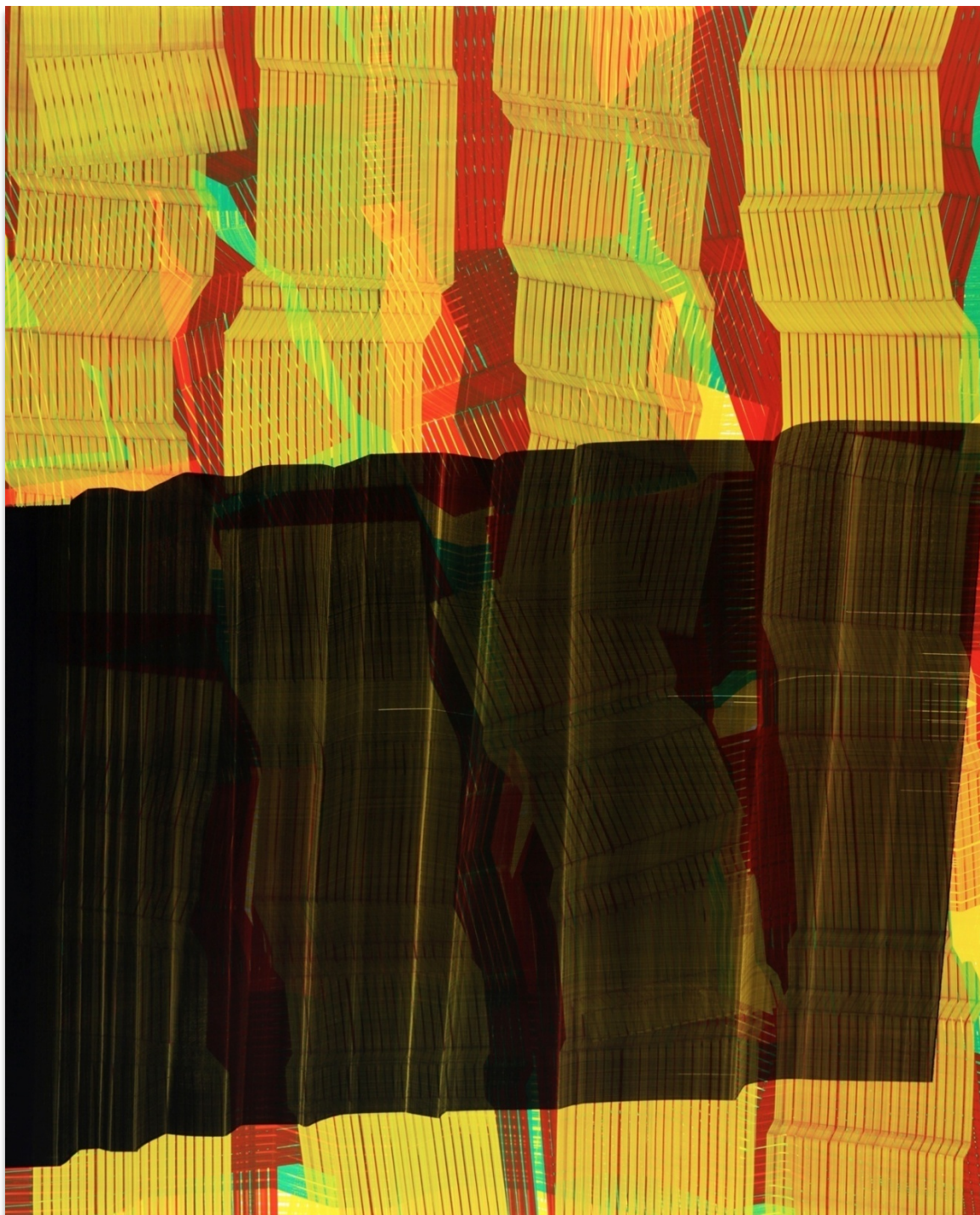
Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible, nº 2 .

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Analítico:**

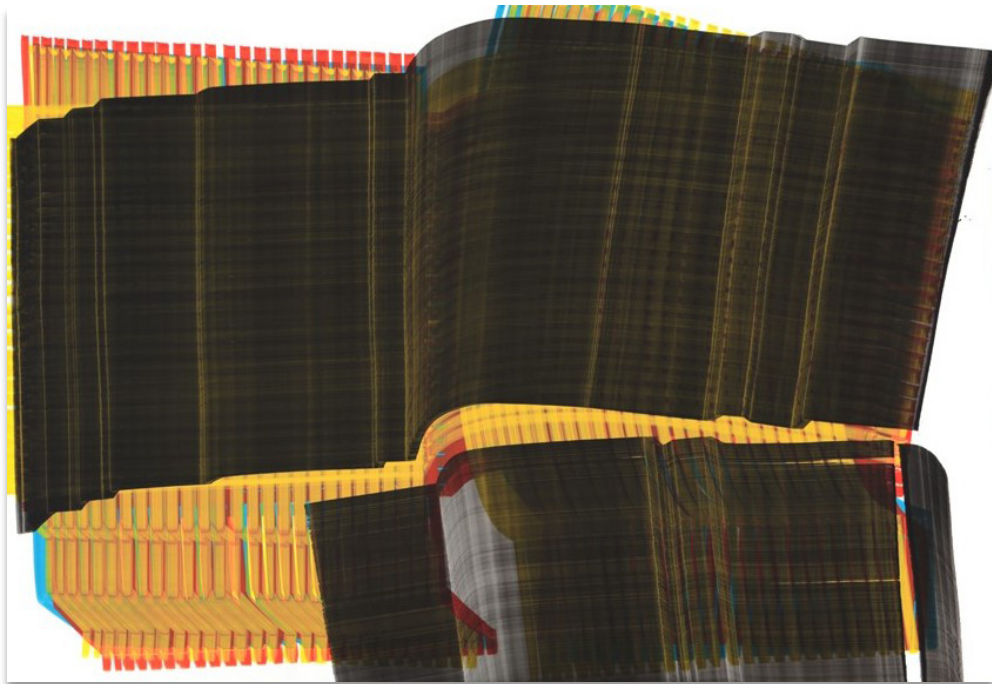
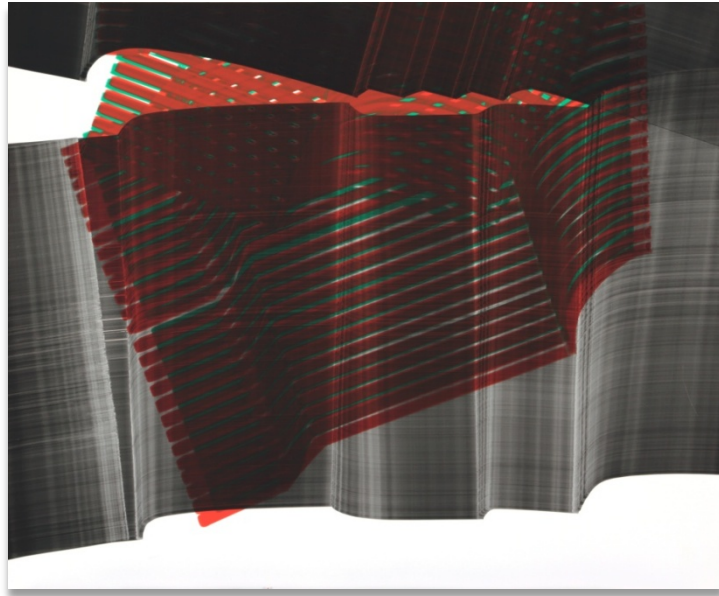
"El registro oscuro, que se aplica a modo de veladura y mantiene el carácter ondulante y fluctuante del antigesto, está muy diluido y su transparencia permite visualizar las estelas de las capas aplicadas por debajo. En algunas áreas, la superposición crea un tercer plano pictórico, con tono, saturación, luminosidad y formas propias, que relativiza y puede variar la ordenación figura-fondo en el espacio."



.Paso, 2.

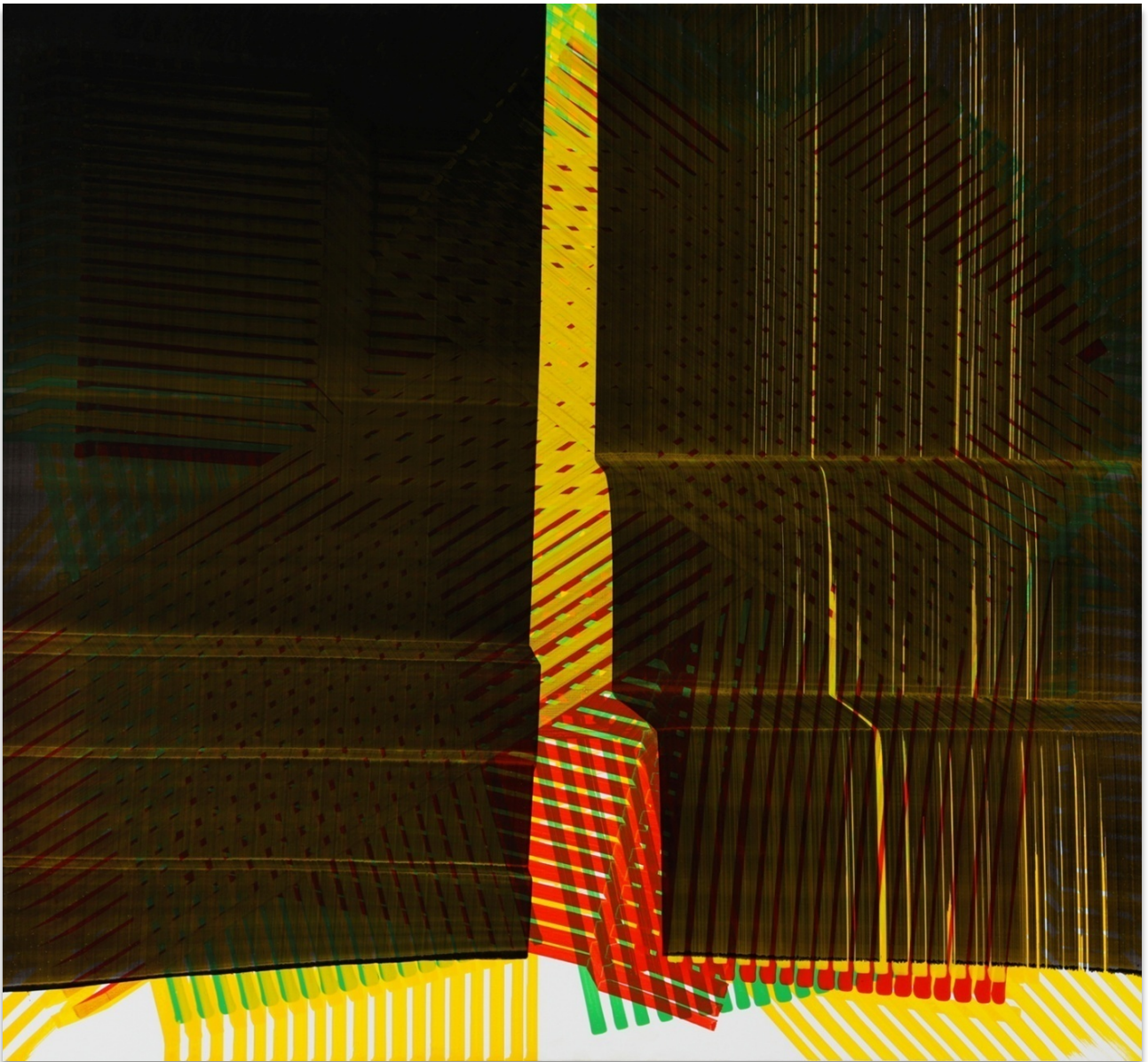
Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible, nº 6, 0 y 0a .

Acrílico sobre lienzo de 220 x 200 cm. y sobre papel de piedra de 50 x 70 cm. y 70 x 100 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

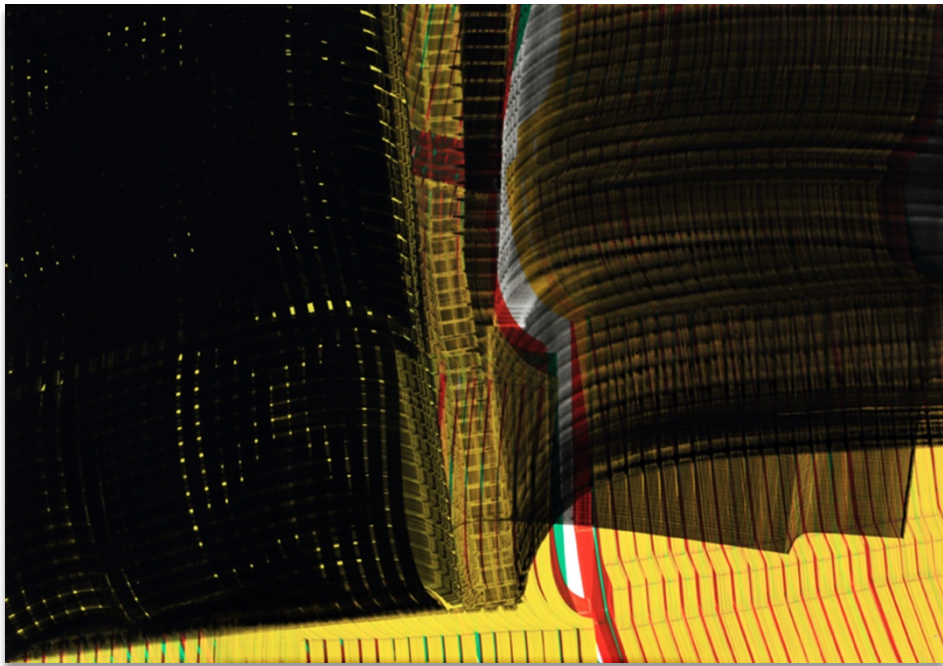
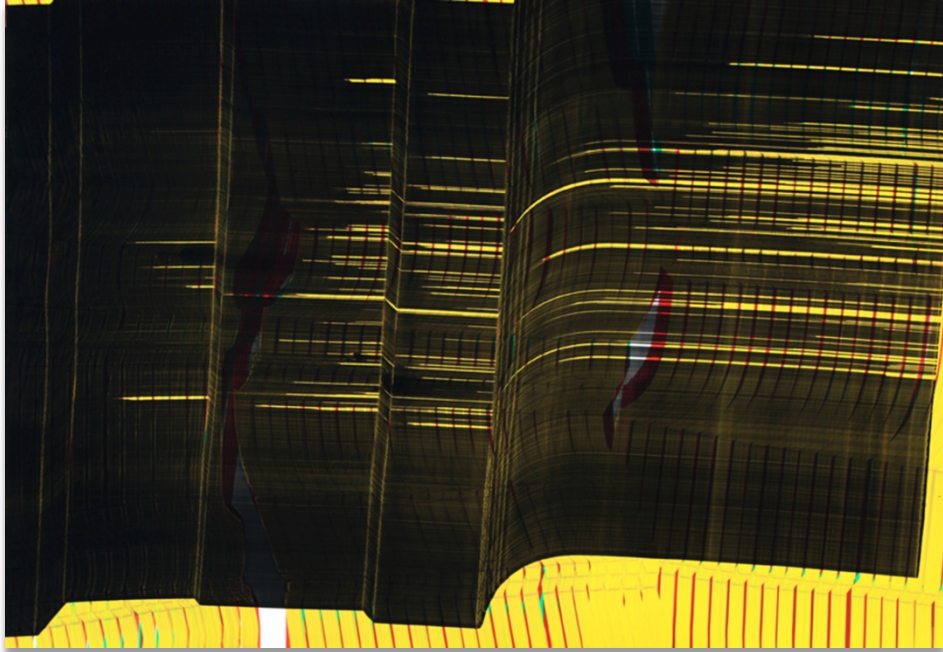
"[...] la estela oscura alterna zonas homogéneas y heterogéneas, provocando éstas últimas una visión directa y contrastada de la vibración del color y de las formas de las primeras capas."



.Paso, 3.

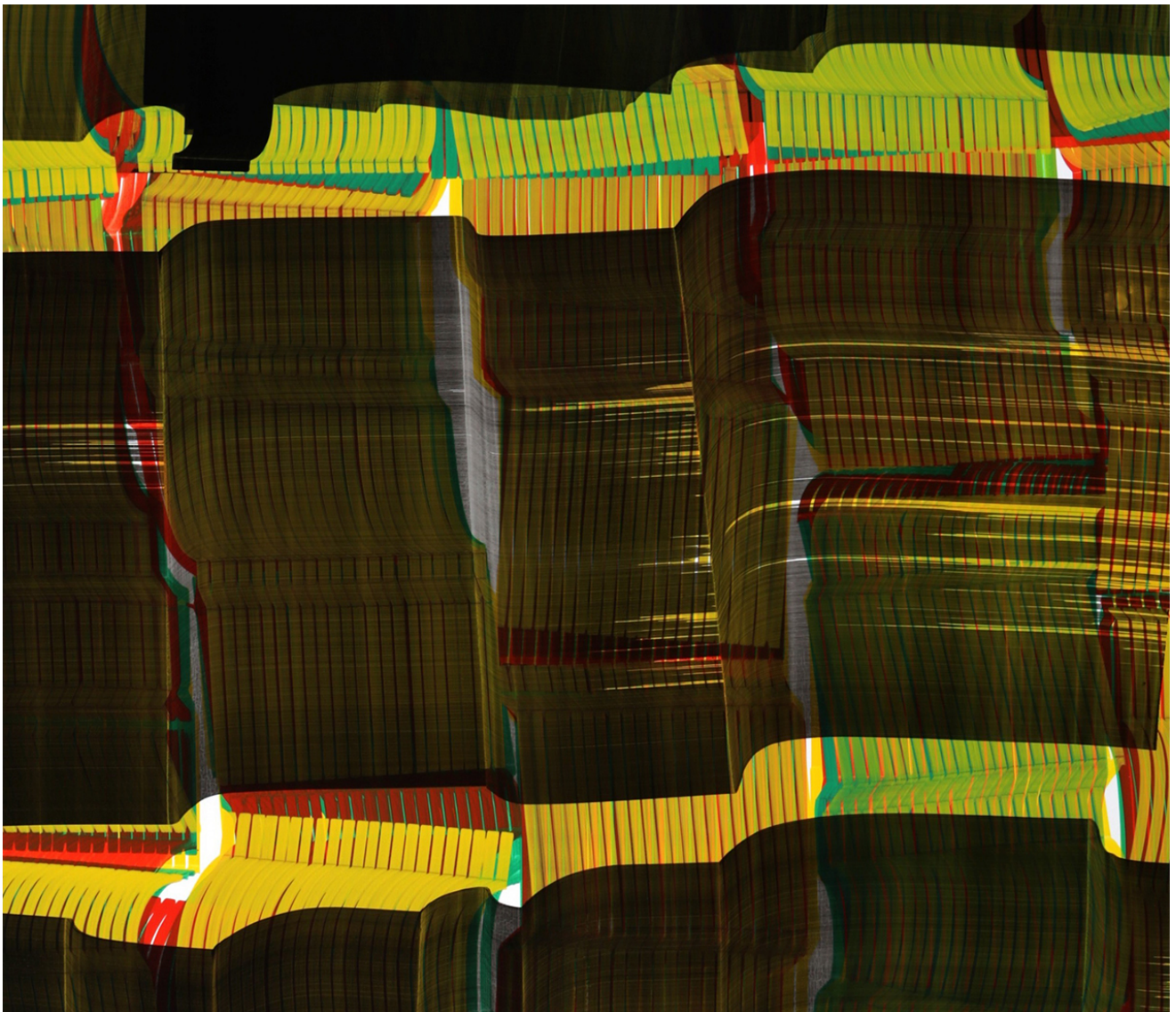
Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible, nº 5, 3 y 4.

Acrílico sobre lienzo de 112 x 122 cm. y sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

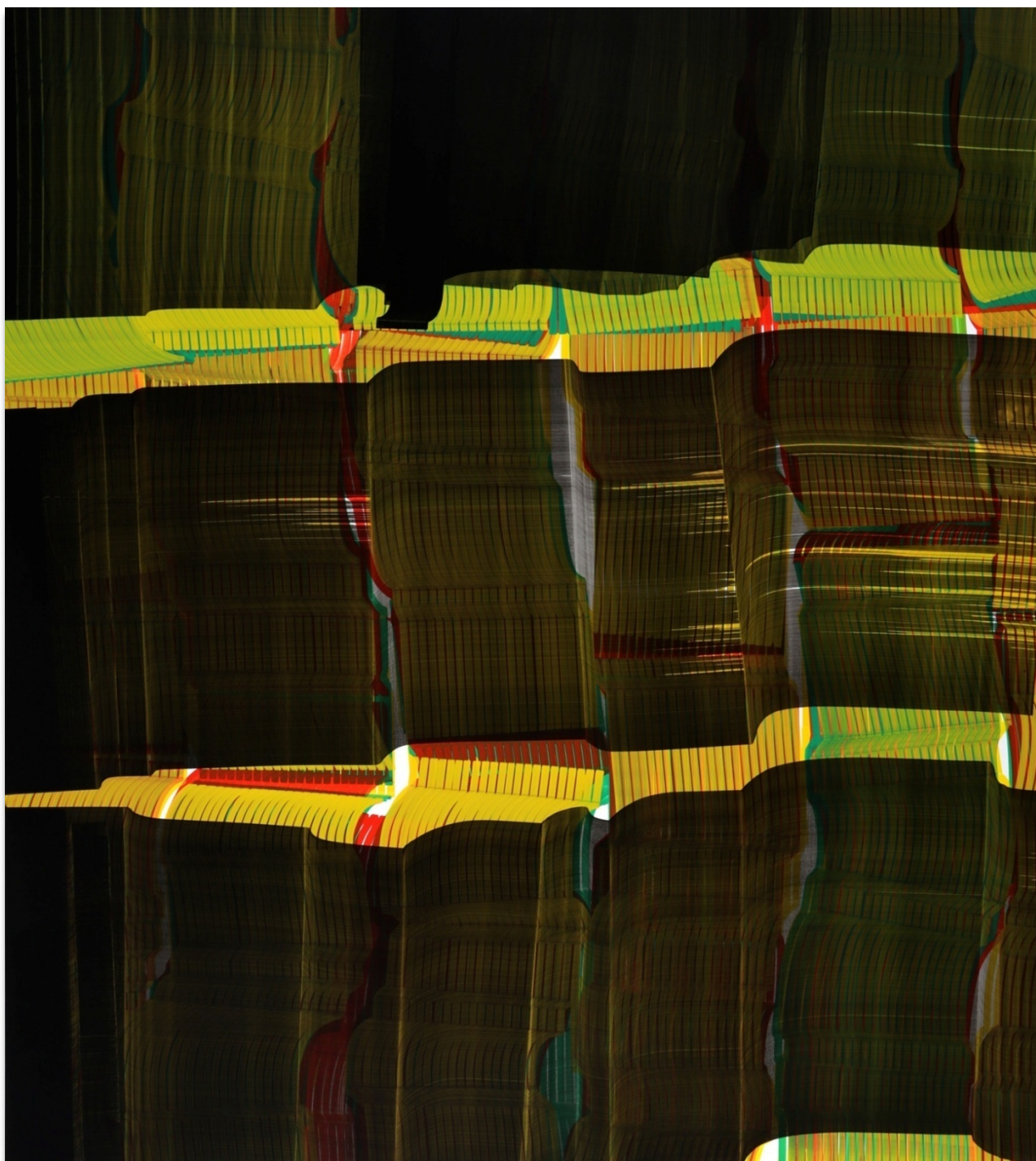
*"Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible, hace alusión a un tiempo en el que registramos información inconscientemente. Esto queda plasmado con una aguada oscura y ondulante, cruzando de parte a parte la superficie del lienzo y contrapuesta, a modo de veladura, a estelas desleídas, saturadas y luminosas. Así, esta pincelada en su recorrido cambia y relativiza sustancialmente el horizonte cromático trazado como fondo. Evocando un tiempo nulo, subliminal, en el que, observadores en y ante varios estados potenciales, también intercambiamos información de forma no consciente. Anulación de la alternancia al apreciar valores observables simultáneamente. **Superposición y Entrelazamiento.**"*



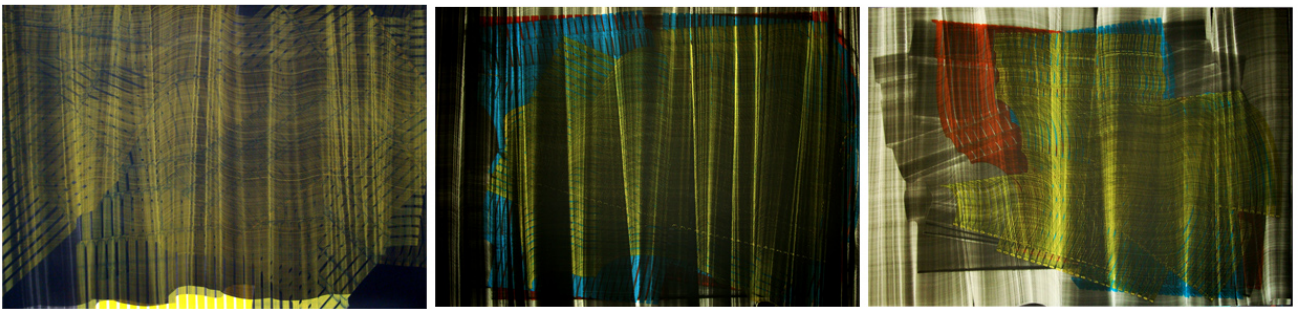
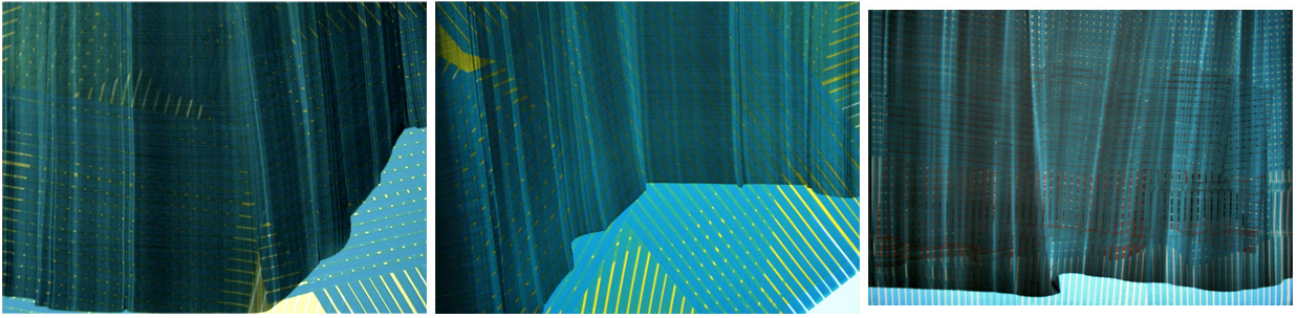
.Paso, 4.

Alternancia, tiempo perceptible/tiempo imperceptible, nº 7.

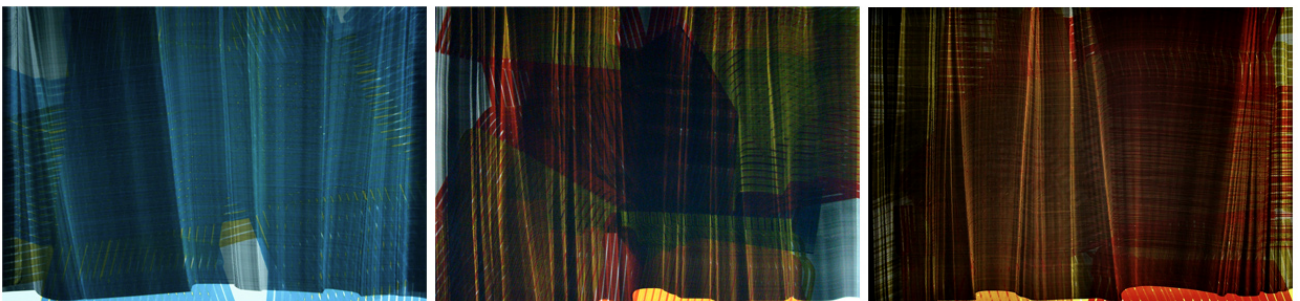
Detalle (pág. anterior). Acrílico sobre lienzo de 240 x 220 cm.







Anverso y reverso de registros. 2013 - 14



.Aspectos generales de la serie ANVERSO Y REVERSO DE REGISTROS.

Analítico:

Focalizamos sobre uno de los aspectos analíticos de la serie anterior y lo desarrollamos: *"El registro oscuro, que se aplica a modo de veladura y mantiene el carácter ondulante y fluctuante del antigesto, está muy diluido y su transparencia permite visualizar las estelas de las capas aplicadas por debajo. En algunas áreas, la superposición crea un tercer plano pictórico, con tono, saturación, luminosidad y formas propias, que relativiza y puede variar la ordenación figura-fondo en el espacio"*. También el rayado del registro junto a las gradaciones de claro-oscuro posibilitan este efecto. En las primeras pinturas, la estela oscura cubre la totalidad del espacio- formato, salvo la zona inferior del mismo. Esto permite entrever como corte o sección el juego ondulatorio del perfil de las ondas, desvelando en parte el entrecruzamiento estriado de las capas inferiores y el blanco del soporte. Estas capas inferiores no se expanden, en los ejemplos analíticos y simbólicos, por toda la superficie del lienzo. Estos trazados y entrelazamientos más bien forman figuras y fondos que quedan rodeadas en gran medida por las gradaciones grises de la aguada.

Expresivo:

En los ejemplos **8** y **10**, cobra especial relevancia el entrelazamiento de las estelas ocupando toda la superficie del espacio-formato, haciendo del registro enmarañado algo difuso pero al mismo tiempo homogéneo y expresivo.

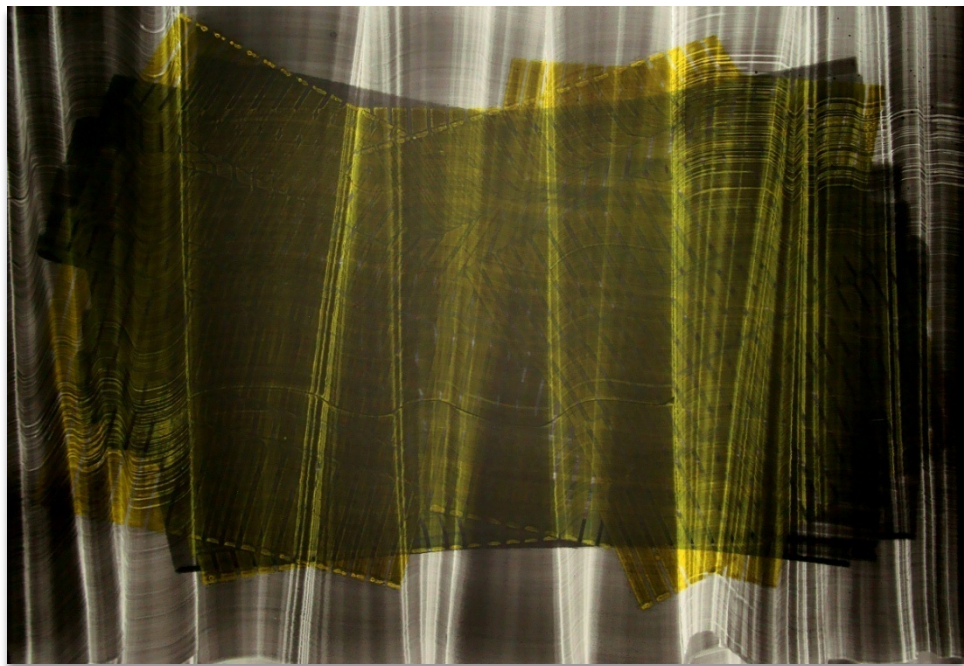
Simbólico:

Anverso y reverso de registros, memoria reversible, por lo que la dualidad conflictiva del registro permuta, e incisiva, por error o extravío, se hace creativa. La intensidad de la propagación de la estela oscura varia y recuerda, en sus gradaciones de claro-oscuro, un patrón de interferencias propio de la superposición de dos o más ondas, sin pretender, lógicamente, un efecto tipo Muaré. Curiosamente, el filtro ondulante que produce la aguada parece situarse entre el observador y lo observado; si se recorre su profundidad, la del filtro, aparece y desaparece, emerge y se retira. En ocasiones, estas aguadas aparecen condensadas y se funden en un sólo cuerpo aparente; en otras, se diluyen, distancian y se desvanecen. Lo que las une, al mismo tiempo, las separa.

.Paso, 1.

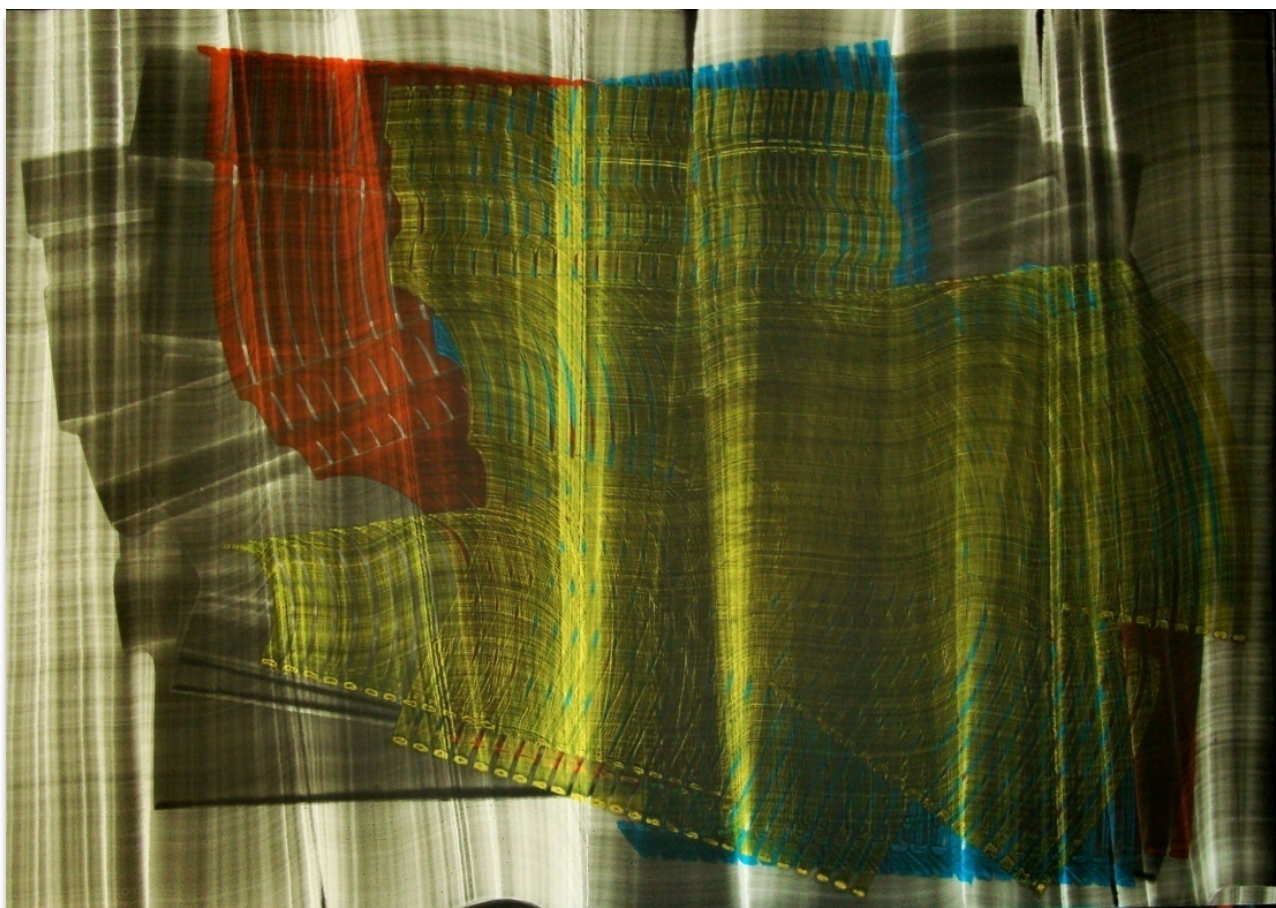
Anverso y reverso de registros, nº 10.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Analítico:**

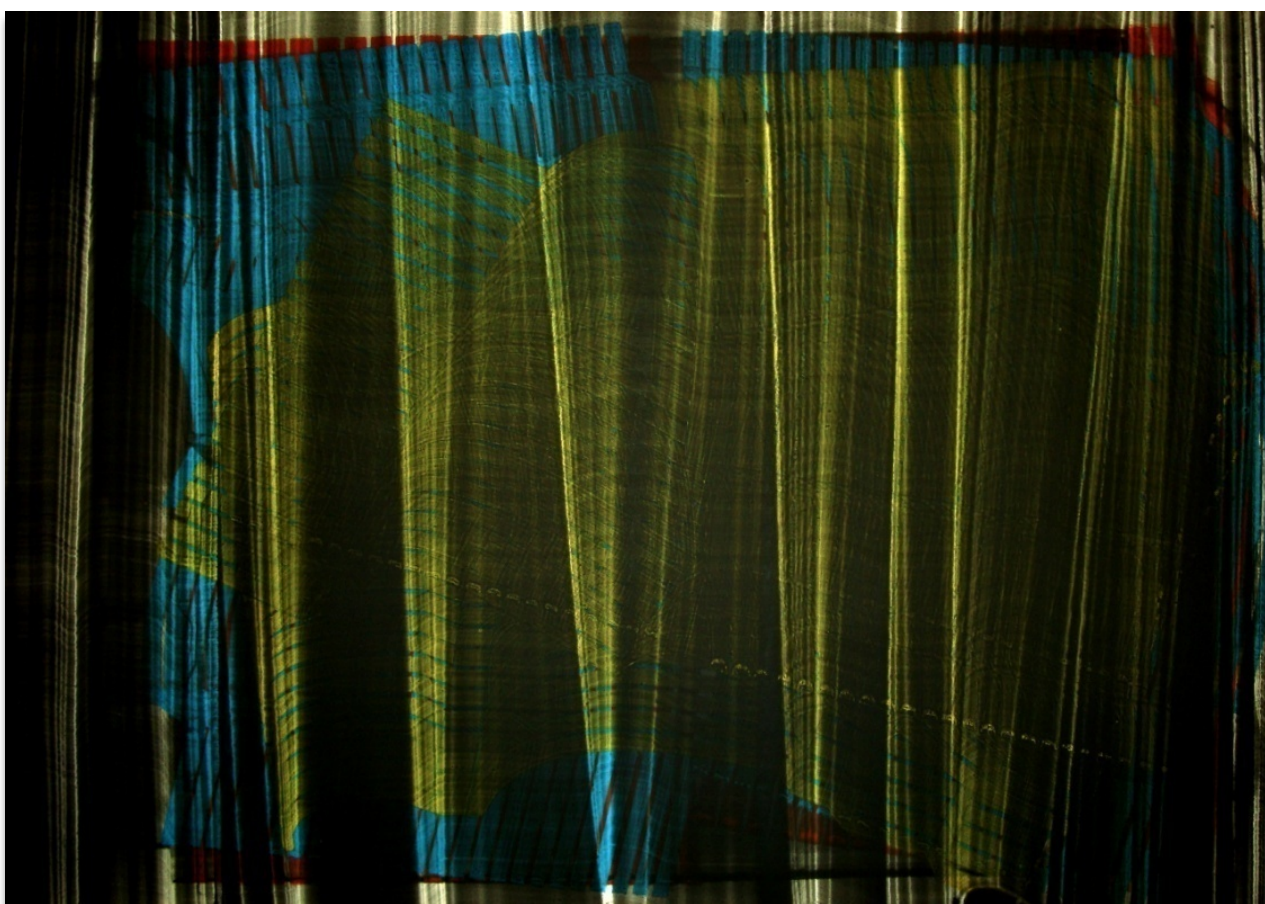
"También el rayado del registro junto a las gradaciones de claro-oscuro posibilitan este efecto. En las primeras pinturas, la estela oscura cubre la totalidad del espacio- formato, salvo la zona inferior del mismo. Esto permite entrever como corte o sección el juego ondulatorio del perfil de las ondas, desvelando en parte el entrecruzamiento estriado de las capas inferiores y el blanco del soporte. Estas capas inferiores no se expanden, en los ejemplos analíticos y simbólicos, por toda la superficie del lienzo. Estos trazados y entrelazamientos más bien forman figuras y fondos que quedan rodeadas en gran medida por las gradaciones grises de la aguada."



.Paso, 2.

Anverso y reverso de registros, nº 4 y 7.

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

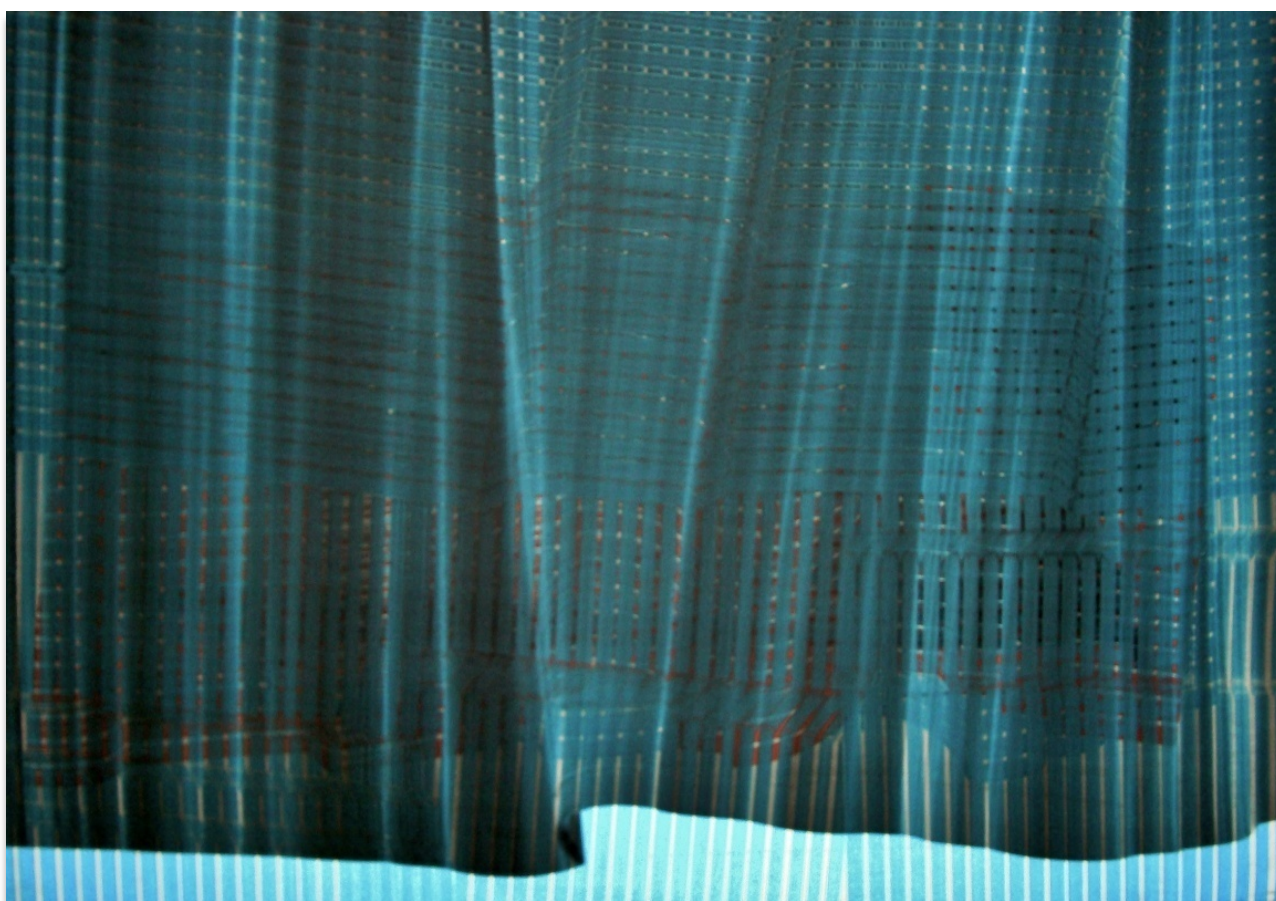
"[...]cobra especial relevancia el entrelazamiento de las estelas ocupando toda la superficie del espacio-formato, haciendo del registro enmarañado algo difuso pero al mismo tiempo homogéneo y expresivo."



.Paso, 3.

Anverso y reverso de registros, nº 8 y 6 .

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

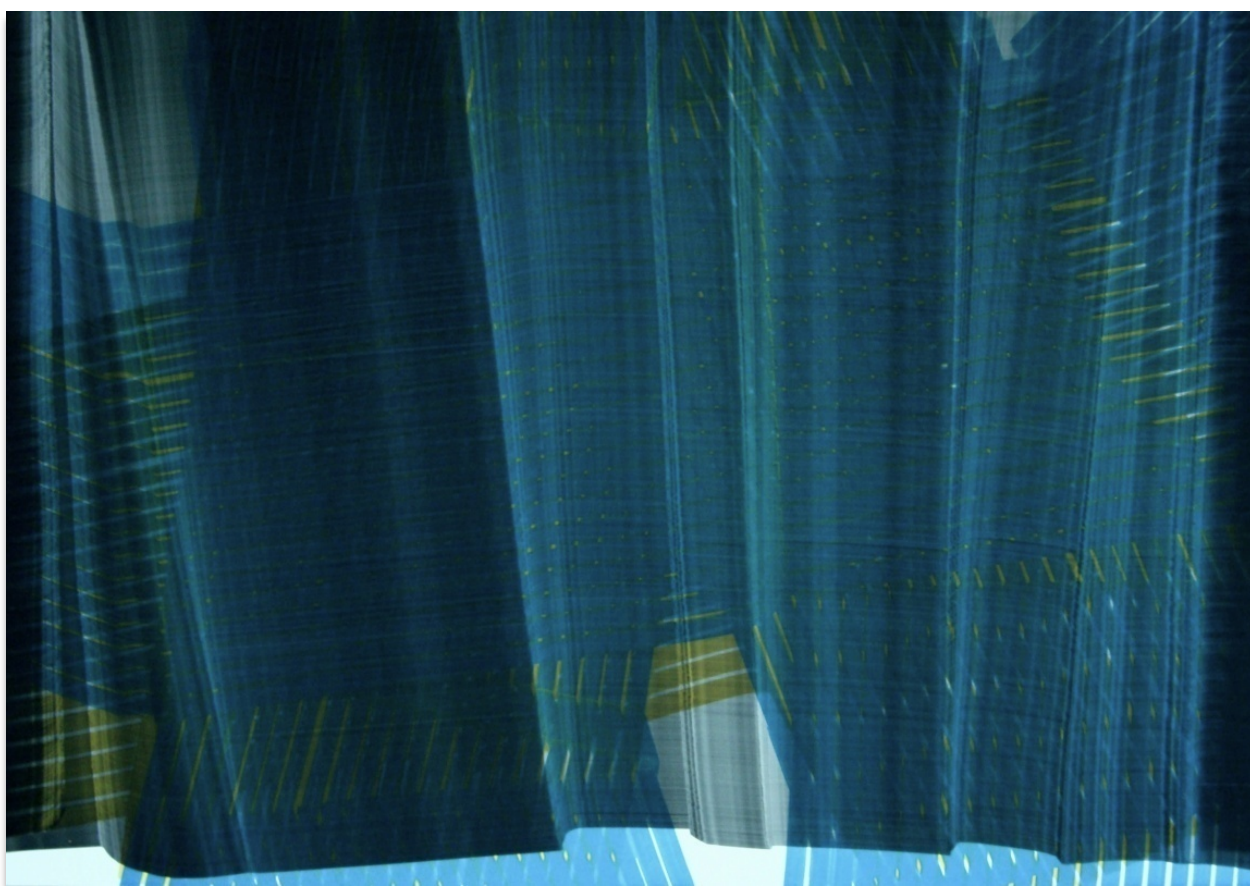
"Anverso y reverso de registros, memoria reversible, por lo que la dualidad conflictiva del registro permuta, e incisiva, por error o extravío, se hace creativa. La intensidad de la propagación de la estela oscura varia y recuerda, en sus gradaciones de claro-oscuro, un patrón de interferencias propio de la superposición de dos o más ondas, sin pretender, lógicamente, un efecto tipo Muaré. Curiosamente, el filtro ondulante que produce la aguada parece situarse entre el observador y lo observado; si se recorre su profundidad, la del filtro, aparece y desaparece, emerge y se retira. En ocasiones, estas aguadas aparecen condensadas y se funden en un sólo cuerpo aparente; en otras, se diluyen, distancian y se desvanecen. Lo que las une, al mismo tiempo, las separa."



.Paso, 4.

Anverso y reverso de registros, nº 5 y 9 .

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.

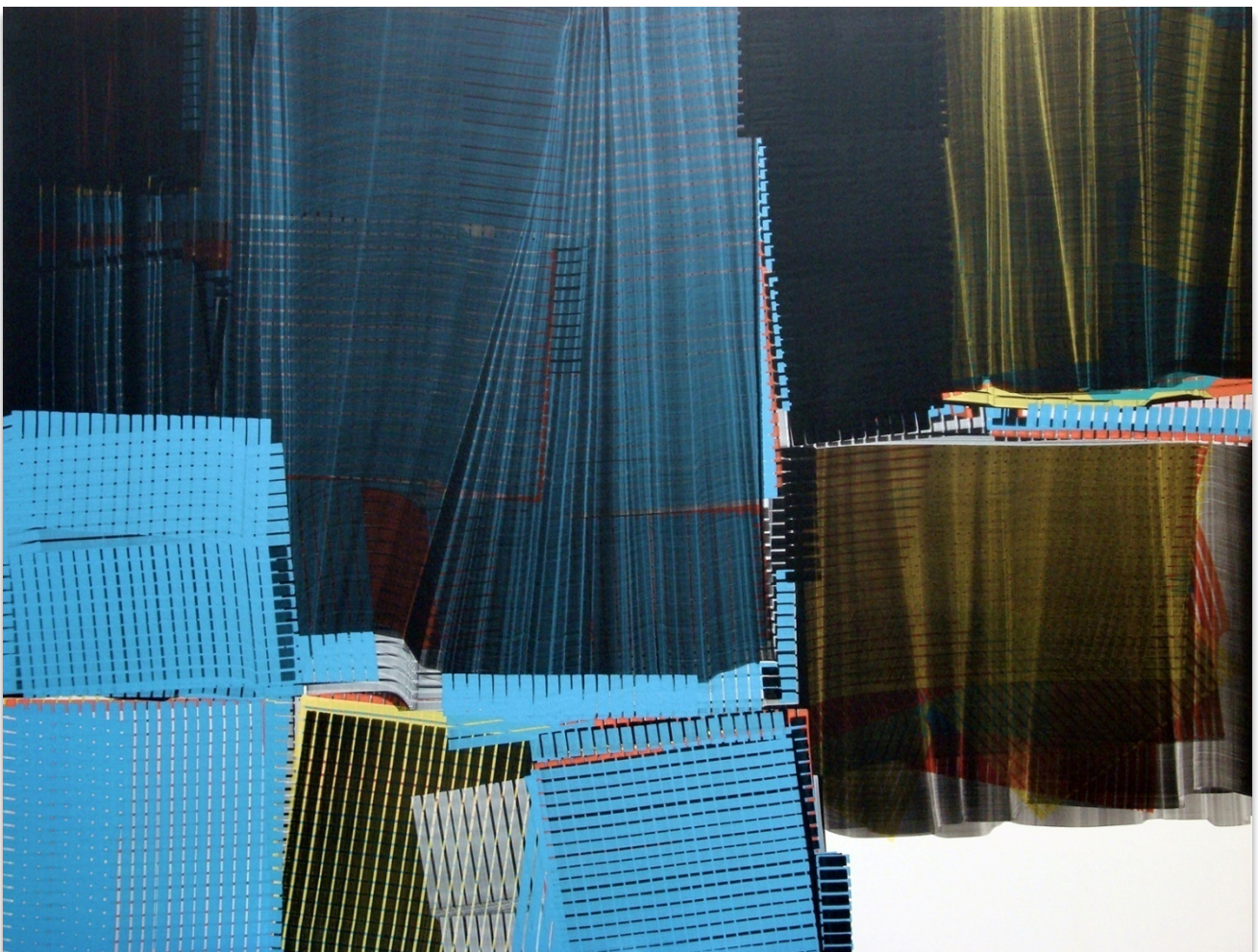


ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

.Paso, 5.

Anverso y reverso de registros, nº 12 .

Acrílico sobre lienzo de 150 x 190 cm.

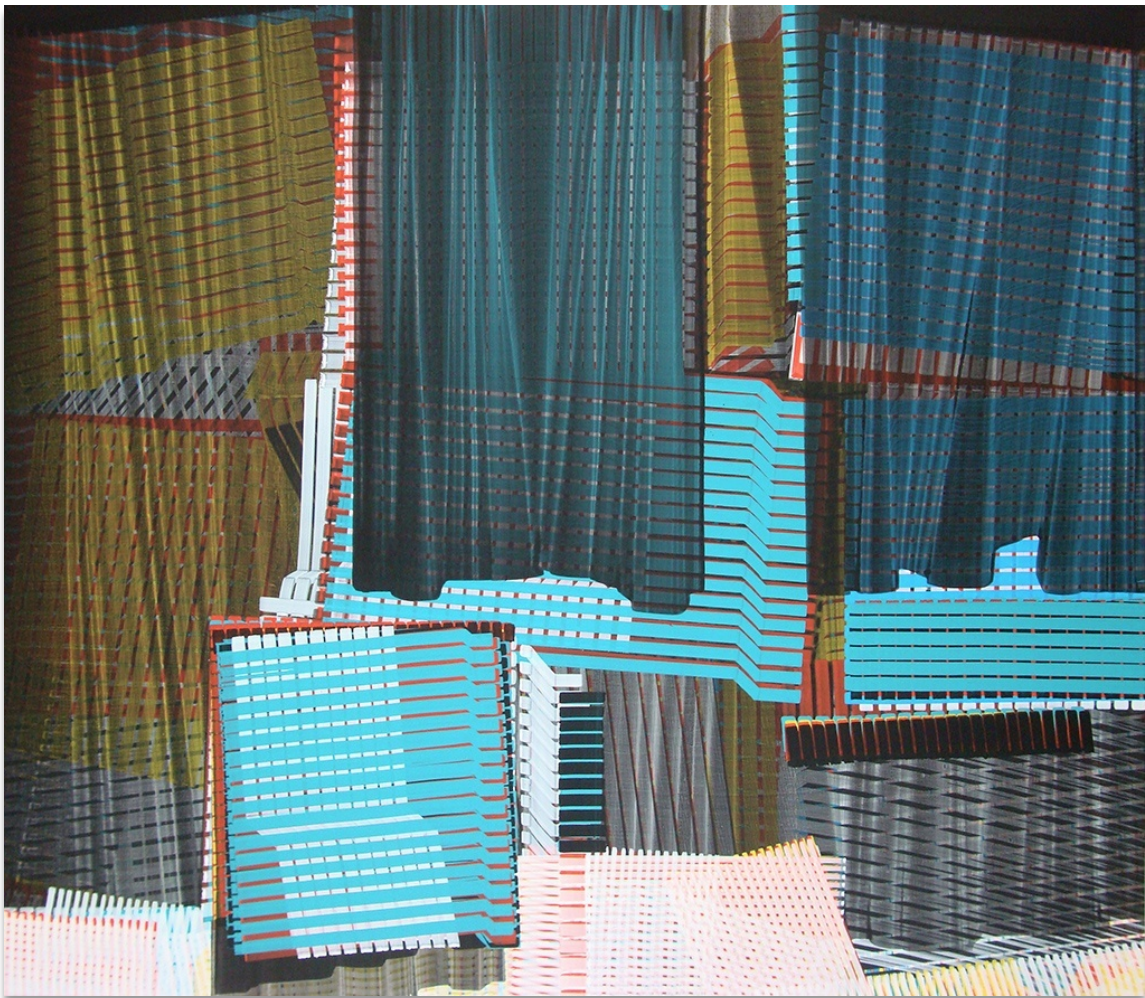


ASPECTOS GENERALES AGRUPADOS.

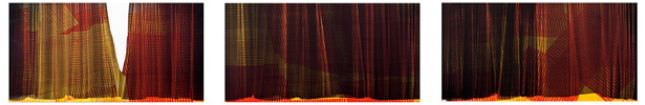
.Paso, 6.

Anverso y reverso de registros, nº 19 .

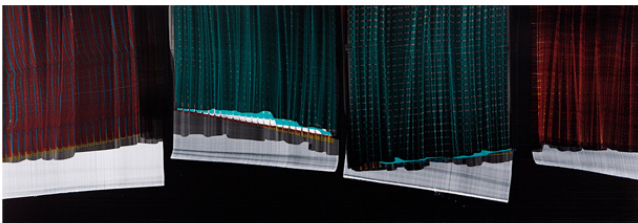
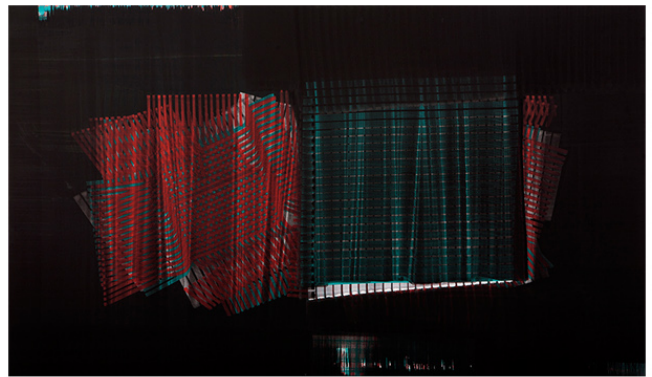
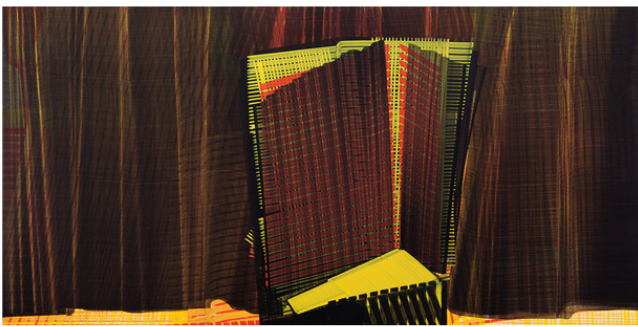
Acrílico sobre lienzo de 140 x 150 cm.







Registro a escena. 2013 - 14.



.Aspectos generales de la serie *REGISTRO A ESCENA*.

Analítico: *Registro a escena*, se plantea como una síntesis, como la superposición y entrelazamiento de disposiciones anteriores de los elementos compositivos. Desde el plano pictórico, el rasgo dual e inicial del antigesto como figura y fondo a la vez, ha ido ocultando progresivamente su protagonismo sin perder su eficacia, diluyendo y ramificando su apariencia aislada en favor de nuevas composiciones. Actuando como una veladura, como un asistente que opere por arriba y por debajo de lo visto y resultara imprescindible para nuevas configuraciones. Una forma/color visiblemente constante, pero mimetizada, de presencia visual vaga en la memoria. Excepto en ejemplos como las pinturas nº 4 y 5, las estelas estriadas o desleídas mantienen una forma de aislamiento en la composición, pero se muestran en una posición relativa de profundidad al estar al mismo tiempo por encima y por debajo de las pinceladas aguadas y oscuras.

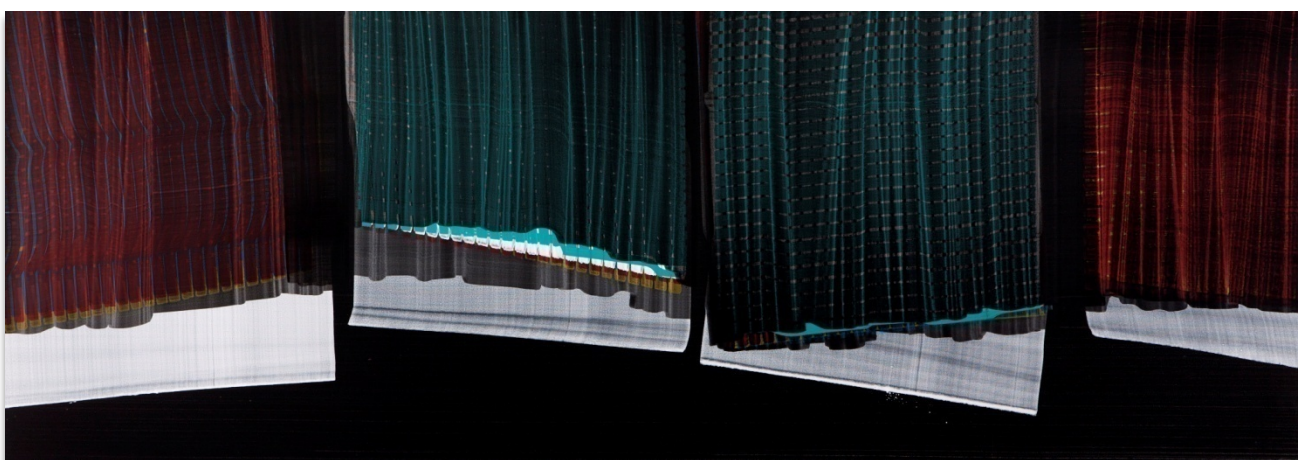
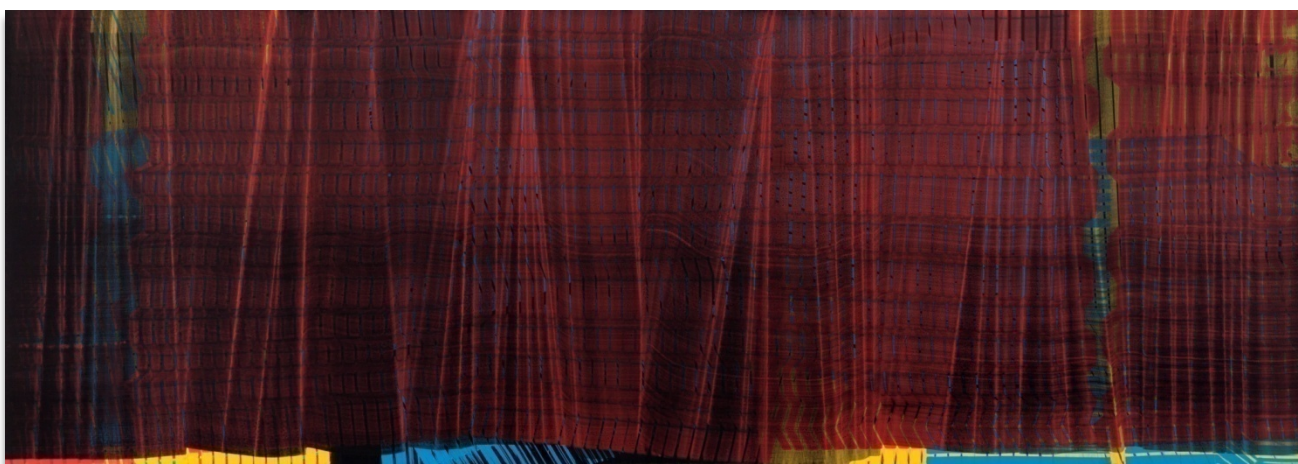
Expresivo: Potenciamos la idea de acercamiento y ampliación sobre el registro, iniciado en la serie *Vaheadas*. En este sentido, se mantiene el recurso de una composición homogénea repartida por todo el lienzo: "[...]cobra especial relevancia el entrelazamiento de las estelas ocupando toda la superficie del espacio-formato, haciendo del registro enmarañado algo difuso pero al mismo tiempo homogéneo y expresivo". Lo contrastes provocados por el uso de colores complementarios y análogos son especialmente visibles en la pintura nº 4. En el caso de la nº 6, la dualidad blanco y negro permite la primera impresión de contraste, y en la nº 7, elementos cromáticos centrales asentados sobre dos pinceladas de grandes dimensiones.

Simbólico: Se ha intentado mantener una clara alusión visual de carácter simbólico a los espacios de proyección y escenográficos, de ahí la dominante exagerada del lado horizontal del espacio-formato. Y, al mismo tiempo, a lugares físicamente acotados pero no considerados como escénicos. Al interior de una cámara oscura, de un teatro, de una sala de proyección o de una estancia con ventana y luz al otro lado. Tomando como referencia cualesquiera de estos espacios y características, nos interesa que el comportamiento de los elementos de una pintura en una composición que alude a estos lugares esté determinado por las posibilidades y particularidades simbólicas que ofrecen, desembocando su contemplación, en todo caso, en algo parecido a una *interferencia* en lo proyectado, *constructiva o destructiva*, no importa.

.Paso, 1.

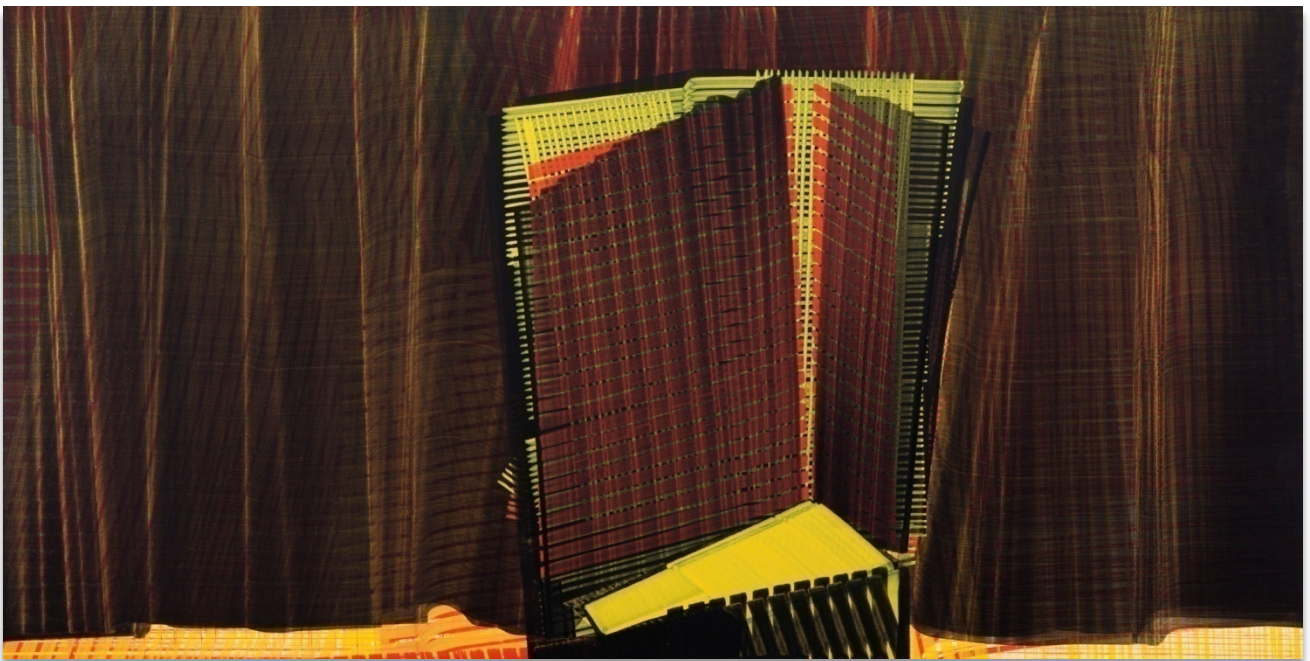
Registro a escena, nº 3, 4 y 3a.

Acrílico sobre lienzo de 55 x 155 cm.



Ejemplo **Analítico:**

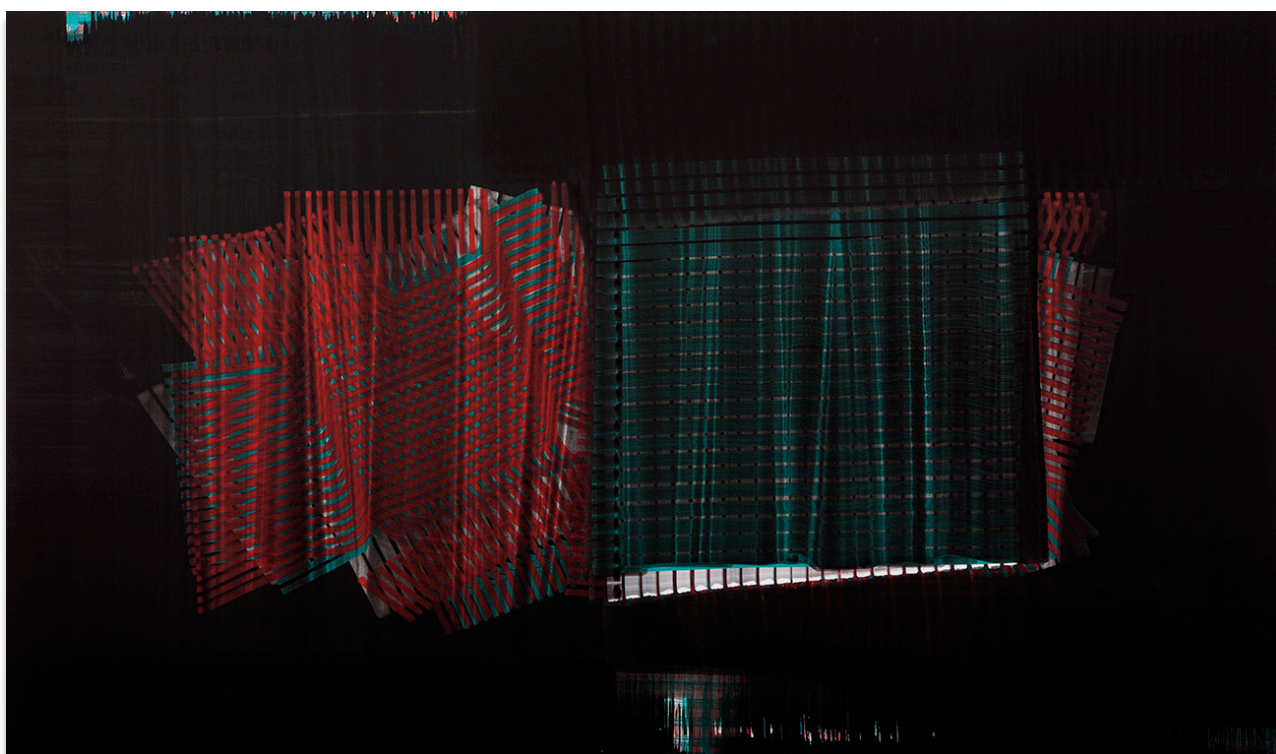
"[...]las estelas estriadas o desleídas mantienen una forma de aislamiento en la composición, pero se muestran en una posición relativa de profundidad al estar al mismo tiempo por encima y por debajo de las pinceladas aguadas y oscuras."



.Paso, 2.

Registro a escena, nº 1 y 8 .

Acrílico sobre lienzo de 62 x 123 cm. y 72 x 123 cm.



Ejemplo **Expresivo:**

"Lo contrastes provocados por el uso de colores complementarios y análogos son especialmente visibles en la pintura nº 4. En el caso de la nº 6, la dualidad blanco y negro permite la primera impresión, y en la nº 7, elementos cromáticos centrales asentados sobre dos pinceladas de grandes dimensiones."



.Paso, 3.

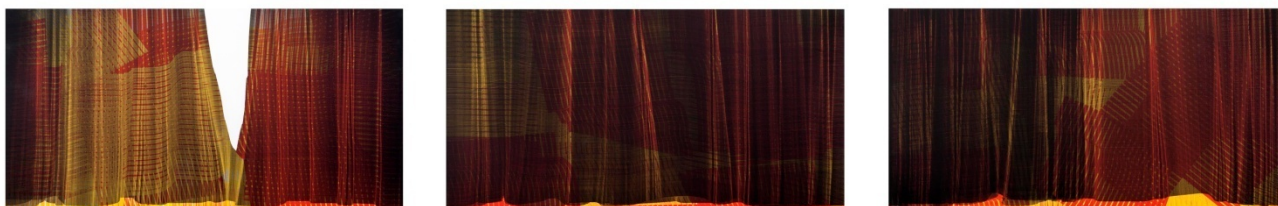
Registro a escena, nº 6 y 87.

Acrílico sobre lienzo de 72 x 123 cm.



Ejemplo **Simbólico:**

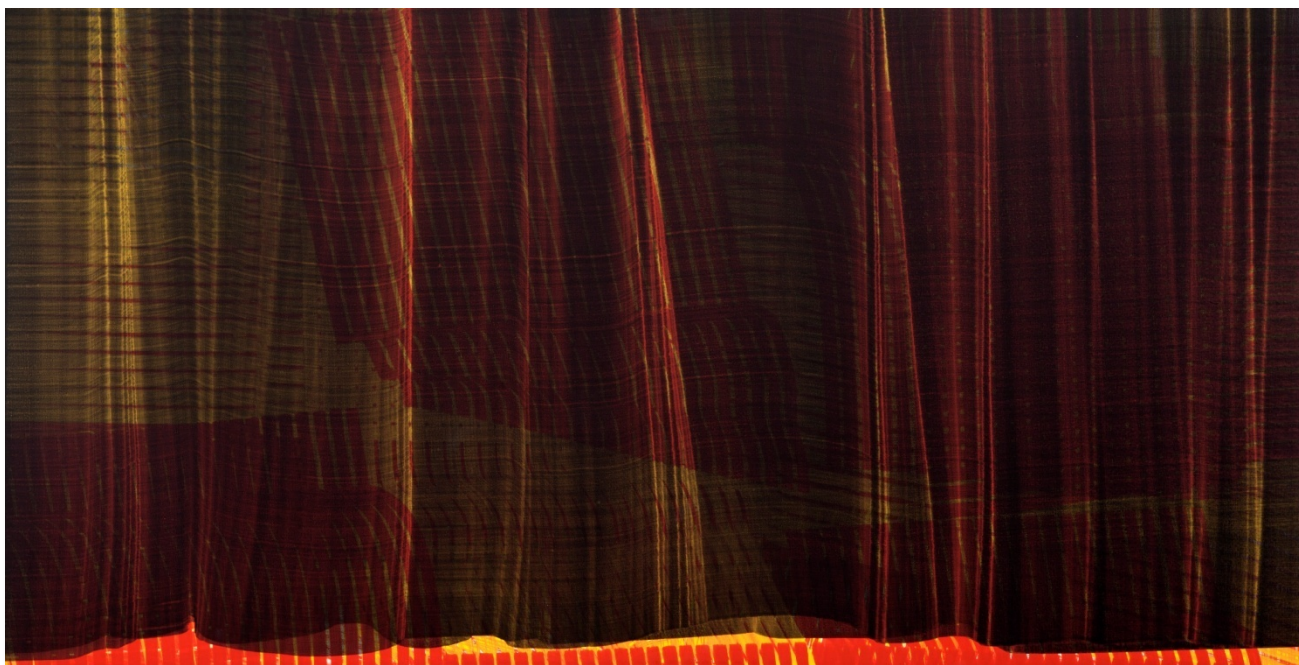
*"Se ha intentado mantener una clara alusión visual de carácter simbólico a los espacios de proyección y escenográficos, de ahí la dominante exagerada del lado horizontal del espacio-formato. Y, al mismo tiempo, a lugares físicamente acotados pero no considerados como escénicos. Al interior de una cámara oscura, de un teatro, de una sala de proyección o de una estancia con ventana y luz al otro lado. Tomando como referencia cualesquiera de estos espacios y características, nos interesa que el comportamiento de los elementos de una pintura en una composición que alude a estos lugares esté determinado por las posibilidades y particularidades simbólicas que ofrecen, desembocando su contemplación, en todo caso, en algo parecido a una **interferencia** en lo proyectado, **constructiva o destructiva**, no importa."*



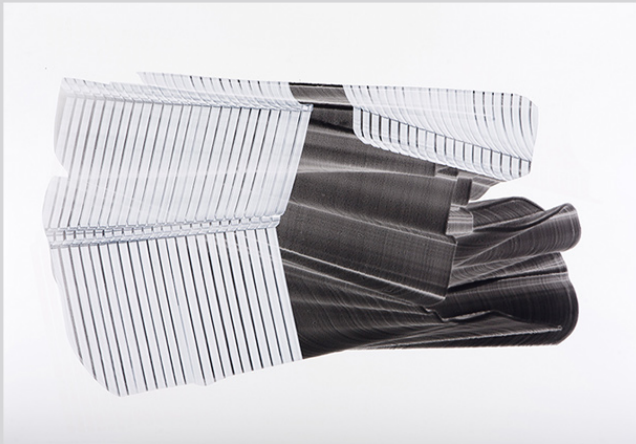
.Paso, 4.

Registro a escena, nº 5 .

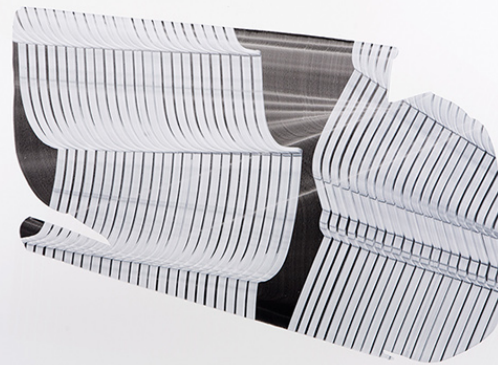
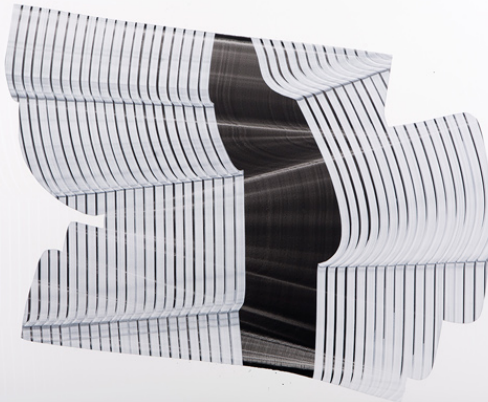
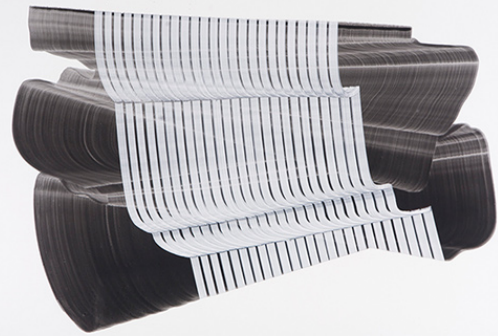
Acrílico sobre lienzo de 62 x 369 cm. Tríptico. Detalle.







SECCIONES
FIGURADAS
DE
PERCEPCIÓN
AUDITIVA.
2014



.Aspectos generales de la serie **SECCIONES FIGURADAS DE PERCEPCIÓN AUDITIVA.**

Analítico:

Secciones figuradas de percepción auditiva, focaliza sobre una de las costumbres que nos ha acompañado desde la serie *latente* (2003) hasta ahora. Este mecanismo consiste en realizar una especie de volcado o asentamiento de registros pictóricos básicos, articulados con el antigesto, sobre una imagen-estructura de carácter tan esquemático como lo es un diagrama. Incorporamos de la serie *Vaheadas* lo siguiente: "Focalizamos sobre algunos rasgos concretos. Plasmamos un ángulo de visión más cercano sobre el registro y aparece de nuevo el protagonismo del antigesto. Como resultado del acercamiento visual o ampliación de la imagen, las pinceladas se desplazan y adoptan una posición oblicua. Se fragmentan las estelas y la propia división muestra los ejes estructurales del espacio-formato sobre los que se asienta y distribuye el juego reversible o giratorio entre figura-fondo. Se establece una composición secuencial con una dinámica abierta y cerrada a la vez. La contraposición entre el blanco y el negro, por un lado, y la superposición y fusión visible de los grises neutros aparecidos, por otro, facilitan este tipo de visión". De *Desleídas*: "Utilizamos el perfil dentado de uno de nuestros pinceles y desunimos las partes solidificadas del gesto a través de un registro estriado y líquido. Originamos, así, un **entrelazamiento** de las estelas que potencia una sensación óptica ambigua y relativiza la ilusión de profundidad espacial. Esto favorece una mayor fluctuación o vaivén visual entre la forma o figura y el fondo".

Expresivo:

De *Vaheadas*: "Como consecuencia de la aparición de grises neutros producto de la veladura y gradación del blanco sobre el negro, el antigesto cobra protagonismo y la materia pictórica, ampliada, que lo conforma se hace presente y adquiere importancia como **plano relevante.**"

Simbólico:

De *Audiciones en vaho menor*: "El tercer movimiento respecto al espacio-formato, de vaivén, hacia dentro y hacia fuera y sobre el lienzo, nos hace ser conscientes de la alternancia rítmica de nuestra propia respiración, que asociamos a una forma de sonido y de audición propagado a través de un medio elástico en constante **expansión y contracción.**" Así, visualizamos sobre el plano proyectado, de manera aislada y a través de gradaciones de luminosidad entre el blanco y el negro, una posible sección imaginada de la forma del entorno y cuerpo evanescente de las ondas sonoras. Claro-

oscuro de una arquitectura audible, que nace en la fuga y reverberación que se produce con cada nueva modulación, y se anula justo en el origen de coordenadas de un diagrama cartesiano. Pinturas surgidas de las series **audiciones en vaho menor, vaheadas, variabilidad y Desleídas**.

.Paso, 1.

Secciones figuradas de percepción auditiva, nº 1

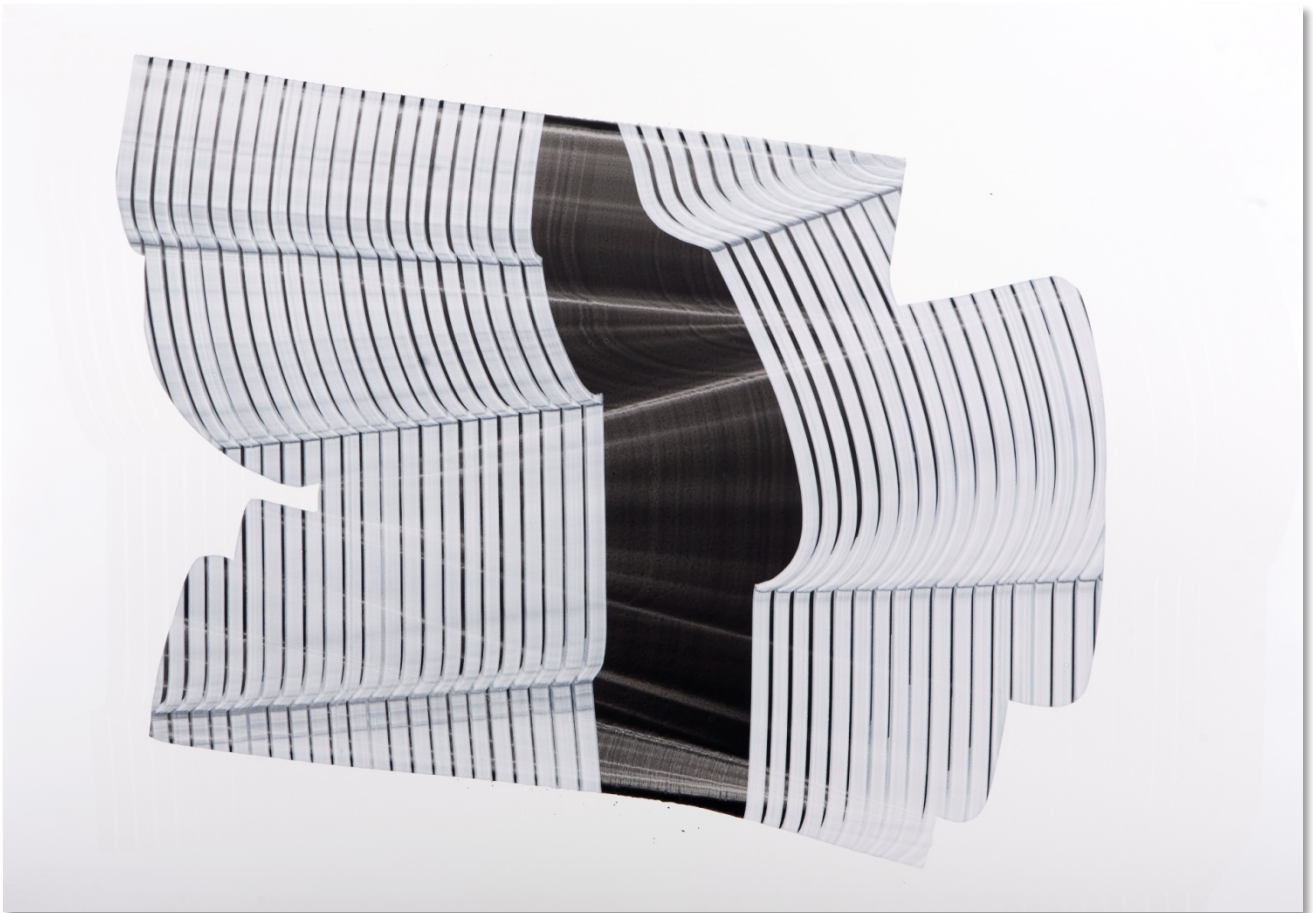
Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



.Paso, 2.

Secciones figuradas de percepción auditiva, nº 2

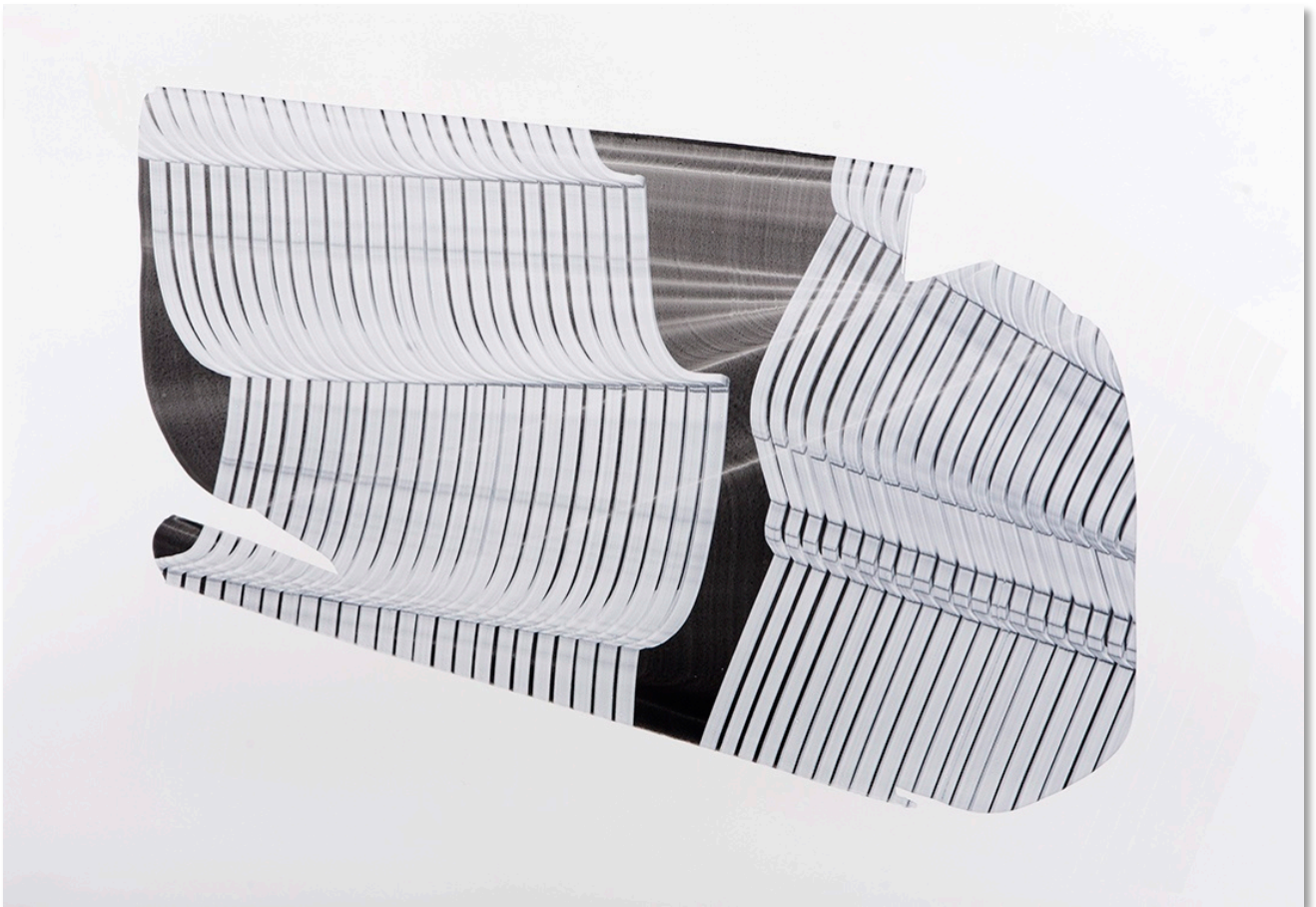
Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



.Paso, 3.

Secciones figuradas de percepción auditiva, nº 3

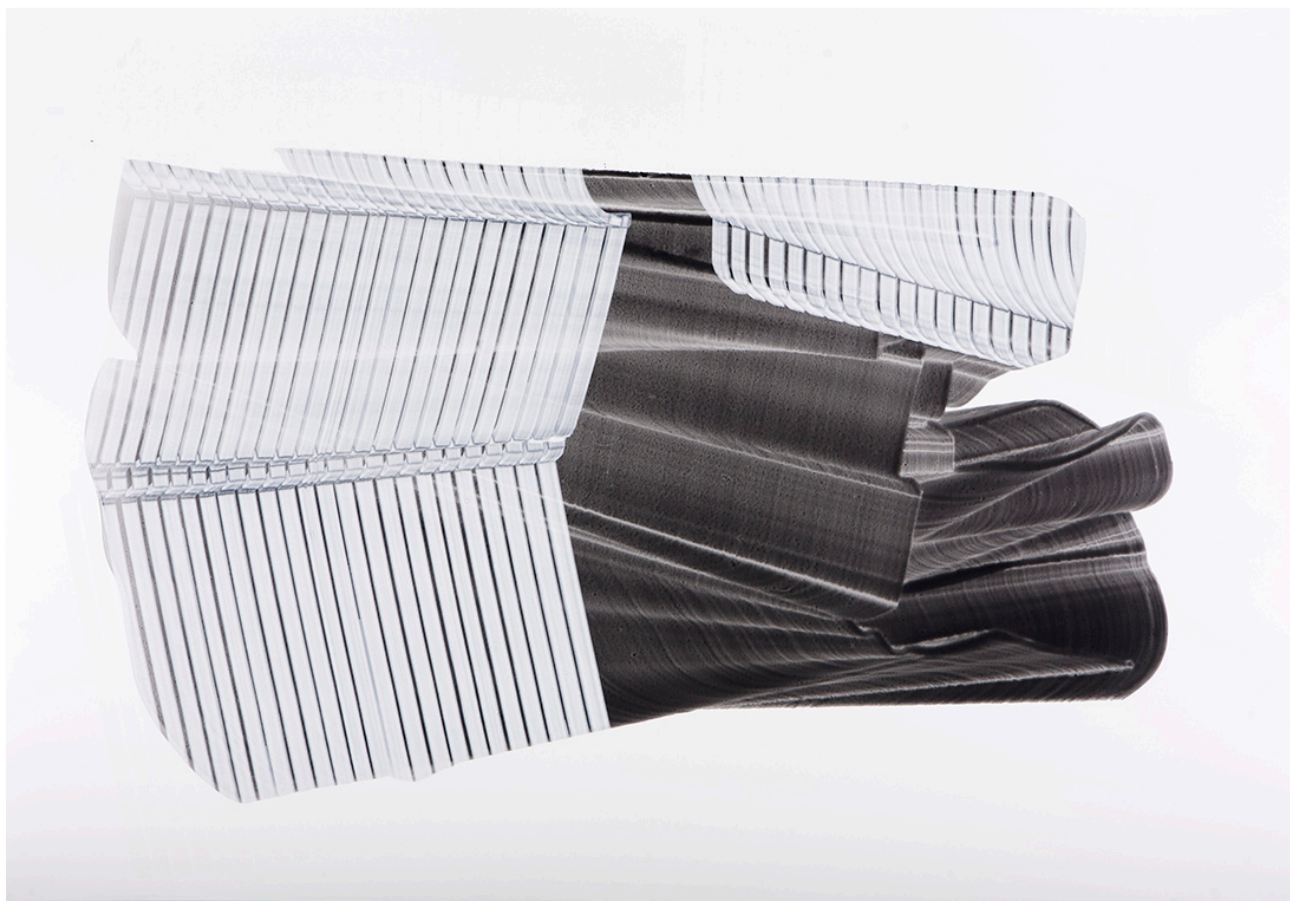
Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



.Paso, 4.

Secciones figuradas de percepción auditiva, nº 4

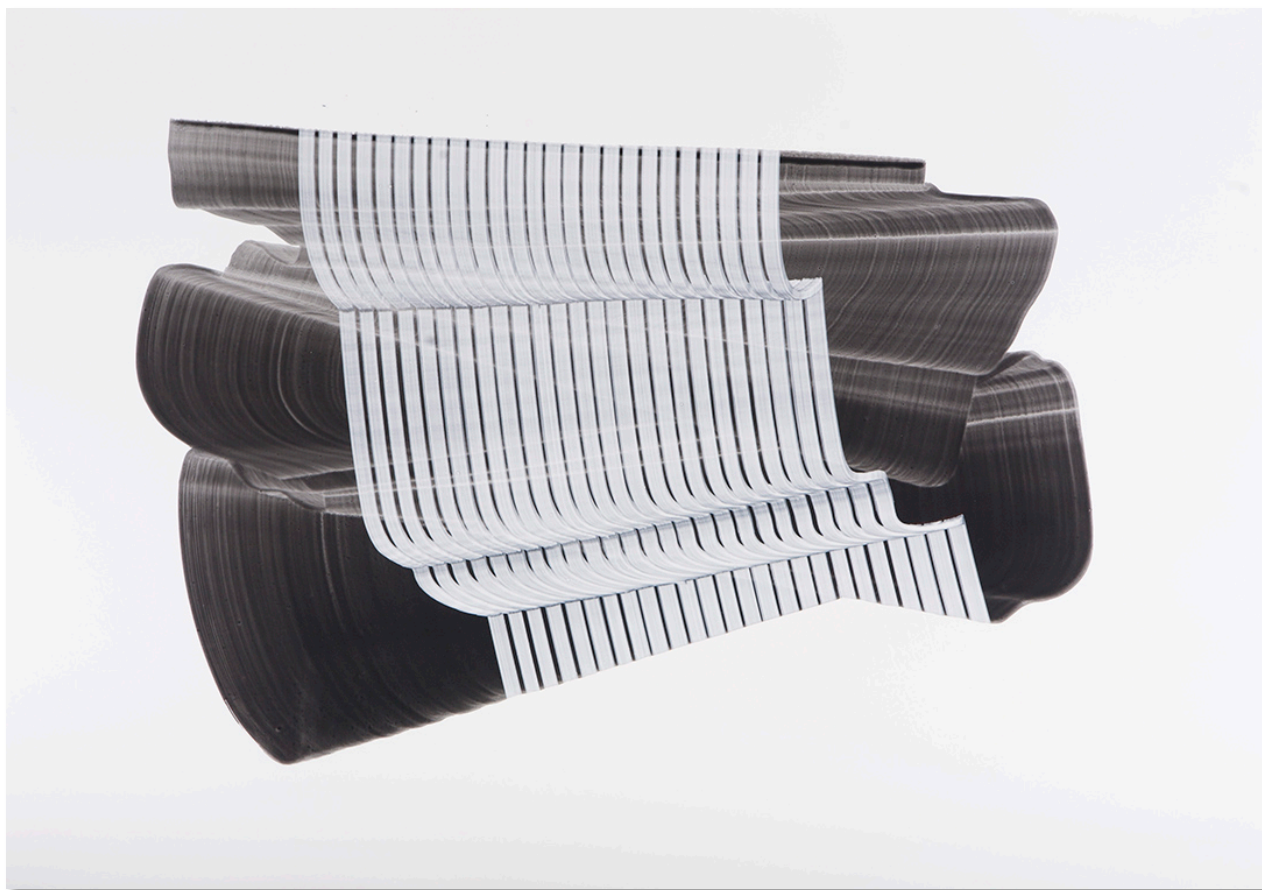
Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.



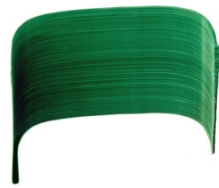
.Paso, 5.

Secciones figuradas de percepción auditiva, nº 5

Acrílico sobre papel de piedra de 70 x 100 cm.







.CONCLUSIONES TEÓRICAS GENERALES.

.ESQUEMA RELATIVO A LAS CONCLUSIONES DE ESTA INVESTIGACIÓN.

*En lógica, una **conclusión** es una **proposición** al final de un **argumento**, luego de las **premisas**. Si el argumento es **válido**, las **premisas** implican la **conclusión**.*

El resultado obtenido es extraído de lo expuesto.

ARGUMENTOS Expuestos en las **Motivaciones y Objetivos**.

PREMISAS Expuestas mediante el **método A.E.S.**, su modo de observación y funcionamiento resultado del establecimiento de sus parámetros y definición.

PROPOSICIÓN O CONCLUSIÓN Expuesta en los procesos de las pinturas y en los textos de los tres ámbitos de experiencia que acompañan el inicio, el desarrollo y el final de las mismas.

La principal motivación al inicio de esta tesis, ha consistido en renovar y asentar las posibilidades de la pintura al ser tratada y experimentada mediante el método **-Analítico. Expresivo. Simbólico-**.

Se ha contextualizado la experiencia en la denominada **investigación en las artes**. Una forma específica de adquisición de conocimiento visual *cuyo propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos*. Y particularmente, en este caso, **investigación implícita en la práctica pictórica**.

La investigación ha focalizado sobre el posible desarrollo de un tipo de pintura, y ha concretado el método **A.E.S.** (diseñado para observar, investigar y experimentar) para llevarla a cabo.

Lo *gestual* figura, en general, asociado a la expresividad de una persona y, en parte, conceptual e históricamente a la personalidad del artista. Por esta razón, se ha establecido una **relación argumental** basada en la posibilidad de realizar unas pinturas que, a pesar de nuestra presencia en

la práctica, puedan quedar desligadas de lo personal, tal y como necesariamente requiere una investigación.

Hemos estudiado las investigaciones que el neurobiólogo y profesor de neuroestética Semir Zeki ha realizado acerca de las formas de adquisición de conocimiento a través del sistema visual del cerebro. Y se ha utilizado, como parte de las premisas definidas en el método **A.E.S.**, los principios organizativos, sujetos a **variabilidad** en el tiempo, de **Abstracción** e **Idealización**. Según Zeki, mecanismos neurales sobre los que la filosofía ha establecido que se registra toda experiencia y cuya función es obtener conocimientos **permanentes y esenciales**.

Con la siguiente cuestión se planteó el inicio de la investigación, ¿cómo destilar lo que es importante para **plasmear el carácter permanente y esencial** de un gesto a través de una pincelada y a partir de la **información siempre cambiante del mundo visual**?

De esta forma, y posteriormente a las series **Latente** y **Contraluz** y como resultado de lo expuesto, se ha generado la creación de un gesto pictórico cuyo carácter mecánico obtenido a través del registro de una pincelada ha encajado con lo planteado y al que se ha llamado **Antigesto**.



Antigesto y esenciales: registro creado formal e intencionadamente **curvo**. Ambiguo para nuestra percepción visual gracias al sesgo **traslúcido** que lo dota de cuerpo, junto a una posible **apreciación de carácter dual** que, a través de su apariencia, **cóncava y convexa**, se puede tener al mismo tiempo.

La consecución y acierto del **Antigesto** ha sido posible gracias, en parte, a la construcción de una herramienta pincel. Ésta ha proporcionado a la investigación la precisión de una pincelada cuyo forma y registro mecánico ha aportado el aspecto necesario de algo básicamente impersonal. Que nos muestra una pincelada (el proceso mismo) y, al mismo tiempo, la representación de una pincelada.

La apreciación de carácter dual del antigesto, su ambigua apariencia construida, pintada, corresponde a la noción de **ambigüedad** que hemos transmitido como valor permanente y esencial,

apreciado tanto desde una perspectiva evolutiva como artística. Es decir, la certidumbre sobre la presencia de algunas condiciones esenciales expresadas todas ellas en una sola pintura.

Desarrollado el **Antigesto**, ha sido sometido, a través de la **composición**, a una forma de **variabilidad**. Ésta ha estado basada en un desarrollo pictórico de carácter intuitivo -imitar consciente e inconscientemente la función de la parte visual del cerebro- marcado y organizado por las pautas de observación y experimentación establecidas con el método **AES** y las consideraciones expuestas referentes a la contribución formal del cerebro en su función de adquirir conocimiento. Para este fin, no se ha realizado boceto previo en ninguna de las pinturas realizadas.

Así, y desde el plano pictórico, el rasgo dual e inicial del **Antigesto** como figura y fondo a la vez, ha ido ocultando progresivamente su protagonismo sin perder su eficacia, diluyendo y ramificando su apariencia aislada en favor de nuevas composiciones. Actuando como una veladura, como un asistente que operase por debajo de lo visto y resultara imprescindible para nuevas configuraciones. Una forma/color visiblemente constante, pero mimetizada, de presencia visual vaga en la memoria.

Los **resultados**, en general, producto de las premisas expuestas, que han funcionado como parte fundamental del protocolo experimental, vinculadas a la materialización y organización compositiva y apuntadas en cada uno de los ámbitos correspondientes, son las siguientes :

El ámbito **Analítico** de esta investigación concluye que la **simultaneidad, superposición y entrelazamiento** que ofrecen los diferentes puntos de vista desde los que se ha observado y plasmado la disposición de los elementos, son resultado de los **tres tipos de movimiento** alrededor del espacio-formato, con lo que se ha establecido una composición secuencial con una dinámica abierta y cerrada a la vez. Esto ha mostrado y relativizado una **movilidad y reversibilidad visual permanente en la idea de forma-fondo**, apoyada por una **constante basada en el contraste**, y especialmente, en el provocado por el **blanco y el negro y el contraste de tonos complementarios rojos - verdes y azules - anaranjados**. El aspecto **curvo, traslúcido, cóncavo-convexo** de la estela del Antigesto ha provocado una **apreciación visual de carácter dual** y algunas de las constantes y esenciales principales.

El ámbito **Expresivo** concluye que La **textura** que refleja la pintura acrílica muy diluida y aplicada por capas con la herramienta pincel construida para esta investigación, **construye una superficie**

cuyo plano relevante transmite, al mismo tiempo, una planitud y homogeneidad que permite apreciar con el mismo interés el aspecto fluido del momento de la aplicación y su estado sólido y seco definitivo. También una apreciación visual general de carácter dual como en el ámbito Analítico.

El ámbito **Simbólico** concluye que el espacio interpretativo que se desprende de la imagen de las pinturas es similar y evoca el tipo de percepción focalizada y filtrada resultante de la observación a través de la lente de un microscopio. La división o el desdoblamiento, el desplazamiento y multiplicación que ofrece la forma-color en el espacio observable de la composición nos recuerda la división celular y el reparto equitativo del material hereditario que conlleva, presente en la repetición del movimiento y el registro forma-color de las estelas. Una apreciación visual general de carácter dual, evocativo de la controvertida dualidad onda-partícula y producto, en parte, de la intromisión del observador o medidor en lo observado o medido.



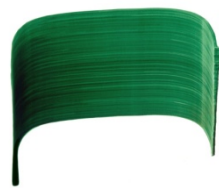


.BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.

- . ALBERS, Josef, **La interacción del color**. Alianza, 1980.
- . ANDRÉS Ruiz, Enrique, **Vida de la pintura**. Pre-textos. 2001.
- . ARCHIPIÉLAGO, nº 23, **Al borde del sujeto**. Archipiélago, 1995.
- . ARHEIM, RUDOLF, **Arte y percepción visual**. Alianza Forma, 1992.
- . ARHEIM, RUDOLF, **El pensamiento visual**. Paidós, 1985.
- . BACHELARD, GASTON, **La poética del espacio**. Fondo de cultura económica, 1965.
- . BARTHES, Roland, **La cámara lúcida**. Paidós, 1992.
- . BATCHELOR, DAVID, **Cromofobia**. Síntesis, 2000.
- . BAUDRILLARD, JEAN, **La ilusión y la desilusión estética**. Monte Ávila, 1998.
- . BENJAMIN, Walter, **Discursos interrumpidos I**. Taurus, 1992.
- . BERGER, JOHN, **El sentido de la vista**. Alianza, 1997.
- . BERGER, JOHN, **Modos de ver**. Alianza, 1997.
- . BODEI REMO, **La forma de lo bello**. Visor, 1998.
- . CAMPILLO MESEGUER, ANTONIO, **La invención del sujeto**. Biblioteca Nueva, 2001.
- . CANETTI, ELIAS. **Masa y Poder**. Alianza, 1983.
- . CARRERE ALBERTO - SABORIT JOSÉ, **Retórica de la pintura**. Cátedra, 2000.
- . CARRERE, Alberto y SABORIT, José, **Retórica de la pintura**. Cátedra, 2000.
- . CIORAN, E. M., **Ese maldito yo**. Tusquets, 1998.
- . CIORAN, E. M., **La tentación de existir**. Taurus, 2000.
- . CORBERA, Enric, **El Observador en Bioneuroemoción**. 2013. Sincronía, pág. 22.
- . DANTO, Arthur C., **Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia**. Anagrama, 1999.
- . DE AZÚA, Félix, **Diccionario de las Artes**. Planeta, 1996.
- . DE BALZAC, Honoré, **La obra maestra desconocida**. Visor, 2003.
- . DE MICHELI, Mario, **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Alianza, 1984.
- . DE UNAMUNO, MIGUEL, **Del sentimiento trágico de la vida**. Espasa Calpe, 1996.
- . DEBRAY, RÉGIS, **Vida y muerte de la imagen**. Paidós comunicación, 1994.
- . ECO, Humberto, **Apocalípticos e integrados**. Lumen, Tusquets, 1995.

- . FERRATER MORA, JOSÉ, **Diccionario de filosofía**. Edhasa, 1996.
- . FISCHER, E., **La necesidad del arte**. Península, 1986.
- . FOUCAULT, Michel, **Esto no es una pipa**. Anagrama, 1999.
- . FOUCAULT, Michel, **Tecnologías del yo**. Paidós, 1990.
- . FREUD, Sigmund, **El malestar en la cultura**. Alianza, 1993.
- . FREUD, Sigmund, **El yo y el ello**. Alianza, 2000.
- . GADAMER, Hans-Georg, **La actualidad de lo bello**. 1991.
- . GAGE, JOHN, **Color y Cultura**. Siruela, 1993.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Actualidades**. Lucina, 1980.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Contra el Tiempo**. Lucina, 1993.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Contra la Realidad**. Lucina, 2002.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **De Dios**. Lucina. 1996.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Hablando de lo que habla. Estudios de Lenguaje**. Lucina, 1989.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Historia contra tradición. Tradición contra Historia**. Lucina, 1983.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Razón Común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito**. Lucina, 1999.
- . GARCÍA CALVO, Agustín, **Registro de recuerdos**. Lucina, 2002.
- . GREENBERT, CLEMENT, **La pintura moderna y otros ensayos**. Siruela, 2006.
- . HAUSER, Arnold, **¿Estamos ante el fin del arte?** Guadarrama, 1983.
- . HAUSER, Arnold, **Fundamentos de la sociología del arte**. Guadarrama, 1982.
- . KANDINSKY, Wasilli, **Punto y línea sobre el plano**. Barral, 1970.
- . KANDINSKY, Wassily, **De lo espiritual en el arte**. Labor, 1973.
- . LEVINAS, EMMANUEL, **El tiempo y el otro**. Paidós, 1993.
- . LEWIS, C. S., **La experiencia de leer**. Alba, 2000.
- . LYNCH, DAVID - RODLEY, CHRIS, **David lynch por David lynch**. Alba, 1997.
- . MARAVALL, José Antonio, **Velázquez y el espíritu de la modernidad**. Ministerio de Educación y Cultura.
- . MARCHÁN FIZ, Simón, **Del arte objetual al arte de concepto**. Akal, 1990.
- . MARUT RET (B. TRAVEN), **La destrucción de nuestro sistema del mundo por la curva de mar**. Lucina, 2001.
- . MCLUHAN, Marshall, **Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano**. 1996. Paidós.

- . MORENO LARA, XAVIER, **Zen, la conquista de la realidad**. Barral, 1978.
- . ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, **El sentimiento estético de la vida**. Técnos, 1995.
- . PEREÑA, FRANCISCO, **Jesús Ibáñez: de la significación al sentido**. Archipiélago, 1995.
- . PÉREZ, DAVID, **La mirada contra la historia**. Cimal, 1995.
- . POZO, Juan Ignacio , **Adquisición de Conocimiento**. 2003. Ediciones Morata.
- . RAMIREZ, Carlos Arturo, **Ocurrencias**.2000. Ens. 113. **'El método natural'**. 2000.
- . ROSENAL-LUDIN, **Diccionario Filosófico**. 1979.
- . RUBERT DE VENTÓS, XAVIER, **Teoría de la sensibilidad**. Península, 1989.
- . SAURA, ANTONIO, **Fijeza**. Galaxia Gutemberg, 1999.
- . SOBCZYK, MAREK, **De la fatiga de lo visible**. Pre-textos, 2011.
- . STANGOS, Nikos, **Conceptos de arte moderno**. Alianza, 1986.
- . STANGOS, Nikos, **Conceptos de arte moderno**. pág. 9. Sexta edición, 1997. Alianza Forma.
- . TÀPIES, ANTONI, **El arte contra la estética**. Planeta - Agostini, 1986.
- . TZARA, Tristán, **Siete manifiestos Dada**. Tusquets, 1987.
- . VV. AA. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchan Fiz. **Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945**. Introducción, Istmo. 1999.
- . VV. AA. Gleizes y Metzinger, **Sobre el Cubismo**. Colección de arquitectura, nº 21. 1986.
- . VV. AA. Juan Diego López Echavarría, Carlos Arturo Ramírez Gómez, Marda Ucaris Zuloaga Aristizábal, Jennifer Ortiz Vanegas. **El método analítico como método natural**. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* . 25 (2010.1)
- . ZEKI, Semir, **Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro**. 2005. Primera edición, Oxford University Press, 1999.
- .TARTAKIEVICZ, Wladislaw, **Historia de seis ideas**. Técnos, 2001.



.ARTÍCULOS Y ENSAYOS CONSULTADOS EN INTERNET.

. ARTS. 4X. *Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura.*

<http://www.arts4x.com/spa/d/sintetismo/sintetismo.htm>

. BIOTMR Biodescodificación y Técnicas de Música Resonante. *Sin emociones no puede haber atención, ni aprendizaje ni memoria.*

<http://biotmr.com/2014/04/15/la-neurociencia-demuestra-que-el-elemento-esencial-en-el-aprendizaje-es-la-emocion/>

.BORDGORFF, Henk *El debate sobre la investigación en las artes.* Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Ámsterdam, Berlín y Gotemburgo. 2005.

<http://www.gridspinoza.net/sites/gridspinoza.net/files/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes.pdf>

. *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO-AMERICANO.* Montaner y Simón Editores. Tomo 2. págs. 133, 134.

<http://www.filosofia.org/enc/eha/e020133.htm>.

. FIDEL BARRERA MORALES, *Holística.*

<http://www.telurium.net/PDF/holistica.pdf>

.GARCÍA CALVO, Agustín

<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Agustin-Garcia-Calvo/195>. 22/02/2010.

. MARÍA DOLORES MARÍN HORTELANO / MANUEL RUIZ ROJAS, *2. movimientos ondulatorios. ondas mecánicas.*

http://webs.ono.com/manoloruizrojas/PDF/F2b_12_VO_MO.pdf

. MARTÍNEZ GALLARDO, ALEJANDRO, *Entrelazamiento cuántico o “efecto de Dios”: el pegamento entre el espíritu y la materia.*

<http://pijamasurf.com/2012/01/entrelazamiento-cuantico-el-pegamento-entre-el-espiritu-y-la-materia/>

. MARTÍNEZ GALLARDO, ALEJANDRO, *Heidegger vs. la neurociencia o por qué la presencia (poética) importa.*

<http://pijamasurf.com/2015/05/heidegerr-vs-la-neurociencia-o-por-que-la-presencia-poetica-importa/>

.MORA, Francisco, *La Era de la Neurocultura.* Revista Minerva, nº 7. 2008. Pág., 58.

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=223>

.PAREYSON, Luigi **Teoría de la Formatividad**. 1954.

https://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson

.POLANCO, Yanett, **La Unidad Docencia-Investigación**. Revista Ciencias de la Educación. Universidad de Carabobo. Pág., 1

<http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a2n20/2-20-6.pdf>

. QUIROGA, PILAR, **Sicología analítica. Una interpretación arquetípica del arte**.

http://www.arteindividuoy sociedad.es/articles/N22.2/Pilar_Quiroga.pdf

. RIOJA, ANA, **La dualidad-onda corpúsculo en la filosofía de Max Born**.

<http://institucional.us.es/revistas/themata/14/11%20Rioja.pdf>

. ROSENBERG, **American Action Painters**.

<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/Readings/Rosenberg%20American%20Action%20Painters.pdf>

. **SIGNIFICADO DE DUALIDAD**

<http://www.significados.com/dualidad/>

.SOLANA, Guillermo, **Jonathan Lasker, la abstracción académica**.

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jonathan-Lasker-la-abstraccion-academica/7353>

. ZEKI, Semir, **Esplendores y miserias del cerebro**. Departamento Wellcome de Neurología Cognitiva Universidad de Londres.

http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/splendours_and_miseries_of_the_brain-es.pdf

