

DETRÁS DE LA APARIENCIA

JAUME PÉREZ CREMADES

Dirigido por Isabel Tristán Tristán

Trabajo Final de Máster, Tipología 4

Valencia, Julio de 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Detrás de la apariencia.

Jaume Pérez Cremades
Tutora: Isabel Tristán Tristán

Máster Oficial en Producción Artística

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica

Especialización:

Práctica Artística

Facultat de Belles Arts de Sant Carles de València
Universitat Politècnica de València

Valencia, Julio de 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A mi familia,
en especial a mis padres.

ABSTRACT

Detrás de la apariencia da título a una serie de trabajos que nacen de la necesidad por fomentar la capacidad intuitiva, imaginativa y emocional de nuestro ser más íntimo, a través de un profundo análisis plástico del paisaje natural.

Es mediante un proceso metodológico que se ajuste a nuestra particular vivencia del entorno natural como se pretende llevar a cabo la producción de una serie de obras inéditas que estén sustentadas en una base teórica. Los tres principales pilares en los que se fundamentará esta investigación son: el uso de la intuición como herramienta metodológica, la experimentación plástica y renovación formal continua de la propia pintura y el intento por ir más allá de la evidencia, predominando una tendencia informalista como estrategia creativa y conceptual.

Abordamos esta experimentación a partir de la materia pictórica, elaborada mayoritariamente con acrílico y tierras aglutinadas con látex.

Palabras clave: pintura, intuición, experimentación plástica, grafismos, materia.

ABSTRACT

Behind the appearance gives a title to a series of works that arise from the need to foster the intuitive, imaginative and emotional capacity of our innermost being through a deep plastic analysis of the natural landscape

It is through a methodological process that is adjusted to our particular experience of the natural environment as it is intended to carry out the production of a series of unpublished works that are based on a theoretical basis. The three main pillars on which this research will be based are: the use of intuition as a methodological tool, plastic experimentation and continuous formal renovation of the painting itself and the attempt to go beyond the evidence, predominating an informalist tendency as a strategy Creative and conceptual.

We approach this experimentation from the pictorial matter, elaborated mainly with acrylic and agglutinated lands with latex.

Key words: painting, intuition, plastic experimentation, graphics, matter.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
MARCO CONCEPTUAL	5
1.Fundamentación teórica de la obra	6
1.1. La intuición como herramienta metodológica.	7
Henry Bergson	
Malcolm Gladwell	
1.2. La experimentación plástica de la propia pintura.	11
Marek Sobczyk	
1.3. Ir más allá de la evidencia.	13
Marshall McLuhan	
Marek Sobczyk	
1.3.1. El informalismo como estrategia creativa.	16
2.Referentes artísticos	18
2.1. Anselm Kiefer	19
2.2. Jan Hendrix	19
2.3. Andreas Eriksson	20
2.4. Dario Urzay	21
DESARROLLO DEL PROCESO PRÁCTICO	22
3. Proceso práctico y experimental	23
3.1. Antecedentes.	23
3.2. Fase experimental. Uso de tres técnicas que se mimeticen.	26
3.2.1. El uso de materia	27
3.2.2. El empleo de transferencias	28
3.2.3. El uso de la técnica del grafiado	30
3.4. Obra reciente	34
CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	51
ÍNDICE DE FIGURAS	52

1.INTRODUCCIÓN

En la actualidad se subestima el poder de la intuición. Un conocimiento que hemos ido desarrollando durante milenios de años ha sido relegado por un conocimiento que sobre todo hemos desarrollado en los últimos siglos de nuestra vida, el racionalismo, desarrollando excesivamente las características que de éste derivan, la funcionalidad y la practicidad de todo cuanto nos rodea, dejando de lado aquella faceta más emocional, intuitiva e imaginativa de nuestro ser, siendo ésta última mucho más poderosa y directa para conocer realmente todo aquello que nos rodea.

El exceso de esta vertiente racionalista ha hecho posible que la tecnología avance considerablemente, pero al mismo tiempo nos ha hecho olvidar esa faceta más espiritual, contemplativa y reflexiva del ser humano que tanto nos humaniza.

Cabe fomentar esa faceta intuitiva y emocional de nuestra persona que aún se haya latente en nosotros y no ir sustituyéndola progresivamente por una vida racional o funcional, lo cual descartaría y destruiría por completo nuestra humanidad como personas.

Busco esa contraposición entre la supremacía predominante del racionalismo frente a nuestro conocimiento intuitivo, defendiéndola como una herramienta mucho más potente y certera para conocer nuestro entorno.

Es esta superposición del racionalismo en nuestra vida cotidiana junto con el uso excesivo de las nuevas tecnologías lo que nos distancia de lo emocional y lo espiritual. Éste hecho no solo tiende a deshumanizarnos, sino que además se ha llegado a demostrar que afecta negativamente a nuestras vidas, haciéndonos más depresivos e infelices.

A lo largo de este proyecto abarcaré una investigación plástica centrada en el análisis del paisaje natural, intentando conocerlo y percibirlo de una manera mucho más plena a través de la pintura, fomentando ésta relación que tenemos con la naturaleza, reivindicándola como un espacio en el que nos desenvolvemos más intuitivamente, y que nos evoca a esa faceta más primitiva, emocional y espiritual de nuestro ser, en contraposición al ambiente mecanizado y artificioso que deriva del racionalismo.

Es mediante el tema del paisaje natural, intentando abarcar y entender pictóricamente aquellas sensaciones y emociones que nos suscita en última instancia, como pretendemos entender y conocer de una manera mucho más profunda la faceta emocional e intuitiva de las personas, empleando el campo de la pintura como una herramienta a través de la cual implicar un cambio de conciencia que nos permita entender nuestra relación con el paisaje más allá de lo superficial, intentando percibir aquellas sensaciones y conexiones más íntimas que se establecen entre nosotros y la naturaleza.

Las motivaciones principales que tengo para realizar este proyecto son las de poder realizar una serie inédita de obras que permitan ampliar los conocimientos y perspectiva de la vida, cambiar mi punto de vista acerca de las cosas a través de una investigación profunda de la naturaleza.

Considero este tema como aquel espacio con el que más me identifico o que más me atrae en esta etapa de mi vida, siendo uno de los principales motivos el cansancio y el hastío que ha provocado en mí el exceso de lo racional-tecnológico en nuestra sociedad.

Así pues, se intentará cambiar la perspectiva de la vida desde el polo opuesto a esa sociedad mecanizada y artificial en la que vivimos, desde la vivencia y el análisis de la naturaleza en su estado más puro y primitivo, viendo como éste cambio de perspectiva fomentado un estado más intuitivo y emocional de nuestro ser puede afectar y cambiar la percepción de nuestro entorno a nivel cotidiano.

Es por este motivo que he decidido basar este proyecto en tres pilares básicos que complementen y ayuden a fomentar esa faceta emocional, imaginativa e intuitiva de nuestra persona a lo largo de la investigación plástica que se llevará a cabo.

Los tres principales pilares en los que se fundamentará esta investigación son: el uso de la intuición como herramienta metodológica, la experimentación plástica y renovación formal continua de la propia pintura y el intento por ir más allá de la evidencia, predominando una tendencia informalista como estrategia creativa y conceptual.

Como ya he dicho antes, una de las principales motivaciones que tengo para llevar a cabo este proyecto, es el de llevar a cabo una investigación pictórica de la naturaleza que permitiese establecer nuevas relaciones con el entorno natural. Es mediante la pintura como pretendo ser capaz de transmitir, a través de la investigación de nuevos recursos plásticos, las sensaciones y los instintos más primarios que evoca el paisaje natural que nos envuelve, y de esta manera fomentar ese acercamiento y atracción del espectador hacia la naturaleza, y por consiguiente a su estado más primitivo, contemplativo, reflexivo y emocional.

Son las necesidades básicas y los instintos que hemos desarrollado durante siglos para evolucionar y sobrevivir como especie lo que en última instancia nos resulta más satisfactorio y nos produce una sensación de bienestar y felicidad ; procrear, relacionarse, alimentarse... y es la relación que establecemos con la naturaleza lo que defiendo como otro pilar fundamental en nuestro sentimiento de bienestar y que ha sido el más perjudicado estos últimos años, afectando inevitable y negativamente a nuestra percepción de la vida y por consiguiente al resto de funciones primarias de nuestro ser.

Según el filósofo Alan Watts, resulta tan obvio el sentido de la vida que muchas veces nos obstinamos por buscar o perseguir un propósito más complejo que vaya más allá en nuestras vidas, cegándonos e ignorando el hecho de que el sentido de nuestras vidas, es la vida misma, y que lo único por lo que tendríamos que preocuparnos es por vivirla al máximo, disfrutando plenamente de todo cuanto nos rodea.

Es por este motivo que planteamos la pintura como una vía para conseguir retomar ese entusiasmo por vivir relacionado con la vivencia del paisaje natural, estableciendo nuevas relaciones con el mundo que tengan que ver con aquello que somos en última instancia y que nos hace ser realmente felices, y que pienso se está perdiendo cada vez más en este ambiente mecanizado.

Cabe aclarar que no se pretende descartar y menospreciar el conocimiento racional, sino poner de manifiesto el uso excesivo que se ha hecho de éste en los últimos años y las consecuencias negativas que esto ha acarreado. Defendiendo el conocimiento intuitivo y nuestra faceta más espiritual, no para superponerlo, sino para volver a encontrar un correcto equilibrio entre ambas vertientes que nos permita disfrutar de la vida de la mejor manera posible.

De este modo, este Trabajo Final de Máster, se inscribe en la Tipología 4 y consta de dos partes fundamentales: una teórica y una práctica. Su finalidad es materializar un proyecto artístico inédito donde la parte práctica es imprescindible para entender el desarrollo conceptual, y viceversa, actuando como reflexión plástica de los planteamientos teóricos analizados.

Este proyecto supone el comienzo de un trabajo de investigación motivado por unos intereses similares a los del TFG, siendo esa atracción por el análisis del paisaje natural un factor común, pero que será abarcado desde una perspectiva muy diferente y renovadora. Con él se pretende profundizar en aquellos planteamientos ya iniciados y adquirir nuevos conocimientos por medio de la continua exploración de las posibilidades de la pintura. De tal modo que los resultados aquí obtenidos pueden entenderse como una primera aproximación a trabajos próximos, abiertos a modificaciones futuras según vaya evolucionando nuestro trabajo en función de nuevos intereses con el fin de conformar una obra madura y de calidad, que no se dará por concluida una vez haya finalizado esta memoria.

Detrás de la apariencia nace de la necesidad por distanciarse de un ambiente que se empieza a percibir como tóxico anímicamente, y que se sustenta en una serie de valores que no son los que nos representan en última instancia. Siendo a través de la pintura y aplicando el conocimiento intuitivo como se pretende analizar el polo opuesto de ese ambiente mecanizado, el paisaje natural, analizando minuciosamente las sensaciones y emociones que éste nos suscita, y que representarán el motor de cambio que necesitamos en nuestras vidas para complementar nuestra faceta espiritual, suponiendo un cambio decisivo en nuestra percepción cotidiana de las cosas.

El título, *Detrás de la apariencia*, por tanto, hace referencia a ese análisis exhaustivo de nuestro entorno que intenta abarcarse desde nuestra vivencia interior, investigando aquellas relaciones psíquicas que establecemos con las cosas, y que distan de la relación física que no trasciende más allá de lo puramente superficial, sin que intervenga ningún tipo de emoción o pensamiento crítico.

Este proyecto tiene como objetivo fundamental llevar a cabo una experimentación plástica desde la pintura y un proceso metodológico que redefina y fortifique la relación que se establece con el entorno, a través de la producción de una serie de obras inéditas donde se investigue plásticamente el paisaje natural.

Como objetivos específicos se señalan los siguientes:

- Realizar obras pictóricas donde se plasme la relación que establecemos con el entorno natural.
- Utilizar la intuición como una herramienta metodológica.
- Fomentar una tendencia informalista en clara contraposición a la visión superficial de las cosas derivada del exceso de la imagen.
- Búsqueda de una renovación formal y experimentación continua de la obra.
- Búsqueda de un lenguaje plástico adecuado para plasmar de la manera más apropiada aquello que se pretenda exteriorizar pictóricamente.
- Indagar y profundizar plásticamente en la relación entre hombre y naturaleza.

Abordamos esta investigación mediante el empleo de una metodología de trabajo basada en una retroalimentación entre la práctica artística y el desarrollo teórico de los conceptos que influyen de manera directa en ella. Estos dos cuerpos fundamentales de la investigación se complementan el uno al otro y han sido desarrollados a lo largo del proyecto conjuntamente para favorecer una correcta evolución de ambas partes a medida que éste avanzaba.

Para acometer los aspectos señalados, la presente memoria escrita se ha estructurado principalmente en dos grandes bloques, la contextualización teórica, que dota de respaldo teórico a la obra, y otro compuesto por la práctica y producción artística.

En ese primer cuerpo de la memoria se plantean una serie de conceptos y referentes, tanto filosóficos como artísticos, donde quedará patente un proceso metodológico donde se enfatice esa faceta más intuitiva e imaginativa de nuestro ser, a través del análisis del paisaje natural, obteniendo una serie de pautas que nos ayuden a adoptar una actitud apropiada para recibir esa serie de estímulos que nos servirán como motor de creación en la fase práctica del proyecto.

De modo que la parte teórica del proyecto nos proporcionará conocimientos suficientes para comprender y adoptar una actitud que favorezca nuestra comprensión del entorno y del contexto en el que trabajamos, además de para conocer nuevos referentes teóricos y prácticos que nos ayuden con la evolución de nuestro trabajo, nos aporten nuevas ideas y nuevas concepciones entorno a la pintura y sus posibles configuraciones.

Este marco conceptual se ha dividido en: *referentes artísticos*, donde abarcaremos los diferentes motivos que consideremos relevantes de cada referente en relación con el proyecto, y en la *fundamentación teórica de la obra*, donde desarrollaremos los tres principales pilares teóricos que componen el proyecto junto con los respectivos referentes filosóficos que los respaldan y en los cuales nos hemos basado para destacar dichos pilares como epicentro de nuestro desarrollo conceptual: la intuición como herramienta metodológica, la experimentación y renovación formal de la propia pintura y el intento por ir más allá de la evidencia empleando el informalismo como estrategia creativa.

Mientras que el segundo cuerpo de la memoria está compuesto por la parte práctica, que proporciona reflexiones plásticas entorno a nuestro estudio teórico, insistiendo en un análisis exhaustivo de nuestro entorno a través de nuestra investigación pictórica, movido, principalmente, por un placer por lo pictórico y la necesidad de manifestar aquello que sentimos y percibimos en nuestra vivencia personal del paisaje natural del mejor modo que sabemos, a través del lenguaje metafórico de la pintura.

En el desarrollo del proceso práctico, primeramente, mostramos brevemente, los *antecedentes*, de donde provenimos y la relación que existe con nuestra obra previa y el análisis del paisaje natural. Seguidamente en la *fase experimental* desarrollaremos los conceptos propios de los recursos plásticos que abarcaremos principalmente en la pintura; *el uso de materia, el empleo de transferencias* y *el uso de la técnica del grafiado*, junto con algunos referentes artísticos que hayan servido de inspiración para decantarse por el empleo de dichos recursos. Y ya por último presentaremos la *obra reciente*, donde brevemente describiremos y analizaremos la obra de carácter más reciente.

En el último epígrafe proporcionaremos las conclusiones obtenidas con la presente investigación, así como el alcance de los objetivos propuestos y la idoneidad de la metodología empleada apoyándonos en reflexiones que aúnan los conceptos plásticos con los teóricos desarrollados en este proyecto.

MARCO CONCEPTUAL

1.FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA OBRA

“El problema consiste en saber qué tipo de relación queremos establecer entre nosotros y el mundo. Entre uno mismo y los otros. Si queremos favorecer un proceso de desintegración de la realidad, o preservar la vía humanista de nuestro desarrollo con lo que contiene de contradicción y desorden.”

Marek Sobczyk

En esta fase planteamos el marco conceptual de la obra en términos generales para poder ajustar el resultado plástico a las intenciones conceptuales, a aquello que se pretende conseguir con el proceso práctico.

Como ya hemos señalado en la introducción, tanto la fase práctica como la conceptual se retroalimentarán continuamente, constituyéndose una metodología en la que ambas fases se trabajarán conjuntamente, sometiendo el trabajo plástico a una continua renovación formal que favorezca su correcta evolución.

Así pues, para llevar a cabo este propósito hemos intentado ceñir y basar la fundamentación teórica en tres pilares básicos, apoyados principalmente por cuatro filósofos, que son determinantes a la hora de respaldar conceptualmente la obra:

- El uso de la intuición como herramienta metodológica. Estudiamos a Henry Bergson y Malcom Gladwell.
- La experimentación plástica de la propia pintura. Señalamos a Marek Sobczyk.
- Ir más allá de la evidencia empleando el informalismo como estrategia creativa. Destacamos Marshall McLuhan y Marek Sobczyk.

Relacionando esos tres pilares con la temática del paisaje natural, como un elemento común, defendiendo siempre la conexión de éstos con la vivencia del paisaje natural, que constituirá el tema central durante la práctica artística a través del cual se aplicarán estos contenidos.

1.1. La intuición como herramienta metodológica

“La pintura nos reintroduce en la espacialidad de las relaciones emocionales y cognitivas para incubar mediante los sentidos la intuición originaria del ser.”

Marek Sobczyk

Henri Bergson señala en su libro *The creative mind*¹, que la descripción o el razonamiento teórico para incrementar la extensión del término (de la idea), provoca que disminuya la comprensión del mismo. Tenemos la capacidad de llevar a la pintura, experiencias, ideas y acontecimientos que de por sí resultan difíciles de asimilar por la mente humana. El medio oral y escrito intelectualiza y controla de un modo aparente nuestro entorno, pero también lo limita. Lo que planteamos a través de la pintura es canalizar la experiencia de una manera más plena mediante el conocimiento intuitivo, observando hasta donde nos puede llevar la aplicación de este método.

Defender la intuición como una fuente de conocimiento mucho más directo que el conocimiento racional, el cual delimita la comprensión de aquello que analiza. Resultando mucho más efectiva la intuición como una herramienta, no solo para comprender y percibir nuestro entorno, sino más adelante para ser capaz de plasmar y exteriorizar dicho conocimiento mediante la pintura a través del recurso de la metáfora.

Al mismo tiempo, resulta obvia la relación establecida entre el conocimiento intuitivo y nuestra faceta espiritual, empleando este conocimiento como aquella herramienta más adecuada para exteriorizar nuestras emociones y nuestra auténtica manera de ser, nuestro auténtico yo, aquel que está arraigado en lo más profundo de nuestro subconsciente y que constituye en esencia lo que somos, a pesar de que no lo percibamos a nivel consciente.

Esa relación que se establece entre la intuición y las emociones es algo inseparable, ya que el ser humano nunca emplea la racionalidad, nunca se para a pensar con detenimiento ni a dudar cuando realmente está realizando una acción que viene dada por una emoción o un sentimiento profundo y verdadero. La gente no escoge, ni piensa, ni duda cuando se enamora, cuando se apasiona por algo, cuando se emociona, porque la razón sobra en ese acto, es algo que está por encima de la razón.

Las decisiones que tomamos intuitivamente vienen dadas siempre por un estado emocional que nos dicta lo que debemos y vamos a hacer, pero sin intervenir nunca duda, si se empieza a dudar ya interviene la razón, es entonces cuando se empieza a corromper nuestra intuición por nuestro intelecto.

Es por ese motivo que es tan importante estar apasionado por aquello que uno hace, sentir y actuar intuitivamente sin que la razón intervenga, para que de esa manera se exteriorice nuestro auténtico yo, y consigamos conocer y establecer esas nuevas relaciones con nuestro entorno a través de la pintura.

“La relación con la racionalidad se inicia con una pérdida de lo espiritual. Cuando el mundo como unidad y más allá de las formas se vuelve ciego y el espíritu, pragmático. Cuando la necesidad de ver se vuelve necesaria porque el corazón ha dejado de pensar y de latir.”²

1.SOBCZYK, Marek. Op. Cit.

2. SOBCZYK, Marek. Op. Cit. Pág. 49.

“El arte nos permite, sin duda, descubrir en las cosas más cualidades y más formas de las que somos capaces de percibir naturalmente. El arte dilata nuestra percepción de las cosas”.³

Henry Bergson, con su libro *The Creative Mind*⁴ nos hace ver la importancia del conocimiento intuitivo, tanto en la cotidianidad de nuestras vidas, como sobre todo en la producción artística, donde se emplea de una manera constante, constituyendo una herramienta crucial en el campo de la creación artística.

Este filósofo desarrolla en su teoría aquellas herramientas que nos van a permitir fomentar la intuición, y esto es de gran ayuda para poder exteriorizar de la manera más fructífera posible nuestra manera de ser y de ver el mundo.

Bergson respalda la teoría de que resulta necesario ver y percibir el mundo fuera de los convencionalismos impuestos por la lengua, que hacen posible la comunicación, pero al mismo tiempo coartan y limitan la comprensión de nuestro entorno, defendiendo que resulta fundamental ser capaz de percibir la realidad como las ideas abstractas que en realidad son, y que a pesar de someterlas a un sistema métrico que las clasifique convirtiéndolas en algo más racional y comprensible para nuestra manera de comunicarnos, debemos ser conscientes de que las palabras dejan de representar en esencia lo que realmente designan.

“Pero una vez más, la palabra puede tener un significado definido cuando designa una cosa, pero pierde ese significado tan pronto como se aplica a todas las cosas (...) cuando más incrementas la extensión del término, más disminuyes la comprensión del mismo.”⁵

En especial resalta la idea del tiempo, concebida convencional y racionalmente como una especie de sucesos determinados que acontecen de una manera correlativa, y clasificándolo en pasado, presente y futuro, cuando realmente se trata de un flujo que está en continuo movimiento y cuya real existencia viene determinada únicamente por el presente. Se ha clasificado esta idea en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años... pero realmente no existen dichas limitaciones que al mismo tiempo dificultan la comprensión del concepto del tiempo, siendo únicamente perceptible de una manera plena mediante nuestra intuición, y esa misma percepción intuitiva únicamente puede llegar a transmitirse correctamente mediante el lenguaje metafórico.

Así pues, Bergson defiende que únicamente mediante la herramienta de la intuición se puede llegar a captar de una manera directa las ideas abstractas del entorno que nos rodea, al mismo tiempo que solo pueden ser interpretadas y transmitidas tal y como se perciben intuitivamente por transposición a través del elemento de la metáfora.

3. BERGSON, Henry. *The creative mind*, The Philosophical Library. New York, 1946, pág. 184.

4. BERGSON, Henry. Op. Cit.

5. BERGSON, Henry. Op. Cit. Pág. 55.

“Las ideas abstractas por sí solas, por lo tanto, nos invitarían a imaginar en nuestra mente el modelo de la materia y a pensarla por transposición, es decir, por el significado exacto de la palabra, por la metáfora (...) En el momento en el que alcanzamos el mundo espiritual, la imagen, si únicamente es sugerida a nuestro intelecto, puede darnos la visión y entendimiento directo, ya que el término abstracto, espacial en el origen y que se pretende expresar, se nos presenta con más frecuencia a través de la metáfora.”⁶

Como dice Bergson, es principalmente a través del elemento de la metáfora como artísticamente se llega a representar la realidad que nos rodea, entendiéndola como un lenguaje que nos permite comprender y transmitir de una manera mucho más directa nuestro entorno, constituyendo un elemento que mantiene una relación de semejanza con la realidad mucho más consistente y fiel a la realidad que la que nos ofrece la palabra, y que nos permitirá entender y expresar mucho mejor esa relación que establecemos con el entorno, que nace de la fusión entre lo físico y lo psíquico.

“Cuanta más libertad demos a nuestra mente, sin prejuicios o barreras, más aflorará nuestra intuición.”⁷

Malcolm Gladwell es otro filósofo muy sobresaliente en el campo del conocimiento intuitivo, que nos proporciona una serie de claves para poder fomentar y emplear correctamente este conocimiento, así como poder identificarlo y ser consciente de su uso durante la ejecución del proceso creativo.

Es mediante la adquisición teórica de ciertas claves que coartan nuestra intuición, así como de varios consejos que la fomentan, como éste libro ha sido determinante para fomentar la faceta intuitiva en la ejecución de este proyecto artístico.

Según este filósofo, cabe destacar dos principales enemigos de la intuición:

-El miedo, sobre todo el temor a actuar por miedo a cometer un error. Para esto resulta necesario desarrollar un nivel óptimo de confianza en nosotros mismos, hasta tal punto de cometer errores y aun así poder salirnos con la nuestra reconociéndolos como algo positivo y como algo que nos caracteriza, es decir, quitarle esa connotación negativa a los errores que podamos cometer, y de esta manera no coartar nuestra capacidad de actuar.

-Un estado emocional violento o negativo. Debemos sentirnos cómodos e inspirados, el experimentar un estado emocional positivo ayudará a exteriorizar nuestra intuición. Para poder dar rienda suelta a nuestra intuición es necesario experimentar una especie de frenesí en el que nos sintamos cómodos y donde estemos disfrutando y viviendo al máximo aquella acción que estemos realizando.

6. BERGSON, Henry. Op. Cit. Pág. 48.

7. <https://lamenteesmaravillosa.com/la-intuicion-es-el-alma-que-nos-habla/>

Y como principales consejos para fomentar nuestra intuición destacaríamos también dos:

-Libertad. Resulta imprescindible estar sometido a la menor cantidad posible de limitaciones, ya que estas delimitan mucho nuestra creatividad y dificultan que aflore nuestra intuición.

-Desarrollar un proceso creativo acorde a nuestra manera de ser que potencie nuestra intuición. Cada persona es única, y esto mismo sucede con la manera para poder exteriorizar nuestra intuición, que; dependiendo de cada persona, ciertos métodos pueden funcionar mejor o peor, a pesar de que puedan establecerse premisas de carácter prácticamente universal para fomentar la intuición, éste es un tema de un carácter muy personal y particular.

Es importante saber y ser consciente de que éstas premisas pueden servir más o menos fructíferas dependiendo de la manera de ser de cada cual. Así como pueden existir ciertos hábitos que debe de ser uno mismo capaz de descubrir, que le puedan ayudar a fomentar la capacidad intuitiva.

Es mediante el estudio del paisaje natural, entendido como aquel elemento con el que más nos identificamos, disfrutamos, y que más libertad nos transmite, como pretenderemos aflorar nuestra intuición con la ayuda de estos conocimientos. Así como saber interpretar y transmitir de la manera más adecuada y fiel posible las emociones y sensaciones que suscita la naturaleza a través de la pintura metafóricamente.

1.2. La experimentación plástica de la propia pintura

“Cada soporte, cada material, cada oficio, canaliza una forma de pensamiento y de testimonio; y esto es, en mi opinión, el origen y la razón de una función”.

Marek Sobczyk

En el libro de Marek Sobczyk, *de la fatiga de lo visible*⁸, se afianza la creencia por definir la perspectiva artística hacia una tendencia más informalista, dejando de lado esa representación fiel de la realidad que no aporta nada más que un reflejo de la realidad, así como ayudar a concienciarse de la importancia de someter a una renovación formal y experimentación plástica continua a la obra, con el propósito de evitar su estancamiento, evitando repetirse y caer en la zona de confort, siendo esta renovación un elemento crucial para una correcta evolución artística.

Cuando se hace referencia a la zona de confort, lo hace con una clara connotación negativa, que es la de estancarse en aquella creación artística en la que nos sentimos cómodos, cayendo en la repetición y el estancamiento, dejando de investigar nuevas herramientas, recursos, soportes, ideas... que nos permitan progresar y llevar a cabo una correcta y sana evolución de la obra.

Este filósofo enfatiza la importancia de los recursos plásticos empleados a la hora de producir una obra, diciendo que no se trata únicamente de un simple medio con un valor puramente estético, sino que se trata de un elemento de vital importancia en la pintura, donde dependiendo de las intenciones del artista, de su pensamiento y de su experiencia, la elección del soporte, técnica, recurso, material... se convierte en un elemento crucial en el que el artista, debe reconocerse e identificarse plenamente, constituyendo el medio a través del cual pintamos una elección fundamental para transmitir bien el mensaje.

Este filósofo fue principalmente el que nos influyó para llevar al límite los recursos de la propia pintura: los diferentes elementos que componen el cuadro, desde el soporte a su ubicación y a aspectos fundamentales de la sintaxis visual. Explorar de esta manera las posibilidades plásticas y plasmar aquellas ideas que sienta la necesidad intuitiva de expresar en el lienzo.

Tratar de someter a la pintura a un proceso de investigación continuo, donde las herramientas y recursos plásticos vayan evolucionando, cambiando y adaptándose a las exigencias de la propia pintura, sin ningún tipo de regla o canon preestablecido que perjudique nuestra libertad creativa.

Intentando adaptar el discurso conceptual y aquello que se pretende plasmar pictóricamente, a la técnica que se vaya a emplear, ya que dependiendo de las cualidades del propio recurso plástico también se exteriorizan una serie de sensaciones acordes a ésta, siendo la técnica pictórica una de las elecciones más importantes y personales en el campo de la producción artística.

8. SOBCZYK, Marek. Op. Cit.

Aquí podríamos también hacer hincapié en la figura de Robert Ryman, como uno de los referentes más representativos con respecto a la importancia dada a los materiales, las técnicas y recursos plásticos que se pueden llegar a abordar en la práctica artística, defendiéndolos como algo realmente significativo que representan la esencia misma de la obra, pudiendo abarcar infinitud de resultados y significados plásticos diferentes a través de las múltiples maneras de aplicar y adecuar cada recurso, técnica, soporte, herramienta, material... dependiendo del efecto o resultado que se pretenda obtener.

Ryman recae en su transgresión a los límites de la pintura y la manera en que transforma su percepción lumínica, pues las propiedades acromáticas de su obra van más allá de los materiales clásicos, describiendo su práctica como un desafío, pues al conocer de manera meticulosa las posibilidades de multitud de materiales es capaz de adecuar perfectamente el resultado de la obra a sus intenciones artísticas y conceptuales.

Este artista lleva al extremo los valores tonales, reflejos de luz y efectos espaciales que el blanco le ofrece, por lo que sus métodos figuran entre los más interesantes dentro del campo artístico técnico de los materiales.

“Ahora quiero componer, componer con mis instrumentos, improvisar, explorar todas las posibilidades de los instrumentos. En ese aspecto está muy relacionado con mi pintura. Lo importante en la composición son los descubrimientos que haces mientras trabajas...”⁹



Fig. 1: RYMAN, Robert, *sin título*, 1961.

Es con esta filosofía de Ryman con la que creemos debemos abarcar la experimentación plástica, enfatizando la importancia de los instrumentos a la hora de pintar, adecuándolos de la mejor manera posible a nuestras intenciones, a aquello que deseemos plasmar en el lienzo, así como dotar de importancia a los descubrimientos que vayamos realizando a lo largo del proceso de creación, constituyendo un pilar fundamental no solo para perfeccionar la técnica, sino como un motor de renovación formal continua, obteniendo nuevos resultados plásticos que al mismo tiempo susciten nuevas ideas que abran nuevos caminos por los que continuar investigando.

9. <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2012/05/robert-ryman-la-pintura-de-la-pintura.html>

1.3. Ir más allá de la evidencia

“Investigar e ir más allá de la superficialidad o apariencia de las cosas, intentando revelar en la pintura las huellas internas de las cosas, aquello que no percibimos de forma natural (...) eso significa que el intercambio entre animación interior y apariencia dinamiza tanto la conciencia como el sentimiento”.

Marek Sobczyk

Es Marek Sobczyk el filósofo que más hincapié hace en la reivindicación por revelar mediante la pintura las huellas internas de las cosas, su verdadera esencia, sin importar la apariencia física de éstas, destacando como un elemento crucial en la pintura el desequilibrar la evidencia, el contrariar la realidad de aquello que se ve, revelando mediante la acción artística la verdadera realidad de las cosas, esa fusión entre visión y experiencia, entre lo visto y lo oculto, que constituye la auténtica realidad de las cosas.

Es a través del informalismo, como herramienta para desafiar la superficialidad de las cosas, donde se ofrece una pintura en la que la imagen de lo que se ve no es lo que prevalece, sino la fusión entre su apariencia y su realidad psíquica, que sometida a una renovación formal continua, pueda producir un resultado plástico capaz de ofrecer su papel de contra-información y resistencia desequilibrando la evidencia, con el objetivo de despertar la reflexión y el espíritu crítico tanto del autor como del espectador.

“Para existir plenamente toda obra debe resistir contra algo. Debe desequilibrar la evidencia; si no, si se deja dominar por la espuma, se diluye en el desmayo de los sentidos. Cuando digo existir postulo un carácter que no satisface a la apariencia, pero cuya resistencia permite provocar al destino, al curso, al conocimiento de una cosa. Luchar contra las evidencias. Reorientar, y en el sentido alquímico: transformar.”¹⁰

Cabe relacionar a la crítica tecnológica y al conocimiento racional, como principal responsable de la motivación por buscar una aproximación hacia la naturaleza, indagando la relación entre hombre y naturaleza, destacando como uno de nuestros principales referentes en este campo de la crítica tecnológica a Marchall McLuhan, que ha sido determinante para encauzar nuestro proyecto pictórico hacia el análisis y aproximación del paisaje natural.

“Cuando el hombre tribal se convierte en un hombre alfabetizado fonéticamente, puede tener una mayor comprensión intelectual abstracta del mundo, pero gran parte del sentimiento que une a la familia de una manera profundamente emocional le es extirpado de sus relaciones con su medio social. Esta división de vista, sonido y significado causa profundos efectos psicológicos y el hombre sufre una correspondiente separación y empobrecimiento de su vida imaginativa, emocional o sensitiva.”¹¹

10. SOBCEZYK, Marek. Op. Cit. Pág. 70.

11. Entrevista publicada en Revista Playboy en marzo de 1969 Según el texto incluido en Eric McLuhan y Frank Zingrone. McLuhan Escritos Esenciales. Paidós. Barcelona. 1998

Mcluhan en su *entrevista publicada en revista Playboy en Marzo de 1969 según el texto incluido de Eric Mcluhan Y Frank Zingrone. Mcluhan Escritos Esenciales*¹², desarrolla una crítica que nos ayudó en gran medida a entender la relación que se establece entre la pérdida de nuestra faceta espiritual ligada a la vivencia en un ambiente tecnológico, lo cual es muy importante, ya que como él mismo dice: “uno debe de entender la causa del cambio, ya que, sin comprender las causas, los efectos sociales y psíquicos de la nueva tecnología ni se contrarrestan ni se modifican”.¹³

Este filósofo, desde una perspectiva analítica, nos hace entender como nos ha influido el avance tecnológico tan drástico de los últimos años, y como éste ha derivado en una “edad mecánica”, según sus términos, que ha influido inevitablemente en nosotros, mermando nuestra faceta más humanista, la faceta espiritual y emocional, convirtiéndonos en seres mucho más cínicos, duros y secos, haciéndonos más prácticos y funcionales desde un punto de vista capitalista.

Mcluhan se dedica principalmente, con un propósito pragmático, de tratar de entender nuestro ambiente tecnológico y sus consecuencias psíquicas y sociales, llegando incluso a pronosticar futuros acontecimientos sociales a partir de una serie de sucesos que analiza minuciosamente detectando patrones de conducta en la sociedad.

“Mi propósito es emplear hechos como indagaciones tentativas, como medios de descubrimiento, de reconocimiento de patrones, más que utilizarlos en el sentido tradicional y estéril de contenedores de datos y categorías clasificados.”¹⁴

Es este hecho del análisis de las consecuencias psíquicas de este ambiente tecnológico que él analiza de una manera mucho más profunda y detallada, lo que nos hizo plantearnos la necesidad de contrarrestar esta superposición del conocimiento racional que existe en nuestra sociedad actual, con nuestro conocimiento intuitivo.

Así como la necesidad de distanciarse de este ambiente tan tecnológico aproximándonos más al paisaje natural, aquel del que provienen nuestros instintos más primitivos, y con el que aún poseemos una relación intrínseca que nos empuja a vivenciarlo para descontaminarnos de la artificialidad de una vida tecnológica a la que instintiva y psicológicamente es imposible que el ser humano se haya adaptado en tan poco tiempo.

Es también mediante este acercamiento a la naturaleza con la pintura con lo que pretendemos exaltar nuestra faceta más humanista, emocional y espiritual, contrarrestando ese ambiente tecnológico definido por Mcluhan como decadente o negativo en muchos casos al que culpa como principal causante de nuestra insensibilización como dice en multitud de ocasiones, “*Debido a que estamos insensibilizados por la nueva tecnología*”¹⁵. Pretendiendo también mediante la contemplación y aproximación de la naturaleza, cambie nuestra perspectiva de las cosas, distanciándonos de ese ambiente tecnológico para poder ser después más conscientes de la influencia que ejerce sobre nosotros la sociedad mecanizada, ya que según Mcluhan, estamos tan sumergidos en este ambiente tecnológico que nos resulta imposible darnos cuenta de las consecuencias psíquicas que este medio tecnológico está produciendo en nosotros, llegando a referirse a éste estado de ignorancia como algo de carácter enfermizo: “un síndrome por el que el hombre permanece tan inconsciente de los efectos psíquicos y sociales de su nueva tecnología, como un pez lo está del agua donde nada.”¹⁶

12, 13,14, 15, 16. Entrevista publicada en revista Playboy en Marzo de 1969 según el texto incluido de Eric Mcluhan Y Frank Zingrone. Mcluhan Escritos Esenciales. Paidós. Barcelona. 1998.

Según McLuhan, nuestra mente actúa como un espejo, realizando un efecto reflejo, y convirtiéndose en aquello que le rodea y que percibe de su entorno, siendo dicho entorno tecnológico responsable de fomentar subconscientemente esa racionalidad y funcionalidad en nuestra conducta, cuyo exceso y mal uso nos deshumaniza, haciéndonos ser más depresivos y menos felices, ya que con éste comportamiento contradecimos nuestra propia naturaleza, y al igual que un animal salvaje no puede limitarse a vivir en una jaula, el ser humano no puede limitarse a vivir en un ambiente mecanizado y artificioso.

“...el hombre sufre una correspondiente separación y empobrecimiento de su vida imaginativa, emocional y sensitiva”.¹⁷

No nos interesa ceñir demasiado a la pintura a un discurso teórico ni viceversa, pero si consideramos que existen motivos que nos hacen llevar a cabo la pintura de esta manera. El uso del método intuitivo como herramienta de trabajo y la experimentación plástica ponen en evidencia muchas de nuestras facultades perceptivas.

No se trata de eliminar nuestra faceta racional ni de huir del ambiente tecnológico en el que estamos, sino de intentar distanciarnos de su exceso aproximándonos más a nuestra faceta más emocional, intuitiva e imaginativa mediante la vivencia del paisaje natural, y de esta manera poder encontrar un correcto equilibrio entre ambas.

Cuando hablamos de aproximarnos al paisaje natural con el fin de fomentar nuestra faceta espiritual, nos referimos a la naturaleza real en su estado más primitivo y salvaje, aquel espacio en el que prácticamente no ha intervenido la mano del hombre, distanciándose de las ciudades y ese ambiente más artificioso para adentrarse de pleno en su cara opuesta; en las montañas, bosques, sendas y recovecos donde no se atisbe ningún tipo huella que contamine la virginidad del paisaje natural, intentando desconectar completamente de aquel entorno mecanizado en el que nos hemos criado, para poder vivenciar desde una perspectiva atípica y completamente nueva la realidad que nos rodea.

Se trata de un intento por experimentar las sensaciones e instintos más básicos que nos suscita el entorno natural en última instancia a través de la contemplación de éste en primera persona. Sentir esa libertad que se experimenta cuando los convencionalismos, horarios, estrés, obligaciones y preocupaciones característicos de nuestra rutina en la ciudad se evaporan, se desvanecen, y únicamente nos enfrentamos al *yo* solitario frente al paisaje natural, sin pensamientos que nos distraigan de vivir el momento y experimentar las emociones que nos invaden, dejar de guiarnos por aquello que deberíamos hacer y guiarnos únicamente por lo que queremos hacer, perdiéndonos por un momento en ese entorno inhóspito y salvaje percibiendo intuitivamente la realidad que nos rodea, sin análisis racionales que nos distraigan de sentir el momento y todas las sensaciones que irrumpen en nuestro ser.

Es esta vivencia profunda del paisaje natural, desconectando completamente de todo cuanto creemos ser, lo que planteamos como una experiencia que cambie nuestra percepción de la realidad, que dé un vuelco a nuestra manera de ver y de apreciar las cosas a nivel cotidiano, haciéndonos ser más conscientes de todo cuanto nos rodea ampliando nuestra perspectiva, sintiéndonos más realizados a nivel existencial, y siendo una vivencia que sentimos la necesidad de abordar mediante las artes plásticas para indagar y profundizar en esas nuevas conexiones que establecemos con nuestro entorno, y que en última instancia nos harán sentir y percibir desde otro punto de vista cada detalle e instante que se sumerja en la cotidianidad de nuestras vidas.

17. Entrevista publicada en revista Playboy en Marzo de 1969 según el texto incluido de Eric McLuhan Y Frank Zingrone. McLuhan Escritos Esenciales. Paidós. Barcelona. 1998.

1.3.1. El informalismo como estrategia creativa.

“La enfermedad se instala cuando la imagen comienza a espiarse, a rumiar su cualidad reflectante y a fijar su opacidad en el feto de su apariencia.”

Marek Sobczyk

Lo que nos atrajo precisamente del informalismo, es lo que en resumen se entiende de su propia definición:

“En el informalismo encontramos una fuerte presencia de la personalidad del artista a través de las técnicas o materiales empleados, una exaltación del azar y la improvisación, un rechazo de la construcción premeditada y una base ideológica fuertemente vinculada con el existencialismo (...) Los informalistas, desencantados de utopías colectivas o ciencias positivas, apuestan por el recurso único y último de lo subjetivo, irracional e inmediato como verdad innegociable y como forma de relación con uno mismo y con el entorno, del que interesa lo más humilde y hasta entonces despreciable. Se propone una aproximación a lo más profundo, haciéndolo emerger.”¹⁸

Cabe aclarar en ésta definición una afirmación que puede dar lugar a malinterpretación o mal entendimiento; el que se haga una exaltación del azar y de la improvisación no implica pintar de una manera automática totalmente independiente al sujeto que la ejecuta, ya que como han desarrollado y demostrado múltiples filósofos y científicos en alguno de los textos citados a lo largo de este trabajo, es imposible realizar una acción que no esté sujeta a nuestro subconsciente e intuición, eso quiere decir, que a pesar de que a nivel consciente no estemos tomando una decisión, cuando improvisamos y dejamos la pintura en manos del azar, realmente estamos tomando decisiones a nivel subconsciente o intuitivo, y que por muy pequeñas o insignificantes que éstas puedan parecer, siempre van a estar condicionadas aunque sea mínimamente por nuestra manera de ser.

La diferencia entre tomar una decisión de una manera subconsciente y de una manera intuitiva es muy pequeña, ya que en ambos tipos de decisiones interviene el subconsciente. La diferencia está en que una decisión intuitiva, al igual que en la subconsciente no sabes porque la has tomado, pero a diferencia de la subconsciente, es una decisión de la que estás completamente seguro, aunque no sepas el porqué, mientras que la decisión subconsciente es de un carácter más automático, y ni siquiera estas seguro de que sea una buena decisión, simplemente la realizas pasando a la acción sin dejar que intervenga tu intelecto.

Se podría decir que en el conocimiento intuitivo sí que hay cierto nivel de consciencia mientras que en el otro no, ya que como mínimo el sujeto es capaz de darse cuenta a nivel consciente de que es la decisión adecuada, aunque no sepa razonar el porqué.

A lo largo de nuestra obra desarrollamos también ciertas ideas relacionadas con las nuevas tecnologías, es cierto que estas nos han permitido evolucionar en muchas ocasiones, y han facilitado y mejorado nuestras vidas en múltiples facetas, pero al mismo tiempo, al tratarse nuestro cerebro de un simple efecto reflejo como diría McLuhan, nos hemos pasado a convertir en aquello que nos rodea en abundancia, perdiendo por el camino muchas características propias del ser humano que nos humanizan.

18. Masdearte.com – [Http://masdearte.com/moviminetos/informalismo/](http://masdearte.com/moviminetos/informalismo/)

Y no se trata de que la tecnología sea mala, se trata de que, si hacemos un mal uso de ella, puede volverse en nuestra contra, y perjudicar esa misma función por la que se creó y que intentaba mejorar. Un ejemplo son las redes sociales, cuya función es la de que nos sintamos más comunicados y seamos más sociables con los demás, y ha derivado en el efecto contrario, haciéndonos más solitarios y perjudicando las relaciones físicas sociales, que son las que de verdad constituyen una vida social sana.

También es cierto que el exceso de esta faceta tecnológica puede conllevar cierto peligro, al derivar en un uso excesivo de nuestra faceta racional, superponiéndose a la emocional en muchas situaciones de nuestras vidas en las que no debería de ser así. Como sucede con el exceso de información, que nos hace más pasivos ante cualquier situación, haciéndonos más dóciles y menos críticos con nuestro entorno.

“Este rebajamiento a nivel común y banal de todas las facultades sensoriales, intelectuales, imaginativas, intuitivas del ser, lleva implícito toda la vacuidad de nuestro tiempo con un enorme peligro, el de la estupidez, y algo peor todavía, el del adoctrinamiento.”¹⁹

Es por ese motivo que planteamos la aproximación al paisaje natural, como una actitud que conlleve también un distanciamiento de nuestro ambiente mecanizado que nos permita ser más conscientes de sus consecuencias y de la influencia negativa que tiene en nuestras vidas, al mismo tiempo que para contrarrestar y enfrentarnos a ese empobrecimiento de nuestra faceta espiritual.

19. SOBCZYK, Marek. Op. Cit. Pág. 93.

2. REFERENTES ARTÍSTICOS

Cabe destacar que la principal referencia artística de la que nos hemos nutrido a la hora de llevar a cabo la investigación y producción artística ha sido más que ninguna otra la observación y contemplación del paisaje natural, así como su vivencia en primera persona que hemos empleado como principal fuente de inspiración en la práctica artística.

Es a partir del paisaje natural de nuestro entorno, y del gran repertorio de imágenes que hemos ido realizando de éste a lo largo del proyecto, lo que ha sido determinante a la hora de enfrentarnos a la producción artística.

Además, opinamos que resulta fundamental haber compartido una experiencia previa en primera persona con aquellos espacios del paisaje que más adelante se van a reinterpretar pictóricamente, ya que es crucial tener un sentimiento real hacia aquello que queremos pintar, recordar esas emociones y aquellas sensaciones que nos invadían cuando nos encontrábamos en plena naturaleza.

Creemos que se debe establecer una conexión y relación sentimental verdadera, y si no se establece realmente, nuestra labor por conocer el paisaje y poder analizarlo más profundamente a través de la pintura será en vano, sin dar lugar a una nueva vivencia entre lo revelado y lo sabido. Si no se da esa vivencia pictórica, la falsedad y falta de sentido quedará plasmada en la obra, y la finalidad de la misma habrá sido destruida.

El principal motivo por el que una de nuestras mayores fuentes de inspiración es la propia naturaleza, es porque pensamos que la pintura debe partir de las vivencias y experiencias personales que uno tiene, así como de los pensamientos y reflexiones que le rondan a uno por la cabeza, sus obsesiones, aquellas cosas que únicamente se pueden expresar y exteriorizar mediante la pintura.

Así pues, es la necesidad por contemplar, percibir y vivenciar aquello con lo que uno más se identifica lo que nos empuja a esa necesidad por investigar y analizar el paisaje natural, la inmensa variedad de formas que éste puede llegar a albergar, desde las más simples y comunes, hasta las más complejas y singulares.

Este proyecto se inspira en la crudeza y multitud de accidentes que conforman el paisaje natural en su estado más salvaje, que acaba conformándose en base a una serie de azares temporales y demográficos donde la naturaleza se amolda y evoluciona conforme a las exigencias del espacio-tiempo.

Pero además de este fuerte referente natural, también destacaríamos a ciertos artistas que, a pesar de que no se lleguen a identificar de una manera clara con nuestra obra, sí que han supuesto una influencia y una ayuda importante a la hora de aprender y ampliar la cantidad de recursos plásticos que nos han posibilitado adecuar mejor la pintura a nuestras intenciones artísticas.

2.1. Anselm Kiefer

Destacamos a Kiefer como uno de nuestros principales referentes artísticos, pues nos resulta de gran interés el cómo sabe adecuar perfectamente la técnica al mensaje que se quiere transmitir. El dramatismo del paisaje intervenido con la acumulación de materia junto con el tema tratado, siempre temas relacionados con el holocausto, captando a la perfección, desde nuestro punto de vista, el dramatismo y la dureza del paisaje en el que se refleja el caos y la desgracia en el que se produjeron las atrocidades de la guerra.

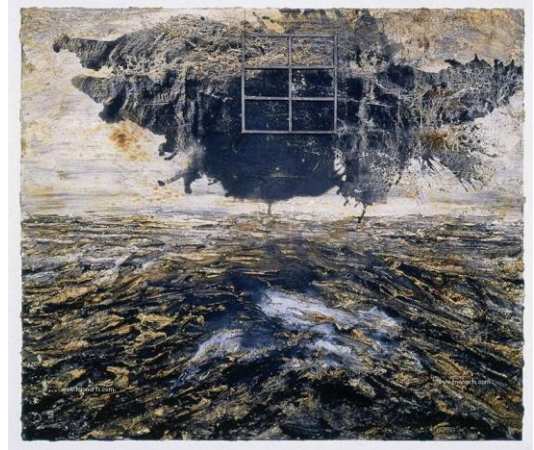


Fig. 2: KIEFER, Anselm, *Ocupaciones*, 1969.

Cabe destacar también en su obra cómo es capaz de incorporar elementos tridimensionales, dotándola de un cierto carácter escultórico, siendo esta capacidad por saber mimetizar diferentes recursos plásticos, técnicas y lenguajes, una de sus mayores virtudes, sin importarle las limitaciones de la pintura, dando rienda suelta a su creatividad de una manera muy innovadora, y siendo esta acción polifacética uno de los rasgos más característicos de su obra.

2.2. Jan Hendrix

La obra de Jan Hendrix destacaría como una influencia muy destacable en nuestra producción pictórica, sobre todo en cuanto al uso reiterado de grafismos y de la línea, siendo este recurso muy característico y representativo del paisaje natural.

También cabría destacar como parte de la imagen fotográfica, como un recurso muy influyente en su obra, y como la naturaleza de su entorno pasa a formar parte de uno de sus mayores referentes, destacando siempre para este artista la naturaleza, como su mayor fuente de inspiración.

Es el uso reiterado de la línea y la ampliación a gran escala de estas repeticiones lo que caracteriza de una manera mayoritaria la obra de Jan Hendrix, hasta realizar composiciones y esculturas enormes en las que prevalece ese grafiado tan característico e identificativo del paisaje natural, donde la interacción de la luz y su contraste tan dramático desvela una nueva perspectiva del paisaje muy singular y minuciosa, que impulsa y fomenta la contemplación del mismo como un elemento pacífico y bello que incita a la reflexión.

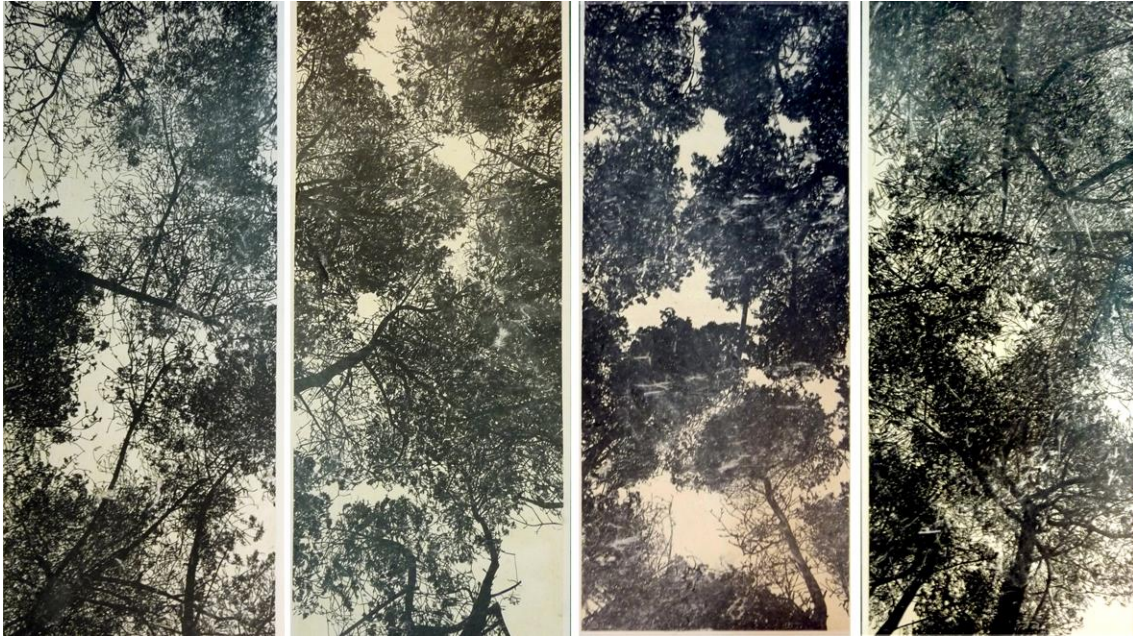


Fig. 3: HENDRIX, Jan, *Trabajo de campo*, 2012.

2.3. Andreas Eriksson

Eriksson nos llamó la atención por su particular visión del paisaje, donde la mezcla de grafismos y de texturas da lugar a una composición orgánica, organizada por planos donde potencia y enriquece plásticamente su particular vivencia del entorno natural en el que se envuelve.

También cabe destacar la multitud de recursos plásticos a los que recurre haciendo referencia a la organicidad de la naturaleza y del propio soporte que emplea, convirtiendo la técnica del cosido con diferentes grosores y cromatismos en un recurso plástico más en su obra, integrándolo perfectamente en su interpretación del paisaje.



Fig. 4: ERIKSON, Andreas, *Opening Friday*, 2014.

Eriksson crea composiciones donde la multitud de grafismos y de texturas dan lugar a composiciones únicas, donde plasma sus emociones abstrayendo la naturaleza sin que se lleguen a perder visualmente los elementos naturales más reconocibles, al mismo tiempo que establece un diálogo entre diversas técnicas que enriquecen el resultado plástico final.

Tanto los materiales, técnicas y gamas cromáticas como el tema tratado hacen referencia a los paisajes del entorno en el que vive, transformándolos mediante la ampliación a gran escala de aquellos detalles a través de los cuales inspira sus composiciones, y que trabaja muy minuciosa e intuitivamente hasta conseguir el resultado que desea.

2.4. Dario Urzay

Dario Urzay constituye uno de los artistas más influyentes a la hora de combinar diferentes recursos plásticos, dando lugar a paisajes cromáticos que provienen de un profundo análisis de nuestro entorno, donde la apreciación de los pequeños detalles y accidentes plásticos dan lugar a enormes composiciones donde visión y creatividad dan lugar a una nueva realidad.

Es precisamente este rasgo tan característico de su obra de ensalzar por encima de todo la plasticidad y organicidad de los accidentes propios de la pintura lo que nos llamó mucho la atención, como un elemento muy potente y embriagador en su obra, que la dota de una particular singularidad. En estos paisajes mentales predomina como principal tema lo pictórico, los azares plásticos de la pintura que reproduce a gran escala hasta convertirlos en el foco central de sus enormes composiciones.

Cabe resaltar también que Urzay parte de la imagen fotográfica como fuente principal de inspiración, para a través de una combinación y un análisis exhaustivo de su repertorio fotográfico realizar estas enormes composiciones donde la realidad se abstrae pictóricamente hasta establecer estas nuevas configuraciones del mundo a través de su experiencia con el arte.



Fig. 5: URZAY, Dario, *Cabeza a-debajo*, 2014.

DESARROLLO DEL PROCESO PRÁCTICO

3. PROCESO PRÁCTICO EXPERIMENTAL

A lo largo del proyecto hemos insistido con el objetivo de producir una serie de obras inéditas, pero realmente cuando decimos esto no nos referimos a realizar un proceso de investigación cerrado que concluya con la producción de una serie, sino que nos referimos a realizar un obra que nunca se pretende afrontar como algo definitivo, sino que forma parte de un proceso de investigación y experimentación continuo en el que cada obra que se realice nos permita evolucionar y nos aporte nuevos conceptos, percepciones, puntos de vista, técnicas, herramientas plásticas... que nos permitan ser más consciente de todo cuanto nos rodea y conocernos mejor a nosotros mismos a través de dicha evolución pictórica.

or lo tanto, este proyecto consiste en un trabajo práctico y conceptual que iniciamos con el máster pero que además se trata de una investigación pictórica personal que realmente constituye aquello a lo que nos queremos dedicar una vez concluyamos esta memoria.

3.1. Antecedentes

Este proyecto está fuertemente influenciado por una serie de obras que realizamos el año pasado para el TFG.

En esta serie analizábamos e investigábamos plásticamente el paisaje natural desde una perspectiva informalista que abstraía el paisaje analizado, intentando fundir visión y creatividad, en un intento por plasmar la vivencia que evocaba el propio paisaje.

En esta serie el recurso plástico predominante era la técnica del grafiado, reproducido por la mayor parte de la superficie del lienzo, y con una gran variedad de registros para dotar a la obra de una mayor riqueza plástica.

También introducíamos en las pinturas unas manchas acuareladas, con acrílico aguado, que representaban siempre los puntos de luz de la obra. Así como pequeñas acumulaciones matéricas realizadas con ceniza aglutinada con látex, las cuales solían aparecer como si de costras se tratasen, constituyendo las zonas más oscuras de la obra.

Selección de algunas imágenes de obra anterior:



Fig. 6: PÉREZ, Jaume, *Natura I*, 2015, acrílico sobre lienzo, 90 x 120 cm.



Fig. 7: PÉREZ, Jaume. *Natura II*, 2015, acrílico sobre lienzo, 90 x 120 cm.



Fig. 8: PÉREZ, Jaume. *Boscatge*, 2015, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 180 cm.

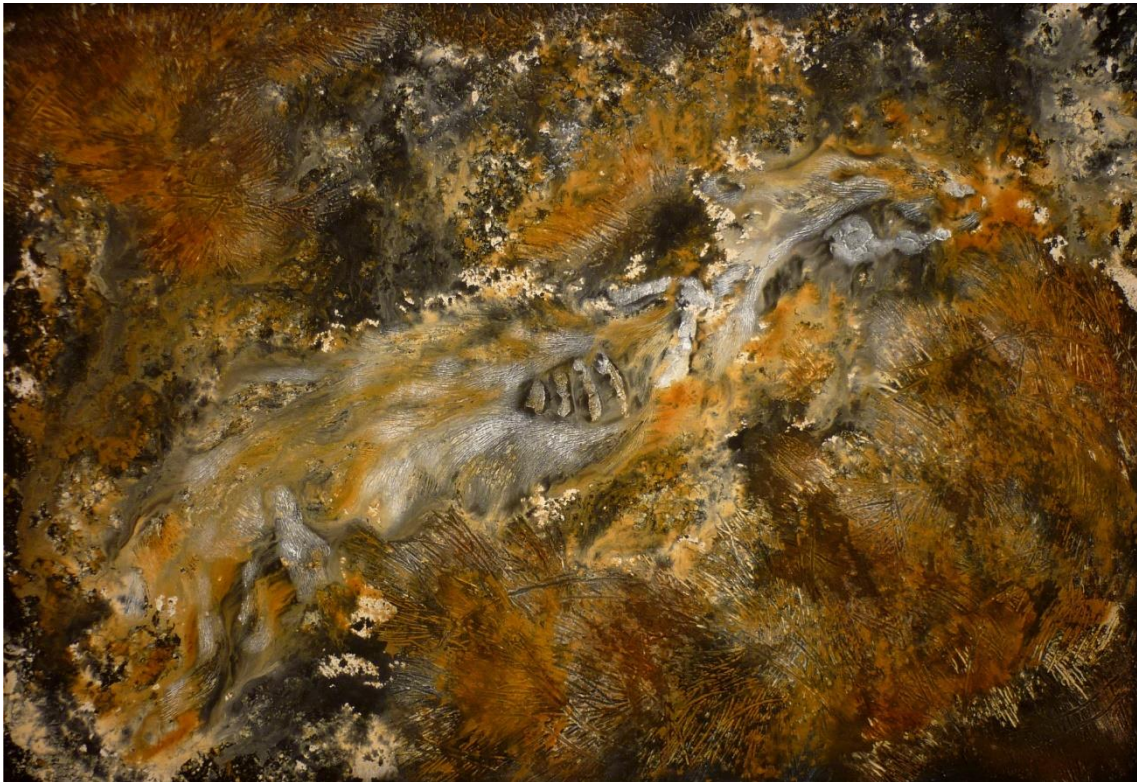


Fig. 9: PÉREZ, Jaume. *Naturaleza muerta*, 2016, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 160 cm.

3.2. Fase experimental

Esta es la fase inicial del desarrollo práctico, que va a consistir en probar un gran número de técnicas y recursos plásticos para más tarde realizar una selección de aquellos registros que se adapten mejor a nuestros objetivos, seleccionando aquellos en los que nos identifiquemos más y que consideremos se ajustan mejor a nuestra particular experiencia con la naturaleza.

Debemos considerar que, no son los materiales en sí, aislados de todo contenido estético y conceptual los que instauran un nuevo estilo sino, los cambios de estos contenidos. Pero es en la aplicación de estos nuevos conceptos, en la asignación de nuevos significados y sentido, donde radican las transformaciones, no sólo físicas y formales de las obras, sino las estéticas y conceptuales, base de la evolución y desarrollo del arte y del ensanchamiento del horizonte de la creación plástica.

Por tanto, entendiendo el material como un instrumento inagotable del lenguaje, como soporte físico con vocabulario y sintaxis propia, y la técnica como agente activo que nos permite dotarlo de contenido, abordamos la experimentación técnica como una *exploración de las posibilidades expresivas* del lenguaje pictórico en su nivel material, algo que va más allá de la definición literal de Experimentar: “Probar las propiedades o condiciones de una cosa, material, mediante la práctica.”²⁰

Nuestra pretensión es entonces la de potenciar las cualidades expresivas propias de los materiales y seleccionarlos según nuestras necesidades pictóricas relacionando siempre los medios utilizados con los objetivos propuestos.

A lo largo de este desarrollo práctico del proyecto destacaremos una serie de recursos plásticos que son por los que más nos hemos llegado a decantar y que hemos empleado con más asiduidad a lo largo del proceso práctico.

20. <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>

3.2.1. El uso de materia

El uso de materia en la producción y experimentación artística ha sido siempre un recurso por el que siempre hemos tenido cierta fijación y atracción, ya que se adecua bien a los presupuestos de nuestro discurso.

Se trata de un elemento que incorpora cierta tridimensionalidad en la obra, distanciándose de esta manera de una superficie plana, la cual tendemos a identificar con toda aquella tecnología digital o virtual de la que pretendemos distanciarnos en nuestro trabajo.

Es la característica de organicidad y plasticidad lo que nos llama la atención de esa acumulación matérica, esa cualidad plástica tan identificativa en el mundo de la pintura que acaba rompiendo con la planitud de la superficie del lienzo.

Algunos de los referentes artísticos que emplean la materia en su obra y que nos han influido de una manera determinante para experimentar con este recurso son: Anselm Kiefer, al que ya nos hemos referido en el anterior apartado. Este artista nos demuestra el dramatismo y la riqueza plástica que se puede llegar a conseguir mediante la acumulación matérica en la obra, dando a entender la gran cantidad de posibilidades que este recurso puede llegar a ofrecer a nivel personal, ofreciendo la posibilidad de poder llegar a transmitir con mayor eficacia aquello que se desee.

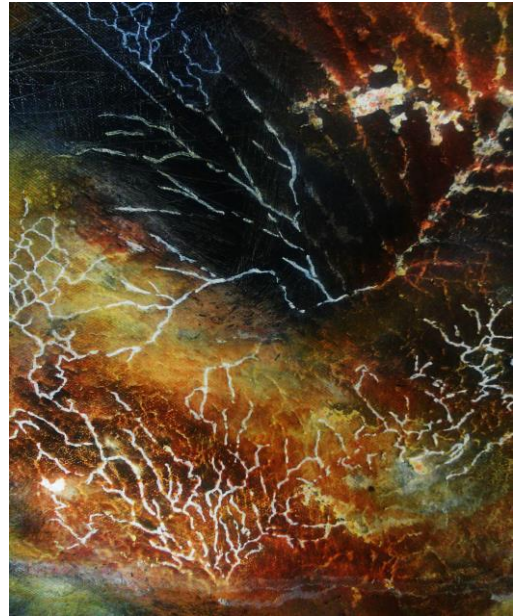


Fig. 10: PÉREZ, Jaume, prueba con materia y acrílico sobre tela, A3.

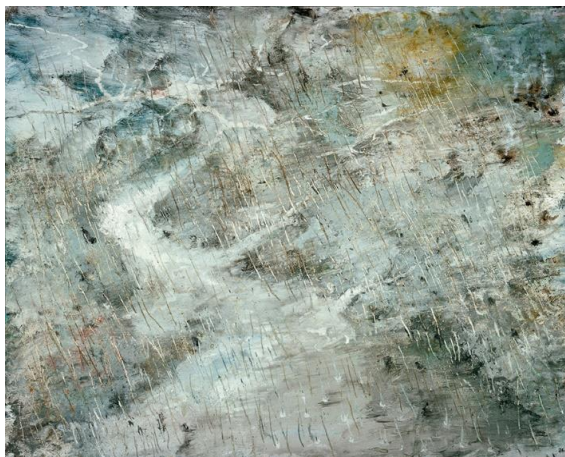


Fig. 11: BARCELÓ, Miquel, El diluvio, 1990.

Para Miquel Barceló

“El arte consiste en la capacidad de establecer nuevas conexiones con las cosas”.²¹

Es la capacidad de este artista por adaptar de una forma magistral su discurso y aquello que pretende transmitir plásticamente lo que hace de él un referente matérico muy importante. Es dicha adecuación de la técnica a sus intenciones plásticas lo que nos interesa, destacando en el uso de la materia como medio principal para conseguir transmitir y enfatizar sus emociones.

21. <https://www.youtube.com/watch?v=nWhC1mvwok&t=173s>

También es cierto que a medida que avanzábamos en nuestro proceso experimental, nos íbamos dando cuenta de que la importancia del uso matérico en la obra debía reducirse a detalles y sutilezas que debían ir intercalándose por la superficie del lienzo como si se tratase de meros accidentes plásticos, para enfatizar en el espectador la importancia y la belleza de lo pictórico, de lo accidental, de lo que intuitivamente sin pensarse con detenimiento necesitaba aparecer en el lienzo.

Es como un elemento que exige la propia pintura sin motivo aparente, pero que acaba convirtiéndose en un recurso imprescindible que da vida a la obra.

3.2.2. El empleo de textura y de grafismos

Con el *collage* cubista, el ensamblaje, las técnicas surrealistas, y sobre todo con el informalismo matérico, la textura, como característica exclusiva de la materia, adquirió un protagonismo que hasta entonces no tenía.

Según la definición dada por la RAE, entendemos por textura:

“Sensación táctil y visual que provoca una superficie según la disposición y composición del material del que está constituida. Sensación que en lo visual se ve influida por la forma en que la luz incide y es reflejada por esa superficie con los consiguientes cambios de valor y matiz en el color...”²²

Hay textura en el soporte, en la imprimación y en la pintura. Y en la manipulación y aplicación de los materiales durante la ejecución técnica. Cada aplicación modifica la de la capa inferior (disminuyéndola o potenciando la sensación de textura mediante restregados, frotados o veladuras).

Los grafismos han llegado a convertirse en uno de los recursos más recurrentes en esa referencia a la textura visual en la evolución de nuestra obra, a lo largo de la producción y experimentación artística, ya que su similitud con la textura tridimensional propia del paisaje natural permite plasmar, de una manera muy apropiada la naturaleza que interpretamos a través de la pintura.

Es la ejecución de esta técnica y las características y acciones que ésta exige; la ejecución en un periodo corto de tiempo antes de que se seque la pintura, con mucha intensidad y sin que dé prácticamente tiempo a pensar en la dirección, la longitud o fuerza con que se ejecutan los trazos, lo que hace que dicha experiencia pictórica se traduzca en un resultado plástico que transmite esa espontaneidad y donde se plasman esas mismas emociones que exige la propia técnica.



Fig. 12: PÉREZ, Jaume, prueba, técnica de grafiado sobre lienzo, A2.

22. <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>

Destacamos: el dinamismo, la frescura, la ferocidad, libertad y descripción brusca, tosca y violenta que nace del trazo, cuyas características describen y se integran a la perfección en mi comprensión y vivencia del paisaje natural.

La técnica del grafiado nos permite realizar una abstracción del paisaje de la cual nace la esencia que percibimos de ella, pero que al mismo tiempo presenta una gran dificultad para integrarla con otro tipo de recursos plásticos que puedan adaptarse a ésta para conformar un diálogo que permita ampliar la comprensión, percepción e interpretación de la naturaleza sobre el lienzo.

De los referentes artísticos citados anteriormente, destacamos algunos aspectos que nos inspiraron para emplear estos recursos en la obra son:

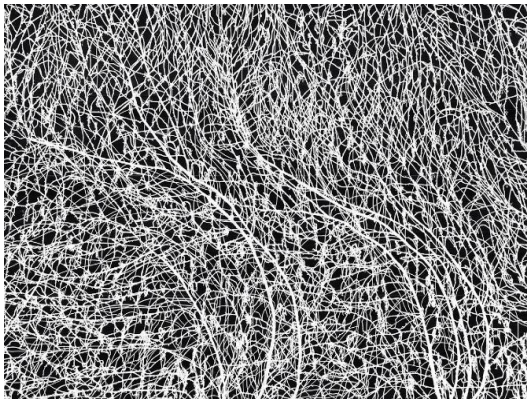


Fig. 13: HENDRIX, Jan, *Sin título*, 2015.

Jan Hendrix es uno de los referentes cuya investigación plástica del paisaje se centra en el uso reiterativo de aquellas texturas propias de la naturaleza, convirtiéndose en el recurso más identificativo de su obra.

Este artista suele inspirarse en fragmentos o detalles de la naturaleza, realizando un aumento de dichas composiciones a escalas mucho mayores para conseguir el efecto que desea, ya sea tanto pictórica, digital como escultóricamente.

Hendrix produce una serie de obras donde la abstracción de la naturaleza se consigue a partir de la referencia de uno de sus elementos más representativos, los dibujos que conforma de manera espontánea la estructura natural de los vegetales de su entorno.

Andreas Eriksson es otro referente de interés por su particular interpretación de la naturaleza, donde la mezcla de texturas, grafismos y tintas planas conforma una interpretación de la cual también se ha nutrido la obra, ya que la capacidad por unir diferentes registros en una misma composición favoreciendo el diálogo entre éstos es uno de los mayores problemas con los que nos enfrentaremos en la práctica del proyecto.



Fig. 14: ERIKSSON, Andreas, *Sin título*, 2012.

Robert Ryman es también uno de los referentes artísticos que más hincapié y énfasis pone respecto a la adecuación plástica tanto del soporte, técnica y materiales, sujeta siempre a las intenciones del autor, alcanzando un nivel de minuciosidad y escurpulosidad técnica que muy pocos artistas han llegado alcanzar y analizar tan detenida y detalladamente.

Este artista nos hace replantearnos la importancia y la capacidad de los materiales a lo hora de adecuar el medio artístico para conseguir el resultado plástico deseado.



Fig. 15: RYMAN, Robert, *a journey of white*, 1958.

3.2.3. El uso de transferencias

Como principal motivo y referente por el cual empezamos a experimentar con este recurso fue por la asignatura, configuración gráfica, cursada en el segundo cuatrimestre del máster, donde predominaba la experimentación con recursos derivados de las nuevas tecnologías.

Incorporamos la transferencia como recurso plástico por la gran cantidad de matizaciones y apreciaciones que podía aportar.

A continuación, mostramos algunas de las primeras pruebas realizadas:

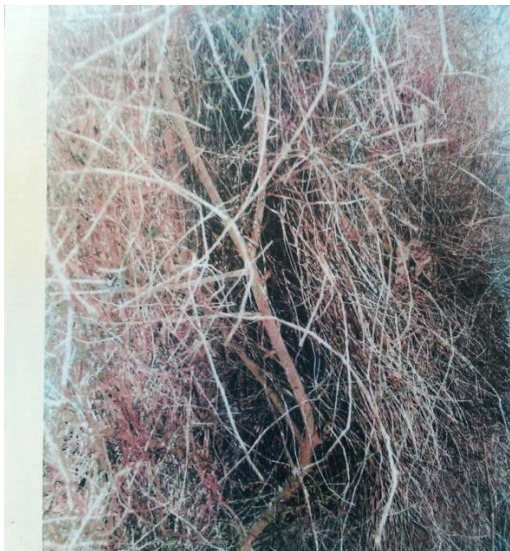


Fig. 16: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A4.

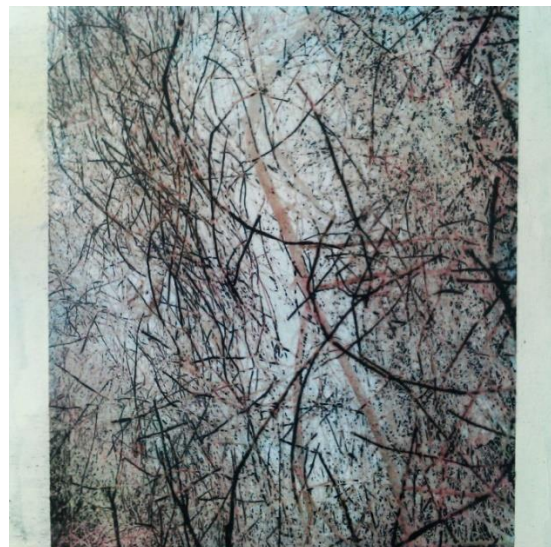


Fig. 17: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A4.

Nunca antes habíamos experimentado con esta técnica porque nos pensábamos que las posibilidades eran muy reducidas, pero a medida que realizábamos pruebas vimos la gran cantidad de combinaciones y variaciones que podía experimentar el resultado de la imagen transferida, el cual dependía de muchos factores, como podían ser: el tipo de tinta de impresora, la manera de transferirla, la calidad de impresión, el tipo de papel... pero sobre todo fue el hecho de realizarse con látex, lo que posibilitaba el que se pudiera combinar perfectamente con el acrílico, lo cual facilitaba su integración en la composición mediante la intervención pictórica tanto antes como después de ejecutar la transferencia.



Fig. 18: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A3.

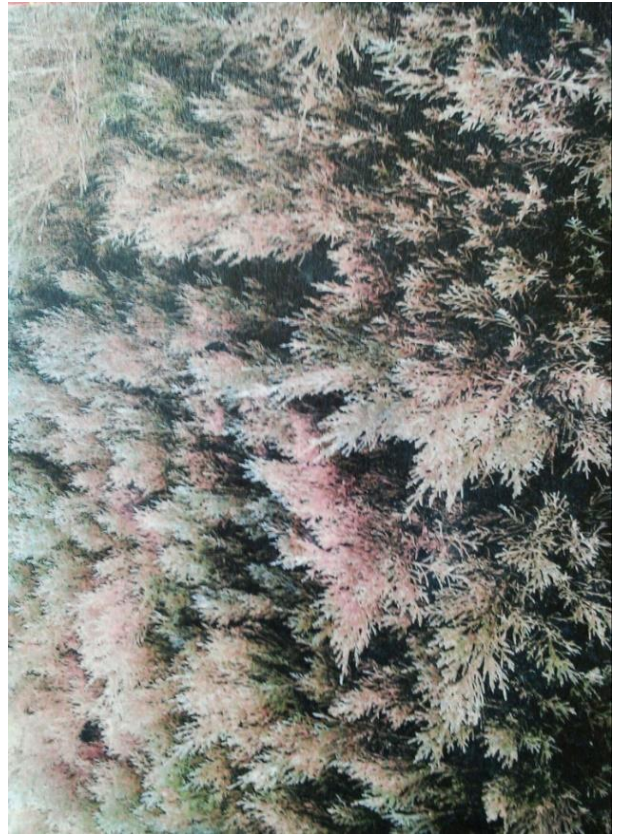


Fig. 19: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A3.

Las imágenes que presentamos a continuación ya son transferencias intervenidas plásticamente con pintura acrílica, empleando imágenes en blanco y negro que transfería sobre una tabla que ya estaba pintada, e interviniéndolas también sobre ellas después de haber realizado la transferencia, con acrílico y con materia (cola de caballo; materia orgánica vegetal, aglutinada con cola blanca y látex), intentado que se mimetizara con la imagen que había realizado anteriormente de fragmentos de un matorral de cola de caballo.

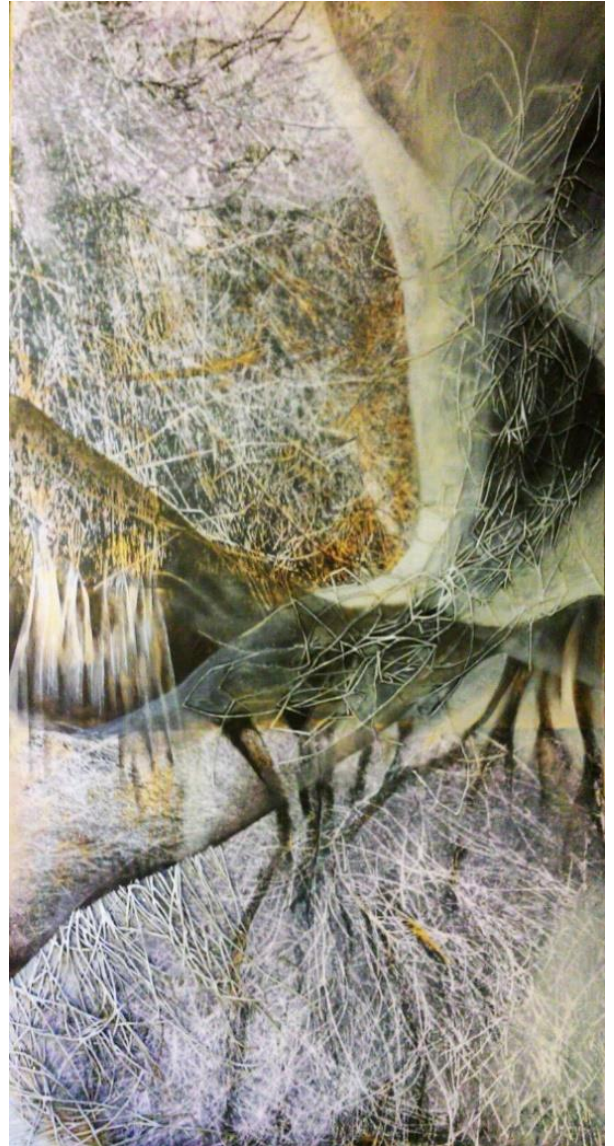


Fig. 20: PÉREZ, Jaume, transfer y acrílico sobre tabla, 90 x 42 cm. Fig. 21: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 90 x 42 cm.



Fig. 22: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 25 x 25 cm.



Fig. 23: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 25 x 25 cm.

La dificultad encontrada es cómo combinar este recurso con el de otras técnicas, el cómo integrarla para potenciar el mensaje que queríamos transmitir y favorecer a la pintura, en vez de perjudicarla incorporando un elemento que no dialogaba plásticamente con el resto de técnicas.

Como ya hemos mencionado anteriormente, no buscamos un rechazo total de la tecnología, sino únicamente encontrar un correcto equilibrio entre ésta y la vivencia del paisaje natural.

Así pues, creemos que la organicidad característica del uso de la materia y de la técnica del grafiado hace referencia al paisaje natural, y el introducir este nuevo elemento de la transferencia es adecuado para representar ese equilibrio que debe existir entre ambas vertientes; entre lo más pictórico, primitivo y orgánico (naturaleza e intuición) y entre aquello más digital y tecnológico que posee la imagen impresa transferida. Con la intención de realizar una composición que combine ambas vertientes, haciendo referencia a ese equilibrio, posible y alcanzable, y que intentamos transmitir a través de nuestra producción pictórica.

Este es uno de los mayores retos con los que nos hemos encontrado en la fase práctica del proyecto, ya no la elección de los materiales y de las herramientas plásticas, sino el cómo encontrar un punto de encuentro entre aquellas técnicas con las que más nos identificamos y queremos trabajar.

El cómo establecer un dialogo pictórico en el uso tanto de la materia, las texturas, grafismos y las transferencias en el que éstas se mimeticen y se potencien plásticamente entre ellas, encontrando una sintonía que favorezca una composición orgánica donde se enfatice la esencia y el sentimiento evocado por el paisaje natural de nuestro entorno.

A continuación, mostramos una pequeña recopilación de algunas imágenes más de pruebas que pertenecen a esta fase experimental:



Fig. 24: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 100 x 150 cm.



Fig. 25: PÉREZ, Jaume, acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 100 x 150 cm.



Fig. 26: PÉREZ, Jaume, acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 90x 120 cm.



Fig. 27: PÉREZ, Jaume, prueba de acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 100 x 40 cm.

En esta breve selección de pruebas que realizamos previas a la obra reciente, buscábamos experimentar con las diferentes técnicas que íbamos a emplear a continuación: transferencias, materia, grafiado... intentando no solo perfeccionar y ajustar la técnica a nuestras intenciones artísticas, sino también buscar esa interacción del color en la pintura, que nos permitiera exteriorizar mejor nuestra vivencia del paisaje natural.



Fig. 28: PÉREZ, Jaume, prueba de acrílico con técnica de grafiado sobre tabla, 120 x 40 cm

3.3. Obra reciente

“La pintura progresa y se organiza, en gran parte, siguiendo la exigencia de la propia pintura”.

Marek Sobczyk

En este apartado continuaremos con la fase de experimentación, abarcando técnicas y recursos con los que experimentaré para poder determinar cuáles serán las más adecuadas para conseguir el resultado deseado.

Empezaremos abocetando lo que será la composición o determinar el proceso creativo que llevaré a cabo en las obras definitivas, entendiendo por obras definitivas aquellas de carácter más reciente y que hemos pasado a realizar a un tamaño mayor.

La importancia en este apartado acerca de realizar un aumento de la escala en las obras es debido a que los recursos plásticos con los que hemos experimentado en formato pequeño parecen demandar un aumento de la escala que potencien el efecto que producen en relación con nuestras intenciones plásticas. Siendo mucho más representativo del paisaje natural esa enorme red de líneas conectadas entre sí que acaban fundiéndose las unas con las otras dando lugar a enormes atmósferas compuestas por múltiples marañas de grafismos que acaban conformando ese gran abanico de texturas tan caótico, donde el desorden azaroso que compone el paisaje sobresale por su belleza.

En esta fase es importante tener en cuenta la renovación formal continua de los resultados obtenidos, siendo capaz de encontrar nuevas alternativas o dotar al proceso práctico de nuevos puntos de vista que puedan llegar a aportar cierto interés innovador o diferente.

De entre las técnicas más destacadas están las ya mencionadas en el apartado anterior: el uso de materia, la técnica del grafiado y la incorporación de transferencias.

Es ya en ésta última fase práctica del proyecto cuando observamos que para dotar de sentido la obra y poder abarcar realmente los objetivos planteados, era necesario emplear los recursos plásticos de una manera más improvisada e intuitiva, sin tener tan en cuenta el resultado, pasando a la acción sin miedo a cometer ningún tipo de error, como si se tratara de un juego en el que simplemente debía sumergirme y dejarme llevar, intentando ser lo más riguroso posible con el método intuitivo propuesto.

“La lógica consiste entonces en alinear sobre un mismo plano y sobre una misma base todas las corrientes de expresión para hacerlas competir entre sí, y en lo que concierne al mundo visual, oponer técnicas que no tienen nada que ver entre ellas, ni poética ni sustancialmente, para favorecer, sobre una base de originalidad y experimentación, a las más representativas”.²³

Es entonces cuando la preocupación por combinar adecuadamente estos recursos para favorecer su diálogo pasa a un segundo plano, superponiéndose al resultado que pudiera surgir, la propia experiencia que se podía experimentar a lo largo del proceso pictórico.

Refiriéndonos a esa experiencia pictórica en la que reviviéramos esas emociones que nos suscitaba el paisaje natural a través de la pintura, desde otra perspectiva distinta, profundizando en las consecuencias y cambios más profundos que ese suceso previo había removido en nuestro interior, y dando lugar a una nueva experiencia que naciera del

23. SOBczyk, Marek. Op. Cit. Pág. 92.

sentimiento recordado y del sentimiento encontrado en ese intento por revelar metafóricamente en el lienzo esa nueva relación con el entorno.

“La pintura es un producto de evolución lenta que, en su relación con las formas, respira y expira entre lo revelado y lo sabido. La memoria y el reconocimiento.”²⁴

En la obra que se muestra a continuación se abarca el tema del paisaje natural desde diferentes puntos de vista, abstrayendo el paisaje desde diferentes técnicas que permiten dar un enfoque desde otra perspectiva, probar cosas nuevas y evolucionar.

Las siguientes obras forman parte de una serie de dos pinturas que realizamos para presentarnos a PAM, en las que a partir de pequeños detalles de la naturaleza nos inspirábamos para realizar la composición general de la obra, que más adelante, y también basándome en la aplicación de grafismos, texturas, transferencias y el uso de la materia (cola de caballo aglutinada con látex y cola blanca) con el que había experimentado anteriormente, iba componiendo y rellenando los fragmentos que compositivamente formaban la obra.

Es una abstracción de la naturaleza que no habíamos realizado nunca anteriormente, donde la representación del elemento figurativo se pierde debido a la ampliación desmesurada de la imagen, y donde el único elemento que hace referencia al tema de la naturaleza son las herramientas y recursos plásticos empleados para rellenar los fragmentos de dichos detalles.

Debido a que la obra debía soportar una carga matérica considerable, decidimos realizar la pintura sobre un soporte rígido de DM, con un bastidor adecuado para evitar la curvatura del tablero.

Esta primera obra, figura nº 29, es un díptico, compuesta por dos cuadros de 105 x 84 cm.

OBRA 1

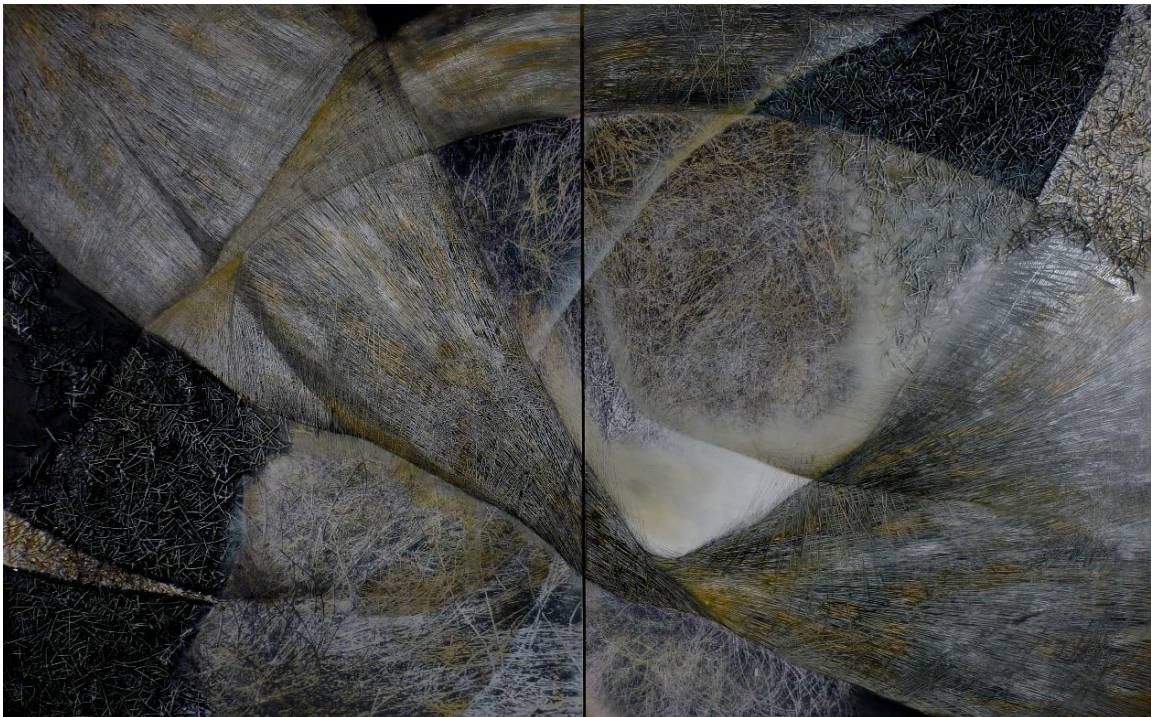


Fig. 29: PÉREZ, Jaime, Detalles I, 2017, técnica mixta, 105 x 168 cm

24. SOBCZYK, Marek. Op. Cit. Pág. 38.

DETALLES OBRA 1, FIGURA N.º 29



Fig. 30: PÉREZ, Jaume, detalle obra 1, 2017, técnica mixta.



Fig. 31: PÉREZ, Jaume, detalle obra 1, 2017, técnica mixta.

Esta segunda obra, figura nº 32, está compuesta por un único tablero de 160 cm por 105 cm.

OBRA 2

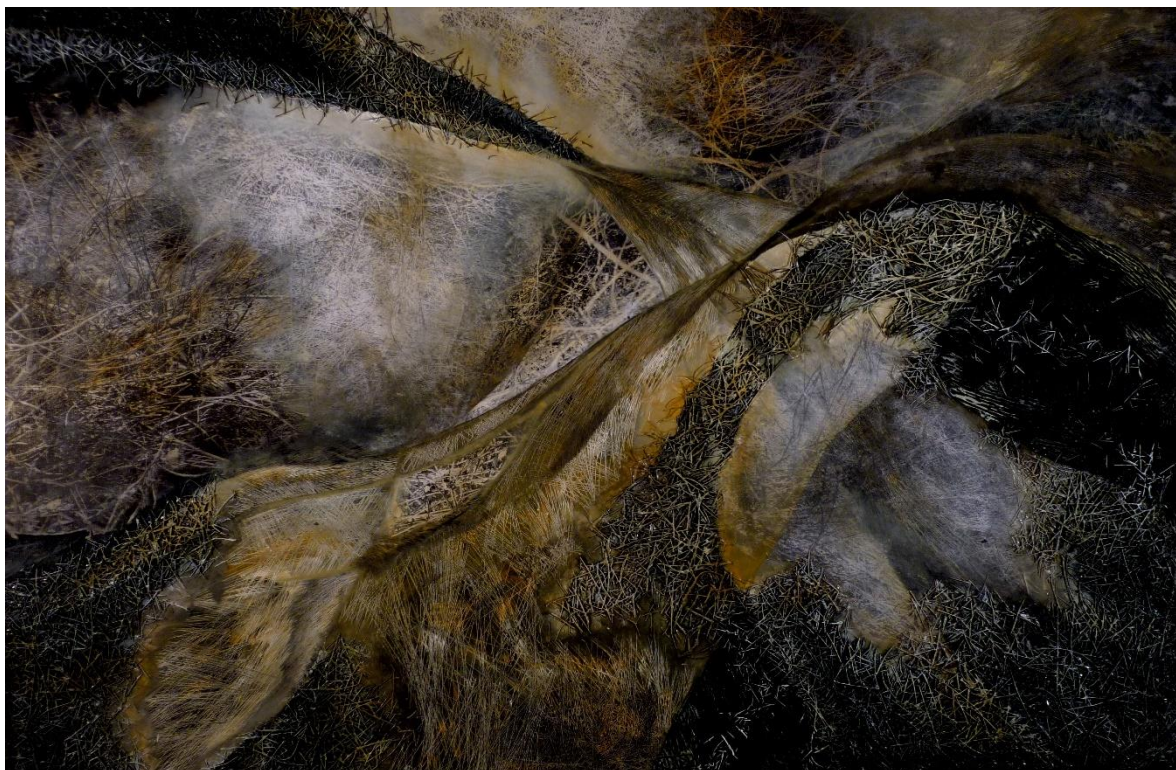


Fig. 32: PÉREZ, Jaume, Detalles II, 2017, técnica mixta, 105 x 160 cm.

En todas las obras de carácter más reciente partimos de la imagen fotográfica de una forma u otra como fuente de inspiración, pero no para componer el cuadro a partir de ésta, sino como método para recordar aquellas sensaciones que nos evocaba el paisaje y ajustar mejor el resultado plástico a la experiencia vivida.

Este book de imágenes que realizamos nosotros mismos del paisaje natural también nos sirve principalmente como un recurso pictórico más, aplicándola intuitivamente sobre la obra a través de la transferencia.

DETALLES OBRA 2, FIGURA N.º 32



Fig. 33: PÉREZ, Jaume, detalle obra 2, 2017, técnica mixta.



Fig. 34: PÉREZ, Jaume, detalle obra 2, 2017, técnica mixta.

A continuación, el resto de obras que realizamos son sobre lienzo, intentando destacar la plasticidad de la pintura, empleando un acrílico bastante aguado como base de la pintura, a partir de la cual realizábamos compositivamente el resto de la obra de una manera completamente intuitiva y espontánea.

También predomina el recurso de la transferencia, donde el uso de imágenes con diferentes perspectivas pretendía ofrecer una visión del paisaje donde la perspectiva se pierda, y donde el único elemento que importa, a pesar de su organización ilógica espacialmente, sea la pintura y la naturaleza.

El paisaje se compone de una manera intuitiva a medida que se elabora la obra, sin someterla a ningún prejuicio visual lógico, ya que se trata de una pintura donde el instinto del artista se funde con su vivencia del paisaje, dando lugar a una nueva realidad.

Las transferencias realizadas están impresas a diferentes tamaños: A4, A3, y A2, con un gramaje no muy grueso ya que implicaría más trabajo después a la hora de retirar la pulpa y el resultado de la imagen no varía por este factor. Todas las imágenes están impresas en blanco y negro pues nos interesa las texturas visuales de la imagen, los contrastes de luz y sombra y no su color, además de porque preferimos añadirle antes o posteriormente el color que creamos más conveniente.

OBRA 3

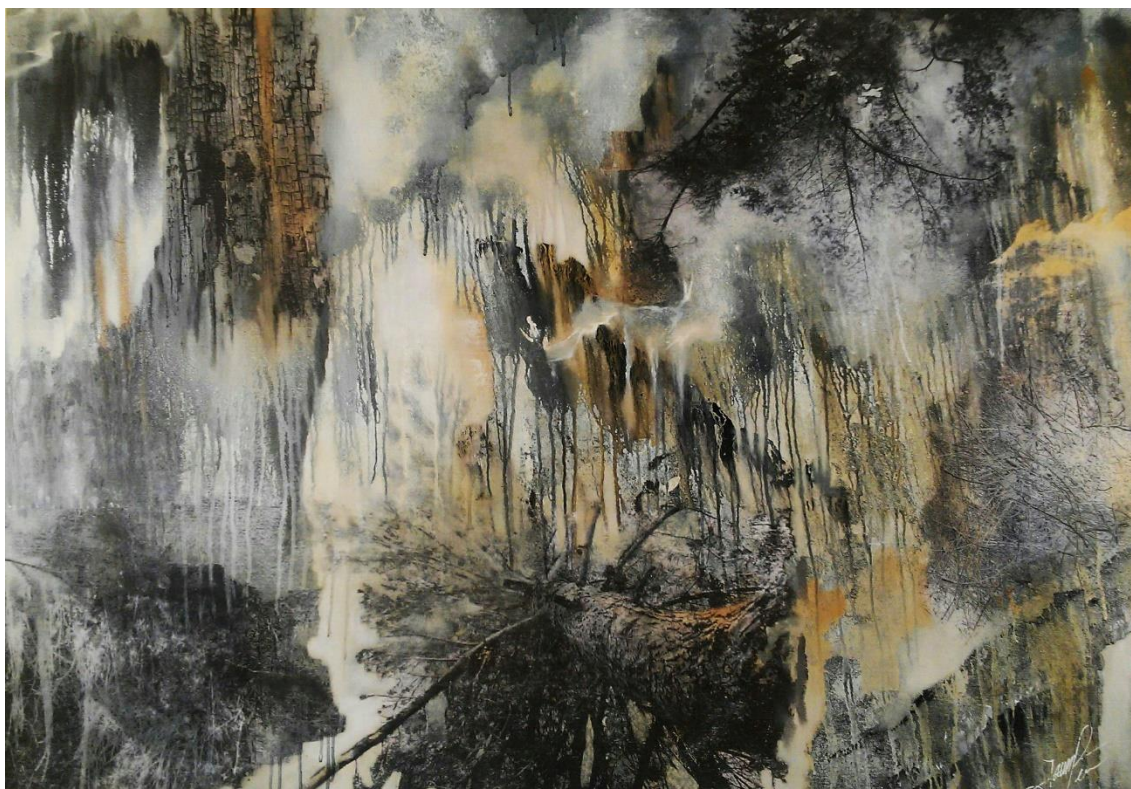


Fig. 35: PÉREZ, Jaume, Esencia, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 105 x 150 cm.

DETALLES OBRA 3, FIGURA N.º 35

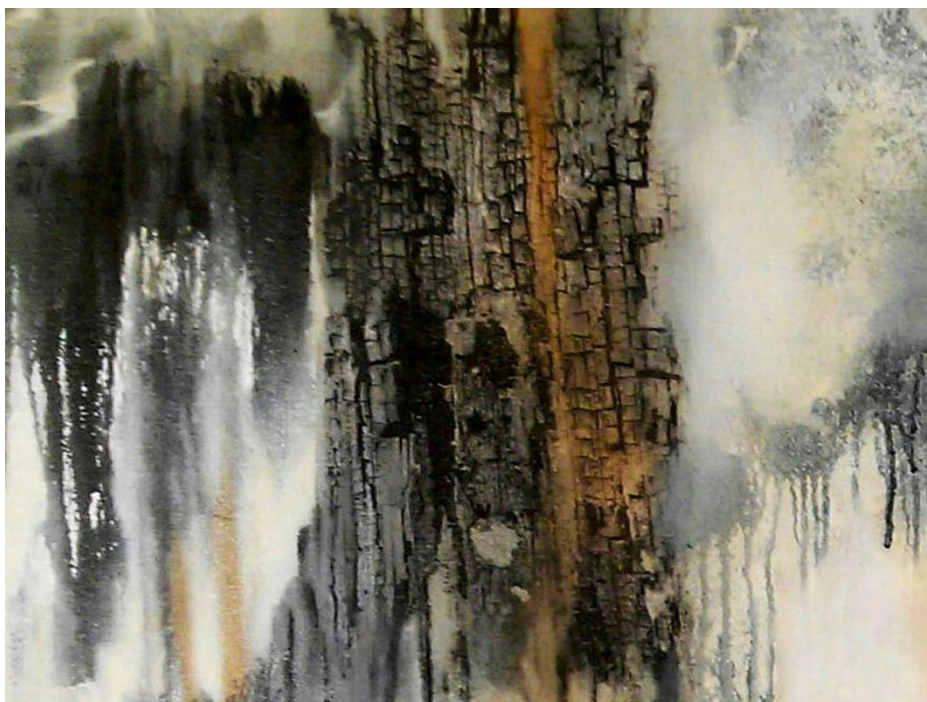


Fig. 36: PÉREZ, Jaume, detalle obra 3, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.

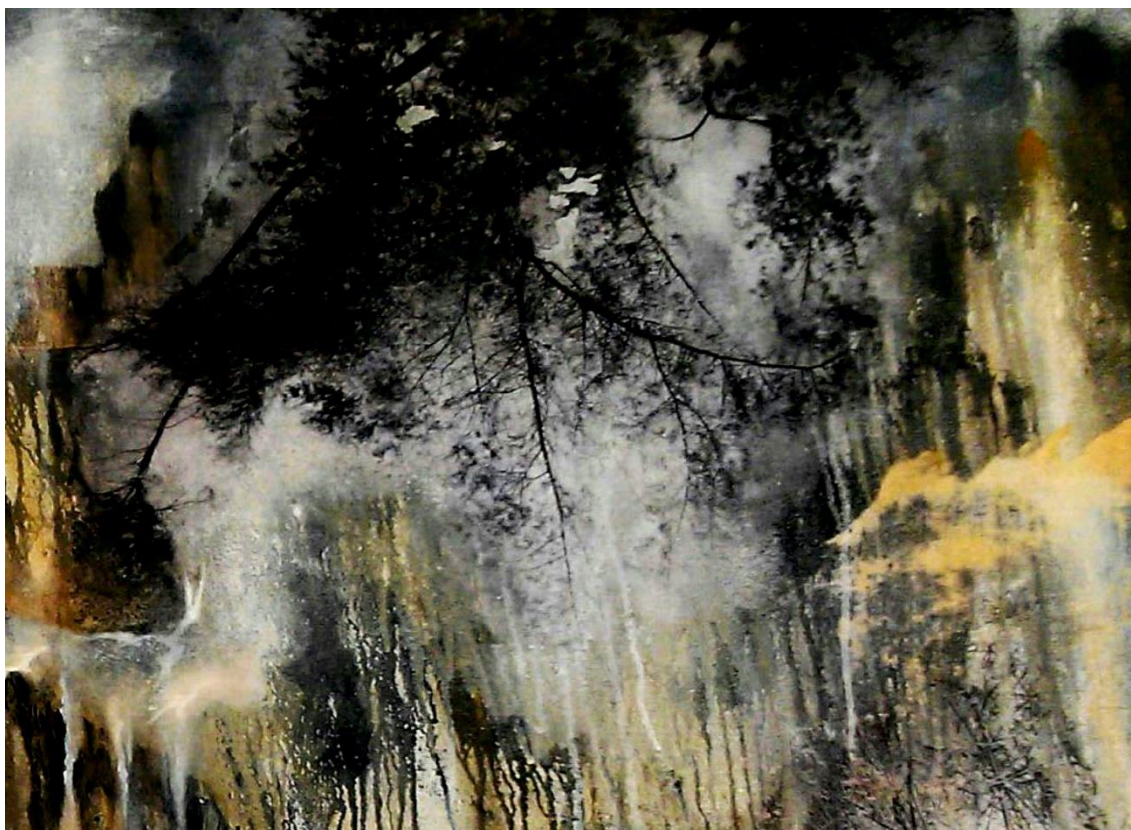


Fig. 37: PÉREZ, Jaume, detalle obra 3, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.

En la siguiente obra, figura nº 38, predomina más la técnica del grafiado, de la cual habíamos prescindido en la pintura anterior.

Nos gusta que predomine un mismo cromatismo en la composición, tonos ocres mayoritariamente con algunos detalles de tonos más saturados con amarillo anaranjado, creemos que es el color que mejor representa nuestra experiencia con el paisaje natural, que consigue evocar mejor y más se identifica con las sensaciones que trascienden cuando se vivencia en primera persona la naturaleza.

También solemos emplear tonos oscuros ya que la técnica del grafiado exige que exista el máximo contraste posible entre la base y el color añadido, para que de esta manera se pueda apreciar mejor el gesto de la línea.

OBRA 4



Fig. 38: PÉREZ, jaume, Sin título, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 110 x 170 cm.



Fig. 39: PÉREZ, jaume, detalle obra 4, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.



Fig. 40: PÉREZ, jaume, detalle obra 4, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.

En la quinta obra de este apartado, figura nº 36, predomina un contraste compositivo más marcado que la anterior, haciendo más referencia a esa experiencia menos armónica y más salvaje y primitiva del paisaje natural, dominada por la composición caótica y abrupta del paisaje derivada de unas condiciones meteorológicas más drásticas, propias del paisaje natural de alta montaña.

En esta composición tienen una fuerte presencia las acuareladas realizadas como base compositiva de la obra, donde las transferencias y la técnica del grafiado se relegan a un segundo plano más sutil.

OBRA 5



Fig. 41: PÉREZ, Jaume, Sin título, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 110 X 170 cm.

DETALLES OBRA 5, FIGURA N.º 41

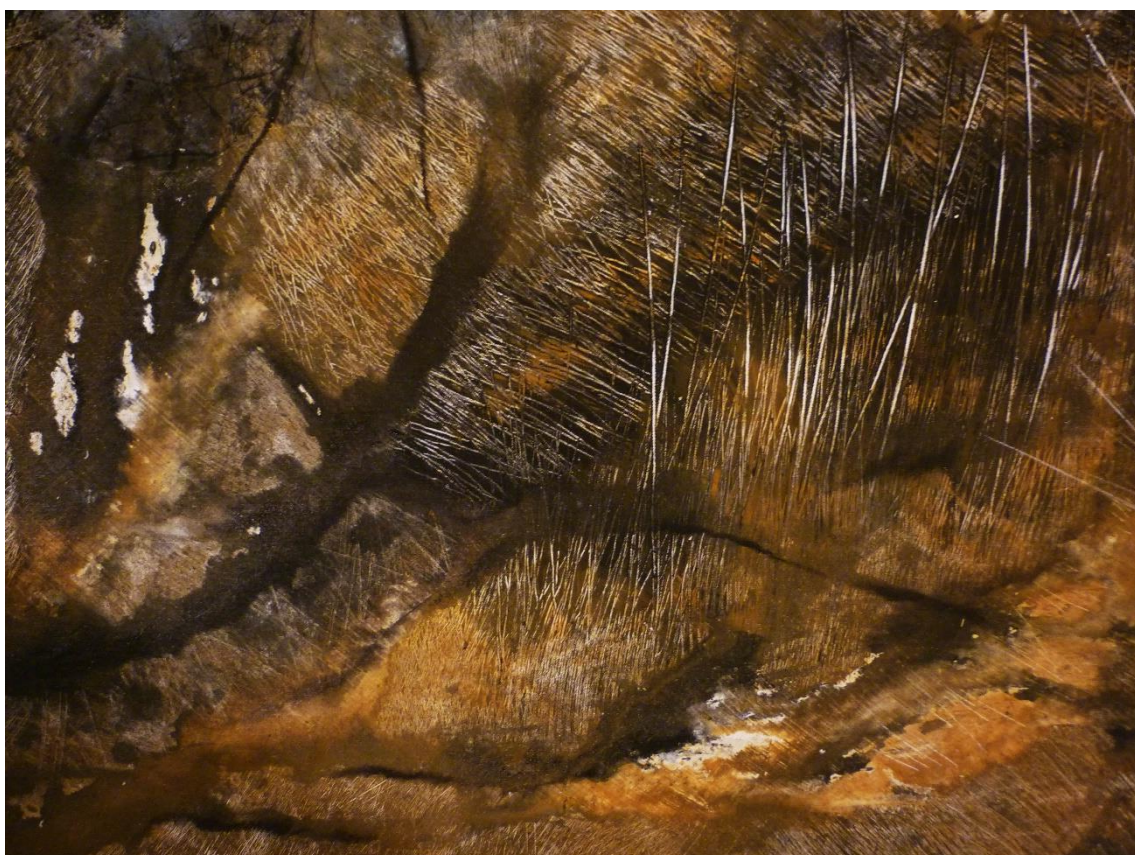


Fig. 42: PÉREZ, Jaume, detalle obra 5, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.



Fig. 43: PÉREZ, Jaume, detalle obra 5, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.

En la pintura que mostramos a continuación volvimos a retomar el uso de materia como base para empezar a componer y elaborar la pintura.

Esa materia está aplicada de manera que simula la estructura propia de ramas o finas líneas de manera irregular con un cierto carácter tridimensional, que le dotan relieve a la textura, y que a continuación como última intervención plástica de la obra repasaba con acrílico blanco las zonas de relieve más sobresalientes, para que de esta manera destacara esa textura que dibujaba la materia y que evoca a la estructura propia de las ramas de los árboles.

Después de haber aplicado una capa de imprimación sobre la materia una vez ésta ya se había secado, aplicábamos una base de acrílico aguado mediante la técnica del dripping con colores cálidos por separado, que se mezclaban azarosamente sobre la superficie del lienzo.

A continuación, íbamos rellenando el lienzo por secciones intuitivamente mediante la técnica del grafiado, más una serie de retoques cromáticos con pintura acrílica con los que se finalizaba el cuadro.

OBRA 6



Fig. 44: PÉREZ, Jaume, Sin título, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 170 cm.

DETALLES OBRA 6, FIGURA N.º 44

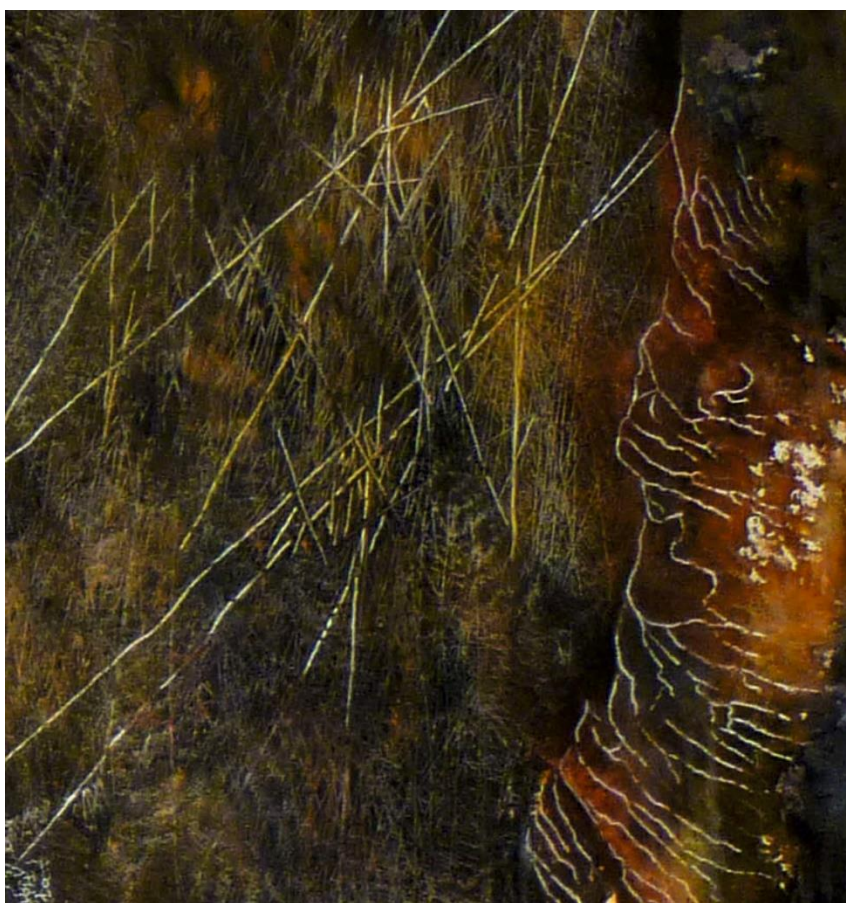


Fig. 45: PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo.



Fig. 46: PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo.

CONCLUSIONES

Una de las principales intenciones de este proyecto era la de favorecer el uso de la faceta más emotiva y espiritual de nuestra persona a través de nuestra relación con el paisaje natural, empleando el método intuitivo, la experimentación plástica y el ir más allá de la evidencia en la práctica artística como metodología para poder fomentar esa faceta más intuitiva, imaginativa y emotiva, apoyándonos en referentes teóricos y prácticos y en la evolución del trabajo pictórico.

Como puede apreciarse en la presente memoria prima el interés por el conocimiento intuitivo, en clara contraposición al conocimiento racional, cuyo uso excesivo desemboca en una pérdida de lo espiritual, cuya faceta hemos abarcado y fomentado a través del análisis exhaustivo del paisaje natural mediante la pintura.

Para producir una serie de obras pictóricas a partir de los argumentos planteados ha sido necesario trabajar intensamente la pintura y llegar a conocer y percibir de una manera más directa y plena nuestro entorno, superando mis expectativas respecto a la evolución tanto artística como conceptual.

Cabe recalcar que el ser capaz de exteriorizar y aplicar el método intuitivo ha supuesto un auténtico reto, tal vez porque desde un principio pensábamos que sería mucho más sencillo, pero la realidad ha sido que el esfuerzo realizado para romper con la anterior concepción de la pintura, mucho más pausada y detenida, ha sido extremadamente complejo, ya que a pesar de que intentásemos dejarnos llevar por nuestras emociones y realizar una pintura más espontánea, libre y que disfrutásemos más, siempre acabamos cayendo de manera inevitable en nuestros antiguos patrones de conducta, deteniendo el proceso creativo pensando en el resultado estético de la obra, cuando esta actitud era una conducta que quería erradicar drásticamente de mi experiencia pictórica, pudiendo decir que a medida que avanzaba el proceso práctico cada vez lo evitábamos con mayor frecuencia, lo que nos posibilitaba disfrutar más el proceso pictórico.

Destacaremos como algo realmente significativo en este proyecto el haber sido capaz de disfrutar mucho más con la vivencia del día a día, habiendo establecido una conexión con la naturaleza, así como un nivel de apreciación y percepción de ésta de la que antes carecíamos.

También es cierto que todo esto no habría sido posible sin el refuerzo teórico práctico de las asignaturas escogidas en el Máster, tales como: Pintura y Comunicación, Práctica Pictórica: concepto, estructura y soporte, Metodologías y Poéticas de la pintura, Procesos Creativos en la Gráfica u otras principalmente teóricas como: Retóricas del Fin de la Pintura. Claves del Discurso Artístico Contemporáneo. Es decir, otros medios y reflexiones filosóficas nos han hecho plantearnos cuestiones propias de éstas, destacando la importancia que recae sobre la idea de someter a la pintura a una continua renovación formal que puede llegar a nutrirse desde multitud de vertientes y diferentes enfoques, constituyendo estas diferentes perspectivas el principal motor para encontrar nuevas ideas, recursos, técnicas, conceptos... que enriquezcan la práctica pictórica.

Es verdad también que, con el intento de fomentar una tendencia más informalista, teniendo en cuenta uno de sus principales pilares, que es el de rechazar una construcción premeditada de aquello que se pretende plasmar en el lienzo, sin importar tanto el resultado como la experiencia vivenciada durante la acción de pintar, se ha establecido una relación más profunda de la pintura con el paisaje natural.

Creemos que ha sido fundamental a lo largo de todo el proyecto aplicar estos tres pilares básicos en la fase práctica y conceptual del proyecto: intuición, experimentación plástica e informalismo; llegando a cohesionar y estructurar ambas fases, conceptual y práctica, de manera de que evolucionasen y se complementasen conjuntamente a lo largo de todo el proyecto, siendo una metodología muy provechosa y decisiva en el progreso que ha experimentado la obra.

Respecto al objetivo marcado de llevar a cabo una experimentación y renovación continua de la pintura, considero que ha sido de vital importancia no conformarse nunca e ir investigando siempre nuevas herramientas plásticas y conceptuales que vayan adaptándose y cambiando al mismo tiempo que uno mismo lo hace.

También planteamos este objetivo por una advertencia que se mencionaba en el libro de Henry Bergson, “the creative mind”, donde decía que el mayor peligro de hacer caso a nuestra intuición es que corremos el riesgo de caer y recurrir asiduamente a nuestra zona de confort, ya que una de las peores características del ser humano es que tiende a acomodarse muy fácilmente. Esto implica que se suele manifestar una tendencia a inclinarse inconscientemente hacia nuestra zona de confort, excluyendo la necesidad artística por continuar investigando y experimentando cosas nuevas que favorezcan una correcta evolución de la obra.

“Sobre la base de esta experiencia es como el pensamiento pintura es capaz de proponer una relación con la realidad, sin perder de vista que el omnipresente peligro para ella sigue siendo el artista mismo y la banalidad o el enquistamiento de su producción”.²⁵

Otra cuestión que ha estado muy presente en este proyecto ha sido el hecho de analizar nuestro entorno, la realidad, desde la pintura —que es otro de los objetivos fijados en este trabajo—, que nos ha llevado a cuestionar también el exceso de lo tecnológico y las consecuencias psíquicas que éste ambiente ejerce sobre nosotros, que es otro de los factores que han influido en el incremento de nuestro interés por el paisaje natural desde un punto de vista pictórico. Para cumplir dicho objetivo hemos bebido de artistas como Anselm Kiefer, Andreas Eriksson, Jan Hendrix o Dario Urzay, además de pensadores como Henry Bergson, Malcolm Gladwell, Marshall McLuhan o Marek Sobczyk.

25. SOBCEZYK, Marek. Op. Cit. Pág. 69.

BIBLIOGRAFÍA

- GLADWELL, Malcolm. *Blink, the power of thinking without thinking*. Back Bay Books, Park Avenue, New York, 2007.
- SENET, Richard. *El artesano*. Anagrama, Barcelona, 2009.
- PRADA, Juan Martín. *Otro tiempo para el arte. Comentarios sobre el arte actual*. Herder, Madrid, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Buenos Aires, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. *Contraexplosión*. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- DERRIDA, Jaques. *La verdad en pintura*. Paidós, Barcelona, 2001.
- BERGSON, Henry. *The creative mind*. The Philosophical Library. New York, 1946.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. El Salvador, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- SOBCZYK, Marek. *De la fatiga de lo visble*. Pre-textos, Valencia, 2011.
- FRANKL, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. Herder, Barcelona, 1979.
- TÀPIES, Antoni. *El arte contra la estética*. Planeta De-Agostini, Barcelona, 1986.
- W. WORRINGER. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1953.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barral Editores, Barcelona, 1974.
- GIEDION, Siegfred. *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- MCLUHAN, Marshall. Entrevista publicada en Revista Playboy en marzo de 1969 Según el texto incluido en Eric Mcluhan y Frank Zingrone. Mcluhan *Escritos Esenciales*. Paidós, Barcelona, 1998
- MILLARES, Manolo. *Catálogo, luto de oriente y occidente*, Madrid 2003.
- BURRI, Alberto. *Catálogo, creto nero e oro, ginebra*- milano Italy 2008.

EN LÍNEA

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2012/05/robert-ryman-la-pintura-de-la-pintura.html>

<http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>

<https://lamenteesmaravillosa.com/la-intuicion-es-el-alma-que-nos-habla/>

<https://www.youtube.com/watch?v=nWhC1mvwokc&t=173s>

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1: RYMAN, Robert, *sin título*, 1961.

Fig. 2: KIEFER, Anselm, *Ocupaciones*, 1969.

Fig. 3: HENDRIX, Jan, *Trabajo de campo*, 2012.

Fig. 4: ERIKSON, Andreas, *Opening Friday*, 2014.

Fig. 5: URZAY, Dario, *Cabeza a-debajo*, 2014.

Fig. 6: PÉREZ, Jaume, *Natura I*, 2015, acrílico sobre lienzo, 90 x 120 cm.

Fig. 7: PÉREZ, Jaume. *Natura II*, 2015, acrílico sobre lienzo, 90 x 120 cm.

Fig. 8: PÉREZ, Jaume. *Boscatge*, 2015, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 180 cm.

Fig. 9: PÉREZ, Jaume, *Naturaleza muerta*, 2016, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 160 cm.

Fig. 10: PÉREZ, Jaume, prueba con materia y acrílico sobre tela, A3.

Fig. 11: BARCELÓ, Miquel, *El diluvio*, 1990.

Fig. 12: PÉREZ, Jaume, *prueba*, técnica de grafiado sobre lienzo, A2.

Fig. 13: HENDRIX, Jan, *Sin título*, 2015.

Fig. 14: ERIKSSON, Andreas, *Sin título*, 2012.

Fig. 15: RYMAN, Robert, *a journey of white*, 1958.

Fig. 16: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A4.

Fig. 17: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A4.

Fig. 18: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A3.

Fig. 19: PÉREZ, Jaume, transferencia sobre tabla, A3.

Fig. 20: PÉREZ, Jaume, transfer y acrílico sobre tabla, 90 x 42 cm.

Fig. 21: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 90 x 42 cm.

Fig. 22: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 25 x 25 cm.

Fig. 23: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 25 x 25 cm.

Fig. 24: PÉREZ, Jaume, técnica mixta sobre tabla, 100 x 150 cm.

Fig. 25: PÉREZ, Jaume, acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 100 x 150 cm.

Fig. 26: PÉREZ, Jaume, acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 90x 120 cm.

- Fig. 27:** PÉREZ, Jaume, prueba de acrílico y tierras aglutinadas con látex sobre lienzo, 100 x 40 cm.
- Fig. 28:** PÉREZ, Jaume, prueba de acrílico con técnica de grafiado sobre tabla, 120 x 40 cm
- Fig. 29:** PÉREZ, Jaume, *Detalles I*, 2017, técnica mixta, 105 x 168 cm.
- Fig. 30:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 1, 2017, técnica mixta.
- Fig. 31:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 1, 2017, técnica mixta.
- Fig. 32:** PÉREZ, Jaume, *Detalles II*, 2017, técnica mixta, 105 x 160 cm.
- Fig. 33:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 2, 2017, técnica mixta.
- Fig. 34:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 2, 2017, técnica mixta.
- Fig. 35:** PÉREZ, Jaume, *Esencia*, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 105 x 150 cm.
- Fig. 36:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 37:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 38:** PÉREZ, jaume, Sin título, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 110 x 170 cm.
- Fig. 39:** PÉREZ, jaume, detalle obra 4, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 40:** PÉREZ, jaume, detalle obra 4, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 41:** PÉREZ, Jaume, Sin título, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo, 110 X 170 cm.
- Fig. 42:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 5, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 43:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 5, 2017, acrílico y transfer sobre lienzo.
- Fig. 44:** PÉREZ, Jaume, Sin título, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo, 110 x 170 cm.
- Fig. 45:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo.
- Fig. 46:** PÉREZ, Jaume, detalle obra 6, 2017, acrílico y ceniza aglutinada con látex sobre lienzo.

