

TFG

EROSIÓN Y ESPACIO.

LA PINTURA CONTEMPORÁNEA Y EL CONTEXTO URBANO.

Presentado por Alberto Sánchez Peñalver

Tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El proyecto objeto de análisis muestra una pintura estratificada, que marca en sí misma el drama de la pérdida del mensaje y de la voz en la ciudad contemporánea. Se contemplan nociones de lo urbano y de los espacios inhóspitos, así como de mensajes y trazos que expresivamente se acercan a las graffias urbanas. Junto con las cintas utilizadas y los carteles denostados e ilegibles, se juega la baza de lo irreconocible y lo sucio, manifestando gran carga dramática y narrativa. Sin embargo, no se renuncia a abstraer grandes capas de pintura –las cuales compiten entre sí en un marco de supervivencia temporal– haciendo referencia directa al muro callejero.

Así pues, lo urbano, lo temporal, la banalidad y el azar llegan a relacionarse desembocando en una superficie donde confluye lo sintético y lo humano; los resquicios del “subconsciente referencial” y la cultura mass media, así como la muerte prematura del mensaje humano en la sociedad posmoderna. La ciudad como agente espacio-temporal, junto a la abstracción pictórica juegan una apología a la iconoclastia como escape de la cultura de masas, en la cual la sobreproducción y la velocidad contribuyen a la ilegibilidad y a la desinformación.

PALABRAS CLAVE: Pintura, abstracción, urbano, estrato, huella.

ABSTRACT

The project under analysis shows a stratified painting, which marks in itself the drama of the loss of the message and of the voice in the contemporary city. There are notions of the urban and the inhospitable spaces, as well as messages and lines that expressively approximate urban graphics. Along with the tapes used and the scorned and illegible posters, the trick of the unrecognizable and the dirty is played, manifesting a great dramatic and narrative load. However, there is not a renounce to abstract large layers of painting - which compete with each other in a framework of temporary survival - with direct reference to the street wall.

Thus, the urban, the temporal, the banality and the chance come to relate, leading to an area where the synthetic and the human converge; the gaps of the “referential subconscious” and mass media culture, as well as the premature death of the human message in postmodern society. The city as a space-time agent, together with the pictorial abstraction, play an apology of iconoclasm as an escape from mass culture, in which overproduction and speed contribute to illegibility and disinformation.

KEYWORDS: Painting, abstraction, urban, stratum, footprint.

A mi familia.

A mis amigos y compañeros del grado.

A Javier Claramunt por tutorizar este trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN _ P. 3

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA _P. 7

3. ASPECTOS CLAVE DE LA OBRA _P. 11

3.1. SOBRE LOS ELEMENTOS URBANOS EN LA OBRA _P.11

3.1.1. CONTEXTO URBANO _P.11

3.1.2. PINTURA DE ESTRATO _P.15

3.2. SOBRE LAS CUALIDADES PICTÓRICAS, MATÉRICAS Y ESTÉTICAS _P.18

4. REFERENTES _P. 20

4.1. GRAFFITI, GRAFFITI REMOVAL _P. 20

4.2. DECOLLAGE _P. 22

4.3. REFERENTES PICTÓRICOS _P. 24

5. DESARROLLO DE LA OBRA _P. 30

5.1. ANTECEDENTES _P. 30

5.2. SERIE TAPES _P. 31

5.3. SERIE ERASED-COVER _P. 33

5.4. SERIE TAGS _P. 37

5.5. SERIE DECOLLAGE _P. 38

6. CONCLUSIONES _P. 39

7. BIBLIOGRAFIA _P. 40

8. ANEXO DE IMÁGENES _P. 41

1. INTRODUCCIÓN

“Nos parece que el espacio público, la calle o la intemperie, es un campo de experimentación donde cualquier sistema de sentido se constituye desde la fragilidad de lo abierto e indeterminado [...] un marco de referencias en torno al arte y la calle como campo de lectura y de operación artística, estimular también su accionar en él, como espacio paradigmático de la necesaria tensión arte-vida.”¹

Esta cita, nos hace situarnos de manera preambular en la idea que acontecerá a lo largo de la memoria de este Trabajo Final de Grado titulado “*Erosión y espacio. La pintura contemporánea y el contexto urbano*”. Trata una exploración del espacio urbano, de su erosión y desgaste como aspectos que me sirven como carburante para producir obra dentro del ámbito de la pintura abstracta contemporánea. Un interés personal hacia el espacio urbano y cuestiones sobre la manera de interpretarlo y pintarlo.

Erosión y espacio nace a raíz de una serie de inquietudes surgidas durante los últimos años de formación en el grado. Sin embargo, el vínculo obtenido con la ciudad, la pintura y el *graffiti* es algo que viene de más atrás, ya que desde pequeño he ido a escuelas de pintura y paralelamente y de forma ilegal he pintado en las calles. Tanto por este pasado, como por lo aprendido durante el grado, he tenido contacto con el amplio abanico de técnicas de creación plástica que me han permitido estudiar su cabida en el presente proyecto. Así, asignaturas como *Pintura y Abstracción*, *Pintura y Expresión* y *Estrategias de creación pictóricas* fueron fundamentales para el desarrollo del mismo. Desde entonces, he tratado de objetualizar el trabajo teniendo en cuenta una serie de valores pictóricos, estéticos, formales y teóricos. Por tanto, este proyecto es el resultado de intentar conseguir una narrativa a través de la imagen plástica distinguida por lo urbano, lo sucio, lo banal, lo estratigráfico y la abstracción pictórica, posibilitando la reflexión del observador sobre su condición de transeúnte y espectador dentro del lugar que habita y transita.

En esta memoria, en primer lugar se presentan los objetivos y la metodología que han marcado el camino tanto de la parte teórica del trabajo como de la práctica. Seguidamente, hablaré de los aspectos clave de la obra, prestando especial atención a la contextualización del trabajo dentro del ámbito urbano y a la definición de lo que entiendo por pintura de estrato.

¹ SANFUENTES, F. *Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*, p. 10.

Después, pasaré a la explicación de los aspectos prácticos del proyecto, donde comento el proceso de creación pictórica, el desarrollo de la obra diferenciando las distintas series realizadas y comentaré también la evolución obtenida a raíz de unos antecedentes y referentes que sirven de apoyo y motivación para la elaboración del proyecto.

Por último, haré una breve conclusión de la memoria haciendo un balance autocrítico de los objetivos cumplidos y los aspectos a mejorar.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS



(arriba y abajo)

Alberto Sánchez.

Detalles y fragmentos de las calles de Valencia. Fotografía. (2016)



Los objetivos que en este apartado se van a citar se han ido construyendo y tomando forma a partir y durante el mismo proceso de realización del trabajo. Tal y como aquí constan, han sido descubiertos y asumidos en una etapa inicial del trabajo, pero modificados o adaptados a medida que el proyecto evolucionaba.

Los **objetivos generales** de este proyecto atienden, fundamentalmente, a tres apartados: mi aprendizaje de lo/y con lo pictórico, los aspectos pragmáticos del ámbito productivo, y, el ámbito procesual. Estos son:

- Optimizar mi aprendizaje de lo práctico y con lo práctico para, a través de la pintura, obtener el conocimiento necesario para observar con criterio, dialogar con la obra y, en definitiva, para cimentar la construcción de la mirada pictórica.

“Todo consiste en trabajar la mirada, la contemplación pictórica. Da igual cual sea el soporte o los límites físicos del cuadro o el espacio”²

“Pero lo cierto es que los años han pasado y, sin embargo, continúa vigente la tendencia que tenemos de ver el mundo en términos pictóricos. Ante cada imagen proyectamos una expectativa inconsciente derivada de una contaminación irreversible de referentes visuales adquiridos previamente.”³

- Producir distintas series de obras pictóricas que respondan con coherencia a la relación de lo práctico con lo teórico o conceptual.

- Desarrollar las claves metodológicas y procesuales que me permiten construir el proyecto a partir de unas inquietudes iniciales, una necesidad de contar a través de la pintura y mostrar a través de ella la idea generatriz, lo urbano.

- Presentar el proyecto como un trabajo abierto que acabará prolongándose en el tiempo y desarrollándose de manera intuitiva y progresiva.

Los **objetivos específicos** en los que se fundamenta el trabajo *Erosión y Espacio* son los siguientes:

² BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*, p. 75.

³ BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*, p.119.

- Contextualizar el trabajo a través de la idea generatriz de lo urbano y contemplar las posibilidades de la misma.
- Buscar, estudiar y asimilar una serie de referentes que me ayuden a la hora de contextualizar y producir.
- Reflexionar sobre el discurso artístico propuesto y sus aspectos conceptuales en relación a la parte práctica del proyecto.
- Experimentar con los materiales y técnicas aprendidas durante el grado y analizar sus posibilidades y cabida en este proyecto.

2.2 METODOLOGÍA. DE LA CALLE AL CUADRO

Para hablar de *Erosión y Espacio* en general, y de la metodología en particular, parto de las tres claves conceptuales del trabajo: lo urbano, lo estratigráfico y lo plástico. Tres aspectos fundamentales para entender el conjunto total del proyecto y su método.

En primer lugar, y como ya he comentado con anterioridad, sitúo mi quehacer dentro del ámbito de lo urbano, contextualizándolo con la imagen de la ciudad, el resto y la huella que en ella dejan sus habitantes y transeúntes y el modo en el que el tiempo acaba convirtiendo y organizando en estratos. En la imagen de todo ello observo una serie de cuestiones formales, estéticas y conceptuales que traslado al soporte pictórico. Es así, como el estrato callejero, o lo estratigráfico, me sirve como herramienta para elaborar una función acorde con la idea del proyecto, respondiendo al valor plástico de un trabajo pictórico como el que estoy elaborando. Ya que, al fin y al cabo, lo que trato de hacer es pintura.

Así, los hallazgos que mi mirada ha ido descubriendo dentro de la ciudad y de la calle han generado un interés significativo en el registro urbano (restos propagandísticos de las paredes, intervenciones callejeras y la propia sociedad), caracterizado, desde mi punto de vista, por una memoria temporal insertada en el mismo espacio y retroalimentada por el paso del tiempo.

De manera progresiva, intento que los cuadros se acerquen cada vez más y tengan atisbos de la estética y la forma de este entorno. Sin embargo, siempre trabajo con la premisa de que no traslado y ni represento directamente la calle, sino que a través de ella y a través de los elementos visuales que la componen, trato de conseguir una narrativa distinta, más ligada con la idea de cuadro y de pintura como tal. Éste análisis y adquisición de nuevos elementos con los que tratar, son una parte fundamental de la metodología de trabajo, engarzándolos de una manera interpretativa a la parte procesual del mismo.

En cuanto al método, se podría decir que he seguido dos fases de trabajo. Por un lado, se encuentra la toma de fotografías de fragmentos, detalles o elementos de la calle que encuentro interesantes por alguna de sus características, ya sean formales, cromáticas, compositivas o estéticas. Todo ello se determina como una actividad de recolecta, análisis y estudio de las imágenes que posteriormente pasarán a formar parte de la segunda fase del trabajo, la parte pictórica. Es en esta fase a la que dedico más tiempo centrándome principalmente en el trato con la pintura y sus posibilidades. Intento obtener una proyección o idea general de cómo va a ser el cuadro a partir del conjunto de imágenes que he recolectado con anterioridad. Así, puedo escoger entre todas ellas las partes que encuentro relevantes y aunarlas todas en un mismo plano.



Alberto Sánchez.

Detalles y fragmentos de las calles de Elche (Alicante) y Valencia. Fotografía. (2016)

Otro aspecto metodológico reside en la elaboración en serie. Son muchos los cuadros que responden a unas mismas cuestiones estéticas y formales, y, por lo tanto, se organizan formando parte de una misma experimentación. Principalmente, los trabajos comienzan con una programación inicial, estableciendo una sucesión de pautas a seguir. No obstante, el hecho de trabajar con muchos cuadros de manera sincrónica, hace que finalmente el resultado final de los mismos puedan o no ser fieles a la idea inicial. El proceso de trabajo y el diálogo continuo con las piezas, son los que acaban definiendo el resultado final, llegando a ser, éste, una incógnita. En muchos casos, rematar un trabajo acaba siendo misión imposible, realizando constantes descartes en el proceso y quedando los cuadros fuera de la vista, apartados. Como comenta José Albelda:

“La pintura recordémoslo, es algo vivo. Cambia con nosotros, acompaña nuestras etapas vitales y lo hace como nosotros: a saltos o en leves progresiones. A veces nos encontramos con grandes cambios, mientras que

en otros momentos una idea generatriz, [...] nos lleva a iniciar largas series que no se concluyen hasta que conseguimos sacarles todo su jugo, todos los matices posibles [...] Hemos de afinar la mirada para hacer esta importante distinción”⁴

El hecho de trabajar con muchas piezas de manera simultánea, me permite el cambio de un cuadro a otro para resolver varios problemas a la vez. Es una forma de tener una visión global de todo el proceso al mismo tiempo, algo que encuentro muy útil para el trabajo que estoy elaborando. Se trata de un proceso en el cual los propios cuadros se nutren los unos de los otros, un vínculo entre ellos donde se comparten y atribuyen aspectos comunes.

Otro aspecto metodológico que considero fundamental ha sido la búsqueda, estudio y asimilación, tanto de información sobre los aspectos conceptuales de este proyecto, como de múltiples referentes artísticos. Todo ello ha sido de gran ayuda al aportar nuevas opciones y visiones que han modificado y enriquecido las ideas iniciales del proyecto.

3. ASPECTOS CLAVE DE LA OBRA.

En este apartado de la memoria se desarrollarán las claves de la obra citadas anteriormente. Lo “urbano” y lo “estratigráfico” se definirán en los apartados **3.1.1 Contexto urbano** y **3.1.2. Pintura de estrato**. Por otro lado, el desarrollo de lo “plástico” se describirá en el apartado **3.2. Sobre las cualidades pictóricas, matéricas y estéticas**.

3.1. SOBRE LOS ELEMENTOS URBANOS EN LA OBRA

El contexto en el que ubico mi trabajo, la forma de entenderlo y relacionarlo con la parte práctica del mismo, trato de explicarlo en el apartado **3.1.1. Contexto urbano**, donde cuento, a mi modo de ver, la relación de las nuevas tecnologías y el consumo de imágenes con la producción artística a día de hoy. Además, temas como la estratificación de la información, la comunicación, la memoria, y la huella, serán tratados en el apartado **3.1.2. Pintura de estrato**. En el cual trato de establecer una aproximación de lo que entiendo yo por pintura de estrato y como esta define mi trabajo.

3.1.1. CONTEXTO URBANO

La contemplación pausada dentro de la ciudad contemporánea resulta una práctica difícil, ya que nos comportamos inconscientemente como transeúntes y no como espectadores. Circulamos por las calles con un destino claro. No nos paramos a contemplar nada durante el recorrido.

La era de las nuevas tecnologías y las redes sociales se caracteriza por un consumo masivo de imágenes a diario. Esto nos conduce a una sobresaturación visual que hace que no seamos capaces de apreciar lo que está pasando en nuestro contexto espacio-temporal.

Esta sobresaturación visual provocada por los mass media parece que nos crea incapacidad para ver, para contemplar y, por tanto, para desentrañar, apreciar o reflexionar sobre las señales o información visual de nuestro entorno. Igualmente, nos produce una pérdida de la capacidad de concentración y de la disposición de contemplación: *“es obvio que la nueva forma de consumir imágenes condiciona agudamente nuestra manera de leerlas y posteriormente de digerirlas. Por eso esa menor capacidad de concentración se debe a una pérdida previa de la disposición de contemplación.”*⁵

⁵ BARRIO, D. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*, p.23

En nuestra era, la producción y consumo de imágenes se está acelerando de manera estrepitosa debido a las características de los medios de difusión de imágenes que están a nuestra disposición: televisión, ordenadores, teléfonos móviles, internet y redes sociales como *Instagram*, *Flickr*, *Facebook*, *Pinterest*, etc. Ante este proceso de rápida resolución parece que la única manera de adaptarse es la de cambiar la actitud frente a las imágenes que nos rodean, pasando de la contemplación, fruición, análisis o reflexión, a la del consumista feroz que solo les otorga un valor de uso inmediato, extremadamente fugaz, de usar y tirar.

El fotógrafo **Erik Kesselss** refleja este hecho en una de sus instalaciones en la exposición *Big Bang Data*, en la Fundación Telefónica en el año 2015. Esta exposición se compone de más de un millón de imágenes impresas y amontonadas en el espacio como si de un vertedero se tratase. Se trata de todas las imágenes que se suben en 24 horas en **Flickr**⁶. La fotografía que hemos ubicado al lado de la imagen de esta exposición ejemplifica muy gráficamente el propósito de esta instalación.



(izq.)

Detalle de imagen extraída de *Google* de un vertedero.



(dcha.)

Fotografía de la instalación *24 HRs in photos* de Erik Kessels. (2015)

Lógicamente, esta sobreproducción y su consumo masivo de imágenes no solo condiciona nuestro modo de relacionarnos con nuestro entorno visual sino que, como reflejo, condiciona igualmente nuestro modo y ritmo de trabajo, un hecho que sería difícil afirmar si es positivo o negativo para la calidad de las obras que se están produciendo. Como dijo Kandinsky, "*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos*", y es por eso que inevitablemente tenemos que adaptarnos a lo que acontece a nuestro alrededor y a su velocidad, ya sea a la hora de observar o a la de producir.

6 **Flickr** es un sitio web que permite almacenar, ordenar, buscar, vender y compartir fotografías o vídeos en línea, a través de Internet.

7 KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 32.



Alberto Sánchez.

Fragmento de las calles de Valencia. Fotografía. (2017)

Parece que esta velocidad de pasar de una imagen a otra en apenas milésimas de segundo, sin casi saber qué estamos observando, sin prestarle interés, acaba definiendo nuestro *modus operandi*, y digo “nuestro” refiriéndome a todo aquel artista que se encuentra inmerso y sujeto al mundo de las nuevas tecnologías y las redes sociales, encargadas de abastecernos a diario con miles de imágenes sin tener tiempo para pensarlas, reflexionar sobre ellas y digerirlas. Así, parece que se genera un estado en el que la inmediatez es la protagonista del trabajo, lo que suscita una necesidad, un estado ansiedad que hace que deseemos obtener resultados de manera directa en nuestro proceso.

Sin embargo, frente a este desasosiego y anestesia de la mirada se sitúa, afortunadamente, la necesidad de comprender nuestra posición y relación con el entorno. Al menos con el más directo en nuestro caso: la ciudad. Y en ese sentido, podría decirse que la ciudad es generosa, pues nos ofrece un reflejo cultural de nuestro propio tiempo: el que se articula en el conjunto de huellas, intervenciones o restos que en ella deja el colectivo que la habita y transita a lo largo del tiempo (registros de restos de pintura acumulados en las paredes, contenedores repletos de *taggs* y carteles, camiones, persianas de negocios e incluso el propio suelo urbano desgastado y con suciedad). En definitiva, la suma de acciones “individuales” genera una poética en un mismo entorno y que justifica, dentro del imaginario colectivo, nuestra idea de ciudad, aunque sea imperceptible por la mayoría.

De este modo, podría decirse que el espacio urbano es un resultado o imagen construida en sí misma por el paso del tiempo y el azar. Aunque todas las huellas, generadas periódicamente y de manera involuntaria, terminan siendo consideradas, en términos generales, como algo sin importancia, invisibles por su carácter sucio y banal, por su ilegibilidad y por su aparente insignificancia. Es por ello, que el mensaje humano integrado en estas huellas, termina siendo silenciado de manera prematura, sin tener tiempo de apreciación y lectura del mismo.

Pero lo cierto es que son precisamente esas huellas las que demuestran que se trata de un entorno habitado, vivo y, por tanto, proporcionan un *feedback* constante sobre esa comunicación diaria que se produce entre el entorno y quien lo construye habitándolo.

En esta construcción del entorno es de gran importancia el paso del tiempo, incluso también en la degradación de las ciudades y en la ocultación o el silenciado de los mensajes, porque es el reflejo de nuestra sociedad. Es relevante observar conscientemente los estratos en los que se ha ido depositando con el tiempo las huellas generadas rutinariamente para conocer realmente el estilo de vida actual, de nuestra vida acelerada y descuidada.

Aunque ello provoque un sentimiento de desprecio, por el aspecto ruinoso, sucio o desaliñado de las calles.

Alberto Sánchez.

Fragmento de las calles de Valencia. Fotografía. (2017)



De hecho, me parece buen momento para incorporar dos citas de *Estéticas de la intemperie* que hablan sobre esa detención y apreciación de la calle en nuestra vida cotidiana, que se aproximan a la justificación de detener nuestra mirada ante esta realidad, para realizar un análisis, personal o colectivo, sobre ella:

“Siempre será fundamental provocar la momentánea detención crítica en nuestra circulación rutinaria y ciega por la ciudad, y analizar aquello que se desenvuelve ante nuestra mirada, a ratos espectacularmente, a ratos como una estela de residuos sedimentándose silenciosamente en las calles”⁸

“Desprenderme, dejarme llevar por el encanto de las cosas, sorprenderme en un caminar sin rumbo, sin puntos por alcanzar ni tiempos de llegada, abiertos a los azares del encuentro que la calle pone a nuestra disposición.”⁹

Con el objetivo de esta detención crítica, mi exploración dentro de la práctica artística empieza a cobrar sentido al intentar rescatar esas huellas de la vida en la urbe, (y de paso a la mirada de su anestesia) para ser mostradas

⁸ SANFUENTES, F. *Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*, p. 10.

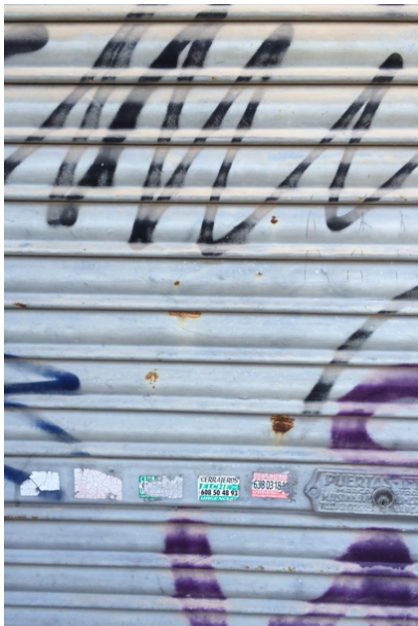
⁹ GIANNINI, H. *La ‘reflexión’ cotidiana*, p. 12.

desde otra perspectiva, con una visión más consciente del paisaje que nos rodea, su estética y cómo sus posibilidades plásticas se desarrollan dentro del ámbito de la pintura abstracta contemporánea.

Mi trabajo propone un cambio de narrativa, modificando el contexto en que se presentan los estratos en los que se estructuran esas huellas por el tiempo, ofreciendo un nuevo código basado en la abstracción pictórica. De esta manera, pretendo provocar un nuevo acercamiento, una nueva lectura del paso del tiempo en la panorámica urbana.

Son muchos los materiales y recursos que construyen este imaginario, por ejemplo: registros de restos de pintura acumulados en las paredes, contenedores repletos de tags y carteles, camiones, persianas de negocios e incluso el propio suelo urbano que se presenta la mayoría de las veces desgastado y con suciedad provocada por el tránsito de gente.

En definitiva, y como se hace referencia en *Pioneros del graffiti en España* de Gabriela Berti:



Alberto Sánchez.

Fragmento de las calles de Elche. Fotografía. (2017)

“El espacio urbano es una especie de soporte del tejido social, que tiene la capacidad de actuar como un tablero de operaciones, sin el cual las piezas carecerían de sentido y valor poético dentro del sistema simbólico de la cultura. [...] La trama urbana, social y cultural, no es sólo un telón de fondo de las acciones que realizan los sujetos, sino que estos elementos en su conjunto componen una serie de experiencias, que se reflejan en lo individual y en lo colectivo. [...] nuestro presente se articula a través de elementos que, al mismo tiempo, son capitales para ilustrar [...] que el tiempo hoy no es un principio claro de inteligibilidad, pues ideas como las de progreso (encallada en el siglo XIX), el fin de los grandes relatos (o sistemas de interpretación), etc., [...] ya no nos permiten simbolizar el presente. La percepción acelerada del tiempo que tenemos y la abundancia de información de la que disponemos (lo que Augé denomina aceleración de la historia y superabundancia de acontecimientos), son claros ejemplos de esta situación.”¹⁰

3.1.2 PINTURA DE ESTRATO

Como ya se ha comentado, el paso del tiempo dispone todo ese conjunto de huellas, mensajes y restos urbanos en una estructura estratificada, donde las últimas intervenciones sobre el muro ocultan, a veces parcialmente, a las más antiguas. Detenerse críticamente ante esta peculiar estratificación me

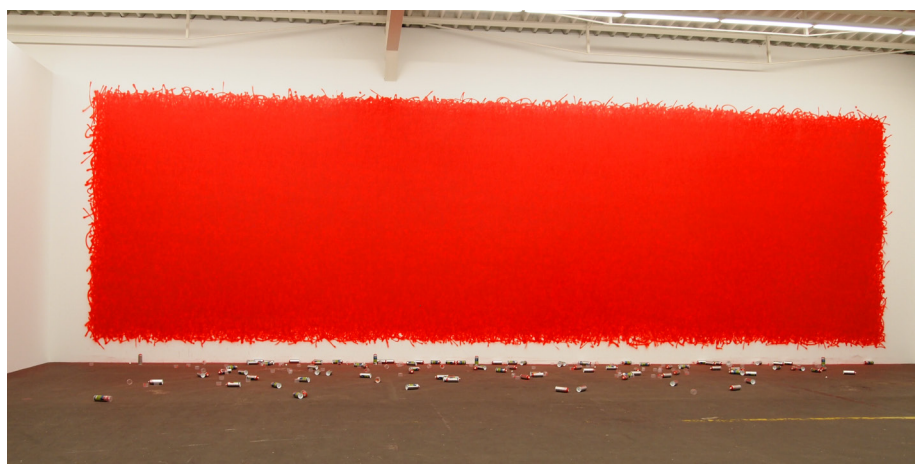


Nasan Tur durante el proceso de elaboración de **Berlin Says**.

ha permitido potenciar las posibilidades plásticas y discursivas de mi trabajo pictórico. Una pintura que, intencionadamente, he querido llamar pintura de estrato pues la relación entre lo que vemos y lo que hay debajo o detrás, o la superposición de capas de pintura guarda más implicaciones de las que se desprenden de la simple lógica operacional inherente a cualquier ejercicio pictórico.

La estratificación se define como la disposición de capas sobre una superficie, colocadas de manera superpuesta, ocasionando un grupo de elementos que, con determinadas características comunes, se han integrado en otros conjuntos para formar una entidad, un producto final con entidad de memoria. Por tanto, la estratificación induce a una nueva forma de observar el espacio, pues provoca un atisbo de intuición a lo temporal, a lo que se encuentra tras la apariencia presente. Así pues, lo que llamo pintura de estrato pretende provocar un tipo de mirada similar, una mirada que se ve avocada a hacerse consciente del devenir temporal, de cómo éste se rige por el azar y la banalidad, y de los efectos de pérdida y olvido que el paso del tiempo implica.

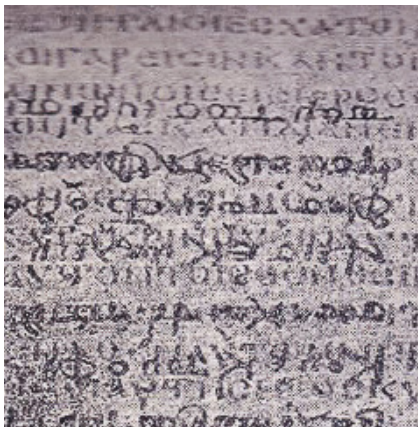
El artista Nassan Tur realizó la obra “*Berlin Says...*” en la que, repitiendo y superponiendo hasta la saciedad las numerosas inscripciones y *graffitis* observados en la ciudad de Berlín en un amplio muro establecido para ello, acaba cubriéndolo por entero. De este modo se hace indescifrable cualquiera de las palabras o frases iniciales, poniendo así en duda la eficacia del *graffiti* entendido como mensaje o forma de expresión individual en el entorno urbano. Evidencia el drama de la pérdida del mensaje en la ciudad contemporánea; la impotencia de los grupos marginados y de activistas políticos que se esfuerzan por hacer oír su voz; cómo la sobreproducción y la velocidad contribuye a la ilegibilidad y a la desinformación.



Vita de la obra de Nasan Tur.
Berlin Says. (2013)

La propia dinámica de la ciudad acaba relegando al olvido cualquier huella, señal, resto o mensaje, pues su destino es el de ser cubierto por otro estrato que se depositará, en la mayoría de ocasiones, condicionado por el azar y la banalidad de la acción. Sin embargo, esta estratificación no siempre implica la negación o la ocultación completa de las huellas o *graffitis* anteriores, habitualmente se produce interacciones y sinergias entre ellos.

“Así, un graffiti no es una composición que se limita al interior de la misma obra, sino que entra en relación con el complejo haz de elementos que la rodea, está sometida a continuos cambios y al proceso que el entorno va generando sobre ella (deterioro de la pintura, descascarado del muro, que le peguen carteles encima o que la vuelvan a pintar, incluso que la borren).”¹¹



Vista detalle de la imagen de un **palimpsesto**.

Este aspecto me lleva a hablar del **palimpsesto**: una práctica de economía tradicional que se realizó de modo común a partir del siglo VII a causa de las dificultades surgidas en el comercio del papiro egipcio. Era un manuscrito antiguo escrito en tablillas que conservaba huellas de una escritura anterior borrada artificialmente para poder reutilizarlo. Se eliminaba el texto y se volvía a escribir encima, aunque siempre quedaban restos de escritura poco visibles en la superficie. Esta práctica conllevaba la construcción involuntaria y azarosa de un nuevo texto, el que se producía a partir de la interrelación entre los diferentes estratos de texto, entre el texto escrito y los restos de lo borrado. Un texto que lleva las huellas de otros, o que se construye a partir de las huellas de otros.

De hecho, Jacques Derrida usa el palimpsesto como metáfora para explicar que cada palabra o concepto lleva las huellas de otras, de cuyos significados y lecturas depende para ser entendido. La idea de huella para Derrida es la referencia a las palabras que terminan siendo visibles dentro del texto a pesar de haber sido borradas.

Igualmente, esta misma idea de palimpsesto hace referencia al concepto de **intertextualidad** que se define como la relación que un texto mantiene con otros textos, y este conjunto de relaciones constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

En definitiva, y de algún modo, este tipo de mecanismos, operaciones y relaciones entre los diferentes estratos (de textos, capas de pintura o señales en las paredes de nuestras ciudades) para enriquecer la producción de

¹¹ BERTI, G. *Pioneros del graffiti en España*, p. 21.

discursos o nuevas lecturas, son las que, de algún modo he querido incorporar en lo que, como ya he dicho, he querido llamar pintura de estrato. Una pintura estratificada, sedimentada en el tiempo y cuya posible discurso se contextualiza en la contemporaneidad urbana.

*“Al final, las formas, sean más o menos abstractas, son los signos que toda civilización deja tras de sí: restos de lo que en su día sirvió a los hombres y que fuera de su tiempo solo son interpretables en cuanto cultura; rastros desde los que se conforma la historia y que solo pueden revivir desde una relectura contemporánea que los asume como lo que son: una realidad en sí misma y un síntoma de su tiempo”.*¹²

3.2. SOBRE LAS CUALIDADES PICTÓRICAS, MATÉRICAS Y ESTÉTICAS

Antes de comenzar con este apartado, hay que tener en cuenta la importancia de las cualidades pictóricas, matéricas y estéticas frente a las cualidades discursivas tratadas en apartados anteriores, ya que en mis inicios, como comentaré más adelante al desarrollar los antecedentes del trabajo, trabajaba casi exclusivamente en el desarrollo de estas cualidades, sin contextualizar ni aplicar una fundamentación teórica sobre el mismo. Por ello, la construcción del proyecto comienza con la toma de contacto y exploración con estas cualidades.

En cuanto a mi manera de entender la pintura, creo que hay ciertas cualidades que considero interesantes o determinantes para el desarrollo de mi trabajo, ya que éstas hacen que actúe de una manera u otra al mirar, pensar y pintar un cuadro. Así pues, estas cualidades se pueden agrupar bajo una serie de distinciones pictóricas, matéricas y estéticas, cualidades que tienen la capacidad de nutrirse las unas de las otras, generando un cómputo de características yuxtapuestas que definen mi modo de trabajo.

Si hablamos de lo plástico, este se presenta como un elemento principal y necesario para la proporcionar un deleite visual que, a su vez, está relacionado con lo que podíamos llamar densidad procesual. Esta es entendida como una especie de sensación de lectura que aporta contundencia y presencia a la obra. No obstante, lo plástico y la densidad procesual se presentan como una dualidad a partir del proceso pictórico y el resultado final. Esto es, una clave procesual que determina una relación artista-cuadro (objeto artístico) y una clave final de observación estética que se acerca al código estético final.

12 **DESCUBRIR EL ARTE.** *Un palimpsesto contemporáneo.* [consulta: 2017-02-07]. Disponible en: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/20/un-palimpsesto-contemporaneo.html>>

Por ello, habría que hablar de las cualidades epidérmicas del cuadro, relacionadas de manera directa con este código estético final. La piel de los cuadros o epidermis, muestra un proceso totalizado, entremezclado en una suerte de plano pictórico pleno para la aproximación estética de la mirada del espectador. La capa final del cuadro es la que primero aprecia el espectador y al mismo tiempo es el último paso que realiza el artista en la finalización del mismo.

Por otro lado, otro de los aspectos que quiero resaltar en este apartado es la utilización del color negro. En los cuadros trato de llevar a cabo una síntesis de la imagen utilizando casi exclusivamente el uso de este color, concebido como un color inherente al silencio, al vacío, a la negación y la sensualidad, aspectos que se relacionan con términos como la desinformación, la memoria, la ocultación del mensaje y la propia sensualidad del proceso pictórico. En definitiva, me interesa tanto la intensidad estética como el aglutinamiento simbólico, es decir, una síntesis entre la dramática ausencia y el pathos irónico y nihilista que parece reclamar un mensaje olvidado. Por tanto, el color negro es capaz de mostrar esa frustrada vacuidad y a la vez poder ironizar sobre esta misma, dando un nuevo sentido crítico de la dialéctica.

Para terminar, otro motivo y objeto de descripción es el hecho de concebir las cintas adhesivas como un elemento pictórico. Este material es capaz de aportar unas cualidades pictóricas, matéricas y estéticas que son igual de válidas que las cualidades propias de la materia pictórica. Las cintas son un elemento que le proporciona a la obra una reminiscencia del propio proceso de elaboración, al igual que representa la idea de huella, haciendo referencia a los restos urbanos como lo son los carteles publicitarios retirados. Por ello, podría incluso definir este material como meta-pictórico, ya que es capaz de hacer referencia a la propia pintura que indaga en su naturaleza y alude, desvela o hace referencia al propio proceso de trabajo, a cómo se construye y cómo se realiza el cuadro.



Alberto Sánchez.
Fragmento de las calles de
Valencia. Fotografía. (2017)

4. REFERENTES

En esta parte de la memoria trato de explicar algunos de los referentes que me han ayudado en la elaboración del trabajo, ya sea por la proximidad a los conceptos teóricos tratados anteriormente, o, por los valores plásticos y estéticos de sus obras que me resultan interesantes. Así aparecen ordenados en dos grupos. Primero se presentan dos epígrafes que hablan del *graffiti* y del *decollage* como dos disciplinas o temáticas que me han servido de gran ayuda para la elaboración del proyecto. Y segundo, una selección de muchos de los artistas que me han servido como referentes plásticos y que considero más importantes, principalmente, por la parte estética de sus obras y el propio tratamiento con la pintura.

4.1. GRAFFITI, GRAFFITI REMOVAL

El *graffiti* se podría definir como una de las vertientes artísticas urbanas más populares y utilizadas actualmente. Obras realizadas en la calle, en murales, en persianas o, de manera menos legal, en furgonetas y vidrieras de negocios. Nos podemos encontrar multitud de categorías: *graffitis* anónimos, otros con autoría clara y elaborados en grandes murales a modo de colaboración entre artistas, otros de carácter político y de protesta.



(arriba y abajo)

Imágenes extraídas de Google del tapado y borrado de *graffitis*.



Aunque en algunos casos, la voluntad artística y el esmero estético está plenamente implicado en el acto de pintar, en otros es algo meramente aleatorio, con simples frases escritas con desgana o despreocupación formal y estética. A pesar de ello, el *graffiti* es considerado una disciplina que muestra de manera directa el lenguaje de las generaciones más jóvenes que manifiestan una forma de expresión popular y cultural, un supuesto sello territorial y autorial, una reafirmación de poder y de lugar de jerarquías.

Mi interés por el *graffiti*, además de por cuestiones biográficas (por pintar en mi adolescencia), técnicas (en este proyecto sigo utilizando sprays, etc., como se comentará en el capítulo 5. *Desarrollo de la obra*) y estéticas, se centra en aspectos mencionados en apartados anteriores: el *graffiti* como huella, señal, mensaje e incluso resto que deja el ciudadano; el *graffiti* como elemento que está sometido a la veloz dinámica urbana contemporánea de sobreproducción de imágenes y mensajes en la que la superposición de mensajes (*graffitis*) genera la disolución (o estratificación) del mismo “*haciendo que su huella pueda durar sólo un instante o que sea borrada por la dinámica misma del funcionamiento de la ciudad.*”¹³ ; y el *graffiti*, también, como un agente consciente y atento al entorno en que aparece y con el que interactúa, por tanto, como dinámica que revaloriza, de algún modo, nuestra mirada al entorno.



Ejemplo ilustrativo de una de las intervenciones urbanas de **Eltono**.



Nasan Tur.

Vistas de la obra mural *Police paintings*, en Dinamarca. (2014)



Nasan Tur.

Vistas de la obra mural *Police paintings*, en Dinamarca. (2014)

De hecho, es extendida la creencia de que la única intención del *graffiti* es la de acaparar la visibilidad, la de imponerse a su entorno, al que es ciego. Su realización apresurada y clandestina así parece indicarlo. Sin embargo, para la realización de cualquier obra de *graffiti*, incluso un pequeño *tagg* o firma, es lógico que se haya estudiado previamente y con atención el entorno, pues solo el que mantenga una adecuada relación con el soporte y con los *graffitis* y señales de debajo o alrededor podrá competir por obtener esa visibilidad. En algunos casos, su relación con el soporte es la de contraste, en otras, como en las de Eltono, se busca la integración e interacción entre ambos.

Una acción relacionada con el *graffiti* que también me resulta de interés como referente para mi trabajo es el llamado *Graffiti Removal*. Ya que la acción de pintar en la calle o de hacer *graffitis* está considerado vandalismo e incluso delito en muchos sitios, es frecuente que se intenten borrar o tapar cubriéndolos de pintura. Normalmente, es la policía quien se encarga de eliminarlos, aunque también los propietarios de los negocios o la gente del propio ayuntamiento. La manera de taparlos, mediante campos de color, los registros que se utilizan y, sobre todo, los colores que emplean, me resultan muy interesantes. A día de hoy pocos *graffitis* han sido tapados o borrados con el color de fondo original. Es por esto que se acaba generando una superposición de capas a modo de parche que al fin y al cabo reclaman también la mirada del ciudadano y recuerdan que ahí había un *graffiti*.

El ya citado artista Nasan Tur hace alusión a esta práctica del *Graffiti Removal* en uno de sus trabajos llamado *Police Paintings*, en el que directamente pinta en las paredes del espacio expositivo una serie de tapados de *graffitis* que previamente recopila de manera fotográfica.

Las huellas de estas acciones, tanto en el caso del *graffiti*, como en el del *graffiti removal*, crean una estética que sirve de gran referencia a la hora de encontrar registros que me sirvan como elementos a incluir en los cuadros. Ello no solo me permite hacer referencia a las cuestiones ya mencionadas en los capítulos sobre los elementos urbanos en la obra, pues al extrapolárselas al ámbito pictórico me permite realizar una construcción a modo de adición y sustracción que genera con el paso del tiempo una memoria plástica. Esto supone una motivación que me proporciona, metafóricamente, el combustible necesario para seguir elaborando piezas, analizarlas, y en definitiva, explorar el proceso pictórico que estoy llevando a cabo, de la calle al cuadro.



Ejemplo de decollage y estratificación en una señal de las calles de Valencia. Fotografía. (2017)



Mimmo Rotella,
La leggenda di Marilyn. Decollage.
140×100 cm. (2001)



Jaques Villeglé arrancando carteles en París.

4.2. DECOLLAGE

El *decollage* es una de las técnicas a las que recorro para la elaboración de algunas piezas. Esta técnica se basa en la acción de retirar, arrancar y desgarrar capas que estaban previamente pegadas y solapadas las unas con las otras (frecuentemente, como veremos más adelante, capas de carteles que han sido pegados en las paredes de nuestras ciudades), para después ser trasladadas a otro soporte o superficie. Se trata de una sustracción de materia de un lugar para incorporarla en otro, y así dotarlo de un significado distinto, dentro de otro contexto y ubicado en otro espacio. Se pretende pues, reconstruir una imagen a base de fragmentos, sobras y restos pertenecientes a otras imágenes, formando una tercera.

Mi interés por las intervenciones en el espacio urbano y la estratificación ya mencionada hacen de esta técnica una herramienta que me permite conseguir el traslado de los elementos urbanos, como son los restos de carteles publicitarios, al soporte pictórico, ya que su disposición en el cuadro y la manera de superponerse los unos con los otros, ocasionan un conjunto de capas que forman una entidad de memoria.

*"[...] el apego a lo fragmentario, los restos y sobras adquieren un significado poético y a la vez, representan el espacio invisible. Constituyen un espacio hecho, no por la arquitectura, sino por la memoria depositada en cada superficie; representan un cierto ordenamiento dentro del aparente caos."*¹⁴

El trabajo práctico de este proyecto se basa de manera parcial en los arranques y en la acumulación de materiales (normalmente carteles y las cintas adhesivas que los fijan), dos vertientes que fueron exploradas y trabajadas, durante los años 1950 y 1960, principalmente por **Mimmo Rotella**, en Italia, así como por **Jaques Villeglé**, **Raymond Hains** y **François Dufrené**, en París.

Estos artistas incorporaban materiales industriales y carteles publicitarios en el formato bidimensional generando pinturas sin pintar, es decir, sin el empleo de materiales tradicionales o convencionales a la pintura. Deambulaban por las calles y observaban y recolectaban los carteles y afiches (normalmente de papel) desgastados y pegados superpuestos unos a otros, estratificados y formando curiosos palimpsestos. Con estos fragmentos arrancados de la pared realizaban sus composiciones. En el caso de **Mimmo Rotella**, reelaborando su nuevo montaje o combinación; en el caso de los artistas franceses, exponiéndolos tal cual eran arrancados de las paredes.

¹⁴ PAES DE CARVALHO, F. *Marcas y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal*, p.21.



Raimond Hains,
Carteles arrancados sobre planchas de hierro
200 x 200 cm. (1959)

La utilización de carteles publicitarios extraídos de la calle, ya usados y ajados por el tiempo genera un aspecto destrozado y ruinoso de la imagen. De este modo, muestran fragmentos y ruinas de una arquitectura urbana de carácter publicitario, un tipo de arqueología de la ciudad generada por estos fragmentos y resquicios de la urbe. Además,

“[...] Rotella añade un contexto externo al espacio pictórico; un elemento del ‘afuera’ a la representación pictórica. Es la percepción de que el espacio urbano de las grandes ciudades, contaminadas con múltiples afiches comerciales, se convierte en rastros, vestigios de la misma sociedad, de su consumo, de sus gustos. En este sentido, [...] Jacques Villeglé, Raymond Hains, Wolf Wostell y Rotella, cuestionan la relación entre arte y vida, proponiendo una simbiosis entre ambas. Su arte va a tratar, principalmente de la vida en las grandes metrópolis, como ese gran ‘almacén a cielo abierto’ benjaminiano. Ya no hará falta materiales de arte, puesto que el arte se encuentra en la calle, los materiales del arte son los desechos, los restos, lo sobrante, lo publicitario y lo efímero.

Rotella parece seguir una línea opuesta a la de Villeglé y Hains, quienes exponían los afiches rasgados, tal y como salían de la pared, sin ninguna alteración. [...] estos fragmentos eran yuxtapuestos muchas veces, formando imágenes abstractas, extendiendo, de esta manera, el uso del collage. [...] Rotella seguía una preocupación más formalista, reforzando el concepto de ruina, de tiempo y de la memoria. Las obras de ese período se acercaban a una idea de arqueología, de palimpsesto, por las muchas capas de papeles que iban formando estratos, induciendo la sensación de cueva y de sedimentación.”¹⁵



Mark Brandforf, *Rat Catcher of Hamelin III.* (2011)

A continuación, citamos aquí a otro artista que, en un principio, se aleja de los resultados e intenciones de los artistas mencionados, aunque parece que su trabajo sí está influenciado por Rotella, al menos parcialmente, pues también dedica su obra a la recolecta de fragmentos de carteles de anuncios: **Mark Brandforf.**

Brandforf en su tránsito por la ciudad de Los Ángeles recolecta restos de afiches y carteles de anuncios, *graffitis* y logotipos que incorpora a sus cuadros como fragmentos de su cotidianidad urbanita y contemporánea, integrando así la estética de un barrio excluido o marginado a su práctica pictórica.

¹⁵ PAES DE CARVALHO, F. *Marcas y Restos: Presencia y Ausencia de la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal*, p. 64-77.

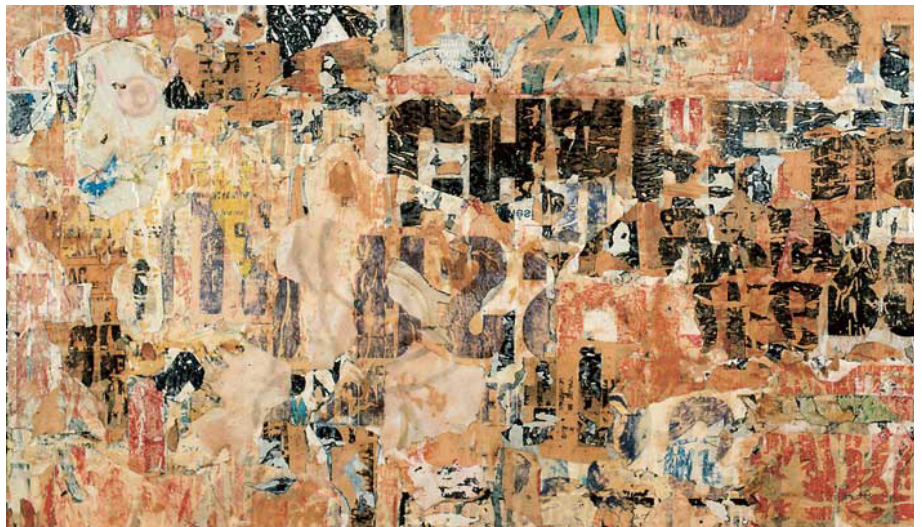
Sus obras terminan siendo mapas mentales de la ciudad, que indican de manera topográfica las calles y avenidas de la ciudad. Se trata de una reconstrucción de la memoria urbana a través de los restos de la misma. Una mirada arqueológica curtida a partir del proceso de la colección y dotación de un nuevo significado de la realidad urbana.

Finalmente, y con una actividad muy similar a los artistas recientemente citados, **François Dufrené** utiliza el decollage como el resultado de una manifestación grupal, es decir, un acto artístico llevado a cabo por los habitantes de la ciudad que utilizan los carteles propagandísticos como acto de rebeldía de forma anónima ante la sociedad de consumo. Así, se presenta el muro callejero como un elemento razonador y comunicador, que como se ha comentado ya, es una de las características a tener en cuenta en el trabajo.

(dcha.)

François Dufrené, *Encore* (1965)

(Detalle)



David Ostrowski,

F (Beauty Mantra),

Pintura al óleo, laca, papel sobre tabla. 101 x 81 cm. (2012)

4.3. REFERENTES PICTÓRICOS

Son muchos los referentes que contemplo y analizo, pero en esta memoria he preferido que no aparezcan todos y cada uno de ellos, ya que muchos me atraen simplemente por el aspecto superficial de sus obras, o por la estética de las mismas. Es por esto, que he preferido hacer referencia tan solo a alguno de ellos, los más importantes o destacados. Se presentan pues, una selección de referentes inscritos en el ámbito de la pintura como tal, los cuales considero que han tenido un papel más específico a la hora de orientar mi trabajo.

En primer lugar hablaré de **David Ostrowski**, artista alemán nacido en Colonia en 1981. Ostrowski realiza una pintura abstracta reduccionista, casi minimalista, con un aspecto final de sus obras muy simple y depurado, algo que me resulta de especial interés para el desarrollo de mi trabajo. Además, existe en su obra otros aspectos más concretos, como el uso de sprays o ae-



David Ostrowski,
F (2012), Pintura al óleo, laca algodón sobre tabla.
 200 x 150 cm.
 (2010)



Cristopher Wool,
Apocalypse Now, Grabado de esmalte alquídico sobre placa de aluminio pintada de blanco.
 213 x 182 cm.
 (1988)

rosales, cuya reminiscencia nos lleva a las graffías y al mensaje callejero, que forman parte de la influencia de este artista. Para Ostrowski el uso de esta técnica le permite realizar los cuadros en una sola acción, sin necesidad ni posibilidad de corregir errores, pues es difícil de modificar una vez ha sido aplicado en el soporte.

Elabora un proceso de trabajo rápido y directo. Sin embargo, consigue obtener en sus cuadros la densidad procesual de la que hablé anteriormente, una cualidad que tengo en cuenta y valoro dadas las características de su proceso de trabajo.

Otro aspecto destacable en su obra es el modo en el que, en ocasiones, para la realización de sus obras emplea la colaboración de personas que caminan por encima de sus cuadros y registran su huella, creando una suerte de palimpsesto. Estas huellas finalmente son resaltadas mediante el uso del spray y pinturas acrílicas.

También presto atención al modo en el que Ostrowski valora e incorpora en su obra el error y al accidente, causados por el azar y el proceso de elaboración veloz y apresurado, algo que me sirve para argumentar y justificar lo comentado en el contexto (3.1.1. *Contexto urbano*) sobre la necesidad de obtener resultados inmediatos en nuestro trabajo. Sin embargo, este proceso le sirve para crear unas composiciones donde el orden de los errores y las imperfecciones muestran una imagen calmada y a la vez cargada de registros, lo que provoca en el espectador una prolongada contemplación.

Por otro lado, tomo como referente a **Cristopher Wool**, artista norteamericano nacido en Chicago en el año 1955. Se trata de uno de los artistas norteamericanos más reconocidos en el panorama artístico contemporáneo, especialmente por su obra *Apocalypse Now* (“*SELL THE HOUSE, SELL THE CAR, SELL THE KIDS*”) realizada en 1988. (No creo que sea esta serie la que más te interese. Así que a continuación tendrás que añadir algo así como: No obstante, las obras que más me ha servido de referente más directo han sido sus pinturas abstractas de aplicación de aerosol y borrado del mismo, como explicaré a continuación.

La obra de Wool combina aspectos adquiridos del expresionismo abstracto de los años cincuenta, con aspectos del Pop Art de los sesenta, el Arte Conceptual de los setenta y la influencia de la cultura urbana, del *graffiti*. Aunque estos dos últimos aspectos son los que más directamente me han interesado, he de destacar, de manera general, la manera de realizar y concebir su abstracción pictórica.

Destacaría, por tanto, otros aspectos como la paleta de colores (blanco y negro) que utiliza. Como he comentado, el color negro es uno de los colores mas característicos en mi trabajo y el que mejor relaciono con la idea de la desinformación, del tapado y del borrado. Sobre todo en la serie de abstracciones monocromáticas en las que Wool solo usaba pintura en spray de color negro, disolventes, y otras herramientas comerciales que le servían para elaborar un proceso de aplicación y sustracción de pintura mediante el borrado y tapado. Se trata de una serie de garabatos con sprays que tras su adición y sustracción del soporte, genera una nubosidad formal y narrativa.

Para acabar, me interesan también los registros que se establecen y se integran en el cuadro tras realizar el proceso de trabajo veloz y sucio. Así, las salpicaduras accidentales y los restos de pintura depositadas sobre sus cuadros de grandes dimensiones aportan a la imagen final un aspecto de pintura descuidada y callejera que captan mi atención.



(izq.)

Christopher Wool,

Untitled. Esmalte sobre lino, 320 x 243,8 cm.

(2007)

(dcha.)

Vista del estudio de Christopher Wool.



En relación con la imagen urbana, el *graffiti*, y los registros relacionados con la urbe, debo mencionar a **Nils Bleibtreu**, artista alemán nacido en Dortmund en 1987, que selecciono como referente en este capítulo por el desarrollo de obra que elabora actualmente. Esta se caracteriza por el empleo de materiales industriales como el poliéster ondulado o metal ondulado como las persianas de negocios a modo de soporte pictórico, lo que provoca una reminiscencia completa hacia la imagen de ciudad, trasladando la mirada del espectador a un contexto metropolitano repleto de graffías urbanas escritas por los ciudadanos. Así, me parece interesante que sus obras se compongan de la unión de estas graffías realizadas con spray, obteniendo una imagen final que se define por una yuxtaposición y superposición continua de restos de *graffitis* donde predomina la horizontalidad y el paralelismo en las composiciones.



(izq.)

Nils Bleibtreu,

Untitled. Técnica mixta sobre metal. 73 x 60 cm. (2016)



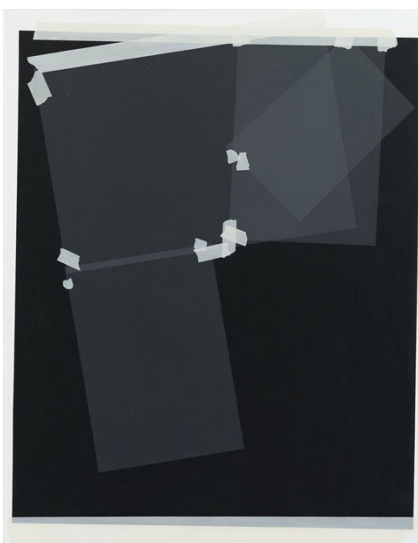
(dcha.)

Vista del estudio de Nils Bleibtreu.

Bleibtreu dedicó su juventud a hacer *graffitis*, algo que le ha llevado a realizar la obra actual y que aquí presento. Es por ello que me siento identificado con él, por mantener orígenes y evoluciones, de algún modo, similares.

Otro de los referentes es **Kees Goudzwaard**, artista nacido en 1958 en Utrecht, Holanda. Goudzwaard realiza una obra aparentemente abstracta, pero que se basa en la composición de elementos figurativos como papeles, cintas adhesivas y acetatos transparentes. Este artista dispone primeramente y compone mediante estos materiales una composición que le sirve de modelo para después fotografiarla y reproducir miméticamente en el cuadro. Normalmente esta suerte de collage lo realiza sobre una superficie de color a la que va añadiendo distintas formas rectangulares que con frecuencia se superponen y que gracias a su translucidez generan efectos cromáticos que luego reproduce pictóricamente sobre la superficie del cuadro. Por tanto, sus cuadros, a pesar de su evidente abstracción, podíamos entenderlos como la representación pictórica o trampantojo de un modelo creado con antelación.

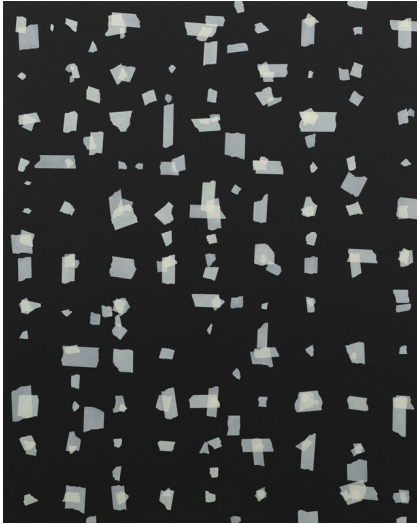
Lógicamente, me interesa ese recurso de la superposición de capas y cómo lo evidencia en su pintura, en la que hace evidente la profundidad de las capas y su resultado o efecto cromático, pues me recuerda a la idea de estrato y de memoria en el proceso en mi trabajo.



Kees Goudzwaard,

Film. Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm. (2007)

Sin embargo, el elemento que considero mas importante y que más me ha influenciado es el uso de Goudzwaard de las cintas adhesivas. En un principio las utiliza para sujetar los materiales y papeles con los que crea esas composiciones que luego fotografía y reproduce cuidadosamente en sus cuadros. Estas cintas también serán reproducidas en sus pinturas con el ánimo de dejar claro lo que son: cintas que normalmente se utilizan como reservas



Kees Goudzwaard,
Position. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. (2008)

de las capas inferiores de pintura y que, al ser retiradas, ponen de manifiesto su estratificación.

En mi trabajo las empleo, no a partir de la representación pictórica de las mismas, sino incorporándolas directamente en el cuadro, trabajando y pensando en qué lugar del cuadro deben estar situadas dadas las cualidades pictóricas que tienen y, de un modo similar al de Goudzwaard, como un elemento compositivo más.

Finalmente me gustaría nombrar y comentar a dos artistas de los que tomo referencia directa por motivos de proximidad generacional y geográfica, además de haber estudiado en la misma facultad. Estos son **Alex Marco** (nacido en Valencia en 1986) y **Carlos Correcher** (nacido en Valencia en 1992).

Alex Marco elabora un trabajo caracterizado por la reinterpretación de las imágenes partiendo de la realidad, generando una especie de abstracción que tras su lectura detenida somos capaces de apreciar la referencia visual que se ha establecido o una interpretación de la misma. De su obra, al igual que la de Correcher, me interesan aspectos como el tratamiento con la pintura, la composición de sus cuadros, el uso del color negro y el empleo de materiales como el spray. Asimismo, Correcher dedica su obra a la representación y deconstrucción de la imaginería contemporánea, mostrando y contando que *“nuestro mundo visual está saturado al extremo, es explícito y violento en exceso”*¹⁶.

(izq.)

Alex Marco,
Sin título. Óleo y spray sobre lienzo.
195 x 130 cm. (2016)

(dcha.)

Alex Marco,
Sin título. Óleo y spray sobre lienzo.
195 x 130 cm. (2016)

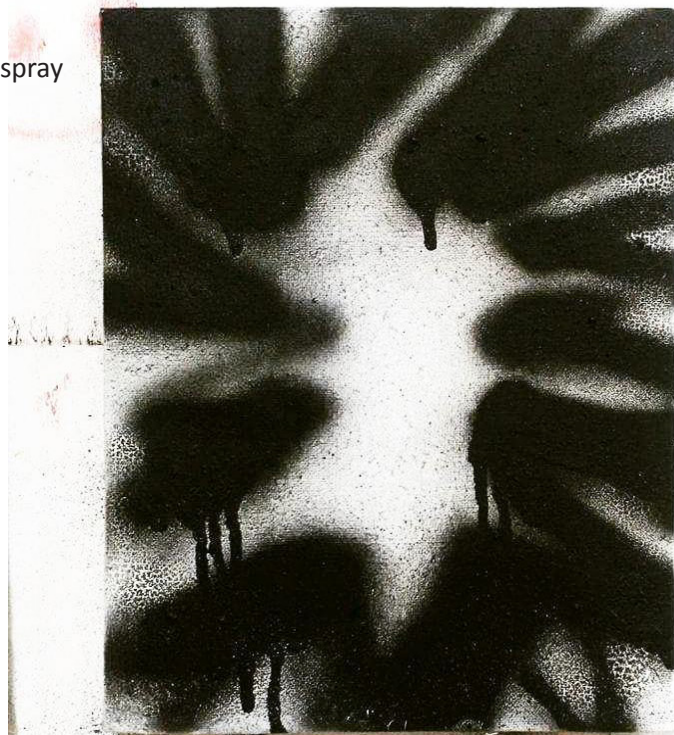


16 TUMBLR. *Carlos Correcher*. [consulta: 2017-06-10]. Disponible en: <<http://carloscorrecher.tumblr.com/statement/>>

Aunque, como ya he mencionado, este capítulo he querido dedicarlo a los referentes más directos o destacados, quisiera cerrarlo haciendo mención a otros que también me han aportado lo que considero un valioso aprendizaje. De hecho, como ya comenté en el apartado de Metodología, la búsqueda continua de referentes me ha sido de gran ayuda al aportar nuevas opciones y visiones que han modificado y enriquecido el desarrollo de este proyecto.

Entre ese conjunto de artistas he de mencionar a artistas como Jeff Depper, Menor Grunewald, Peter Krauskopf, Hugo Capron, Struan Teague, Michiel Ceulers, David Connearn y Thomas Fougeirol.

Carlos Correcher,
Sin título. Pintura plástica y spray
sobre lino. 22 x 16 cm. (2016)



5. DESARROLLO DE LA OBRA.

Este capítulo está destinado a presentar el desarrollo del proceso de la obra que ocupa este proyecto. Primeramente presentaré los antecedentes para después explicar de manera estructurada las series elaboradas y vinculadas con los aspectos tratados anteriormente como las huellas, los rastros, los estratos y la desinformación. Estas series no han seguido un orden de realización, si no que todas ellas las he elaborado de manera simultánea.

5.1. ANTECEDENTES

En este apartado muestro, de manera reducida, algunas de las piezas que formaron parte de los indicios del proyecto aquí presentado y que funcionan como antecedentes del mismo.

En un principio, cuando aún no se había adoptado la idea de lo urbano para desarrollar y contextualizar el trabajo, dedicaba el tiempo a la realización de cuadros abstractos sin muchas pretensiones ni metas a conseguir, solamente tomaba una pequeña previsualización de cómo podría ser el resultado y trabajaba a un ritmo que me permitía resolver aspectos técnicos nuevos para mí, al mismo tiempo que asimilaba cuestiones del propio tratamiento con la pintura. Así, enmarcaba mi trabajo dentro de la idea de la pintura por la pintura, caracterizada por la autorreferencialidad de la misma y la intención prestada a lo plástico, dos aspectos fundamentales con los que trabajar.

Con ello, me interesé en la posible anarratividad de los cuadros, intentando no contar nada a través de ellos, pero progresivamente, y gracias a la incorporación inconsciente de técnicas pictóricas muy vinculadas con los registros y graffas urbanas (sprays y cintas adhesivas), el trabajo fue trazando una evolución que tenía como meta la incorporación de estos registros al método de trabajo que realizaba entonces. Por ello, el trabajo práctico que se describe en esta memoria es la unión y conformidad de la idea de la pintura por la pintura, y toda la sensibilidad que conlleva, con el ámbito callejero, recopilando e incorporando las características y aspectos de interés personal en la urbe.

El azar y el error, como características fundamentales, determinaban un proceso de trabajo donde la decisión de finalizar un cuadro se decidía tras un continuo diálogo con la obra, lidiando con las adversidades surgidas en el mismo y que modificaban la intencionalidad inicial. Este proceso requiere de un cierto grado de suerte o acierto accidental, de igual modo que se experimenta con los cambios no programados en un principio.



(arriba y abajo)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2015)



Los referentes artísticos o pictóricos que observaba en esta fase son prácticamente los mismos que utilizo ahora para apoyar el trabajo. Lo urbano no se encontraba presente de manera implícita en el desarrollo del trabajo, sin embargo, sí que se apreciaban atisbos de las características de la imagen urbana, de la memoria del proceso y del tratamiento con la pintura que ahora realizo. Por ello, a raíz del cambio de dirección del trabajo, se investigaron nuevos referentes vinculados con este nuevo concepto.

Por ello, de manera natural, mi quehacer ha ido cambiando hasta generar una línea de trabajo asediada dentro de la pintura abstracta contemporánea relacionada con el amplio abanico de posibilidades y recursos plásticos que el contexto urbano ofrece.

Alberto Sánchez,
Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm. (2016)



5.2. SERIE TAPES

El título de esta serie, *Tapes*, en castellano “cintas”, señala implícitamente cuál es el elemento o recurso tratado en la misma.

Como comento con anterioridad, las cintas de carroceros eran empleadas en un inicio exclusivamente por su uso tradicional, es decir, usadas como una

herramienta que permite realizar reservas y así dejar ver la capa de pintura o estrato inferior oculto. Pero de manera progresiva, este material, entendido inicialmente como un elemento no pictórico, fue cobrando protagonismo en los cuadros tras su continuo y reiterado uso en la elaboración de estos. De esta manera, comenzamos a concebir a las cintas como un elemento pictórico, ya que es capaz de aportar unas cualidades pictóricas, matéricas y estéticas que son igual de válidas que las cualidades propias de la materia pictórica y sus posibilidades expresivas.



(de izq. a dcha.)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 40 x 40 cm. (2016)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 40 x 40 cm. (2016)

Alberto Sánchez,

YES. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 20 cm. (2016)

Las cintas son un elemento que le proporcionan a la obra una reminiscencia del propio proceso de trabajo, al igual que materializan la idea de huella, haciendo referencia a los restos de los carteles publicitarios retirados de la calle. Por ello, podría incluso definir este material como metapictórico, ya que es capaz de hacer referencia a la propia pintura que indaga en su propia naturaleza y alude, desvela o hace referencia al propio proceso de trabajo, a cómo se construye y cómo se realiza el cuadro.

De esta manera, esta serie caracterizada por las cintas y su cambio de uso, fue también apoyada y motivada al observar la obra de Kees Goudzwaard, pues como ya he comentado en el apartado de referentes, en su trabajo predomina la representación de las mismas.

Trabajo estos cuadros con un tratamiento con la pintura detenido y analítico, tomando cierta distancia con las obras entendidas como antecedentes. Aquí, por tanto, trato de sintetizar la imagen utilizando casi exclusivamente el uso del color negro, entendido como un color representativo del silencio, del vacío, de la negación y de la sensualidad, aspectos que se relacionan con la desinformación, la memoria, la ocultación del mensaje y la propia sensualidad del proceso pictórico.

Alberto Sánchez,
Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 150 x 122 cm. (2016)



5.3. SERIE ERASED-COVER

Por otro lado, la serie *Erased-cover*, en castellano “borrados-tapados”, hace referencia o se centra de manera más austera en la representación visual de la desinformación y ocultación ya citada en capítulos anteriores.

Si bien he comentado que a día de hoy sufrimos una sobresaturación visual que supone un estado de aislamiento e ignorancia del mensaje humano en la sociedad, esta serie trata de hacer visible esta circunstancia a través del tapado y borrado de los cuadros y de los elementos que en ellos aparecen. De esta manera, trabajo esta serie con la intencionalidad de obtener un resultado que a primer golpe de vista parezca algo sencillo y sobrio por su apariencia, pero que progresivamente se descubra, con la continua lectura de los cuadros, una serie de aspectos y características pictóricas que desvelen cómo han sido desarrolladas las obras y cuáles han sido las pretensiones y los objetivos a lograr con los mismos.



(izq.)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tela montada en tabla. 73 x 60 cm. (2016)

(dcha.)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 140 x 100 cm. (2016)



Se trata pues de un conjunto de cuadros que atienden formal y composi-
tivamente a un criterio de análisis de las capas del mismo, tratando de hacer
visible la estratificación en el proceso, organizando y estableciendo una je-
rarquía por estratos que al mismo tiempo sean capaces de negar y dejar ver
el mensaje oculto y silenciado tras las capas mas superficiales o epidérmicas.

En cuanto a la composición de los cuadros, predomina la “saturación” o
agrupamiento de registros característicos de la urbe en los exteriores, es de-
cir, en los bordes del cuadro. Esto, lo decido componer así por el simple he-
cho de que si estos elementos se situasen en el centro de la composición, o
simplemente en un lugar donde en el primer golpe de vista se concentre allí

la atención, estaría dotándolos de un protagonismo que no haría justicia a la idea que se pretende representar, ya que si hablo del silencio, aislamiento y negación, de esta modo no se cumplirían las intenciones primeras.

Alberto Sánchez,
DMER III. Técnica mixta sobre tabla. 200 x 122 cm. (2017)



5.4. SERIE TAGGS

En cuanto a la serie titulada *Taggs*, traducida al castellano como “etiquetas” o “firmas callejeras”, tengo como principal objetivo trasladar algunos de los mensajes hallados en la ciudad al soporte pictórico.

Así, atiendo en la elaboración de esta serie a cuestiones relacionadas con el graffiti, y el *graffiti removal*, es decir, con el tapado y borrado de los mismos y el registro que esta acción proporciona, con el tratamiento del ya nombrado mensaje humano en la sociedad posmoderna y, por último, con la caligrafía o tipografía urbana poseedora de unas características formales muy reconocibles. En definitiva, se trataba de elaborar un fondo a partir del estudio y análisis de algunas de las texturas de los muros de la calle, para después, insertar y escribir con rotuladores las frases encontradas (algunas de ellas adaptadas de las originales) y propiciar un desgastado en el mismo a través del borrado y tapado. De esta manera consigo que el mensaje se devalúe a la condición de resto y residuo.



Alberto Sánchez,
Inside numbers. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2016)



Alberto Sánchez,
Erased. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



Alberto Sánchez,
Take. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)

Alberto Sánchez,
Dmer. Técnica mixta sobre tabla.
200 x 122 cm. (2017)



5.5. SERIE DECOLLAGE

A continuación, se presenta una de las series más recientes, ya que ha sido iniciada durante los últimos meses y que aplica como técnica protagonista el decollage.

Si bien la serie *Taggs* responde a las características formales y conceptuales del graffiti y del mensaje de la sociedad trazado en las calles, la serie Decollage atiende a otro tipo de cuestiones como el cartelismo publicitario, el desgaste de los muros donde se depositan estos carteles, y por consiguiente, al resto y la huella de los mismos.



(de izq. a dcha.)
Alberto Sánchez,
Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



Alberto Sánchez,
Corner. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



Alberto Sánchez,
Tape. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)

La recopilación de estos residuos es una actividad que empezó a realizarse tras considerar que, tal vez, podría integrarlos en los cuadros de la misma manera que incorporé las cintas. En definitiva, el residuo de un cartel es un elemento que aporta características similares a las de la cinta, pues tiene el carácter de huella y además proporcionan la reminiscencia del propio proceso de colocar y retirar carteles.

Hablo pues de una actividad de adición y sustracción de materia practicada en la ciudad trasladada al proceso de elaboración de los cuadros, incorporando los restos de cartelería en la composición de los mismos. Busco que este nuevo elemento obtenga cualidades pictóricas merecedoras de aparecer en un cuadro, por lo menos bajo mi criterio y juicio que determina que una obra está terminada cuando la densidad procesual comentada anteriormente es la adecuada, y por lo tanto, los cuadros funcionan por si solos.

Para acabar, llevo a cabo un proceso de depuración de la imagen, ya que adherir y sustraer muchos restos en un mismo plano acaba obteniendo un aspecto barroco. Por ello, mediante el uso de la pintura blanca trato de sintetizar y depurar el aspecto final del cuadro.

6. CONCLUSIONES

Partiendo de los objetivos establecidos para desarrollar el proyecto, considero que he cumplido con la mayoría de ellos, estando bastante satisfecho con el trabajo realizado. Uno de los principales objetivos que considero logrados era trabajar la mirada, la contemplación para observar con criterio, dialogar con la obra y cimentar la construcción de la mirada pictórica. Ya que a día de hoy son varias cuestiones que me planteo acerca de las cosas que observo, pensando el mundo exterior a través del filtro de la pintura.

En cuanto a la parte práctica, creo que los resultados son buenos si se habla de la parte técnica y del aspecto final de los cuadros. Sin embargo, planeo que tal vez la imagen pasará por un proceso de depuración para conseguir una imagen mas sencilla y menos recargada. En lo que respecta a la utilización del color, creo que no debo acomodarme con el uso de negro y el blanco, ya que me parece interesante descubrir distintas posibilidades dentro de los mismos. Para ello, es obvio que el paso del tiempo será el que genere estas mejoras, evolucionando hasta llegar a una obra madura.

Considero que he cumplido con todas las expectativas y he sido consciente de toda la parte metodológica y de todos los procesos elaborados, modificando el trabajo y adaptándome a las adversidades que iban apareciendo. Además, creo que todas las series trabajadas mantienen una unión y cohesión entre ellas por haber sido realizadas de forma paralela, todas ellas se han nutrido las unas de las otras y mantienen una evolución clara marcada por el paso del tiempo.

En cuanto a la elaboración de la memoria, he de decir que estoy bastante contento con el resultado final y con los aspectos teóricos desarrollados.

7. BIBLIOGRAFÍA

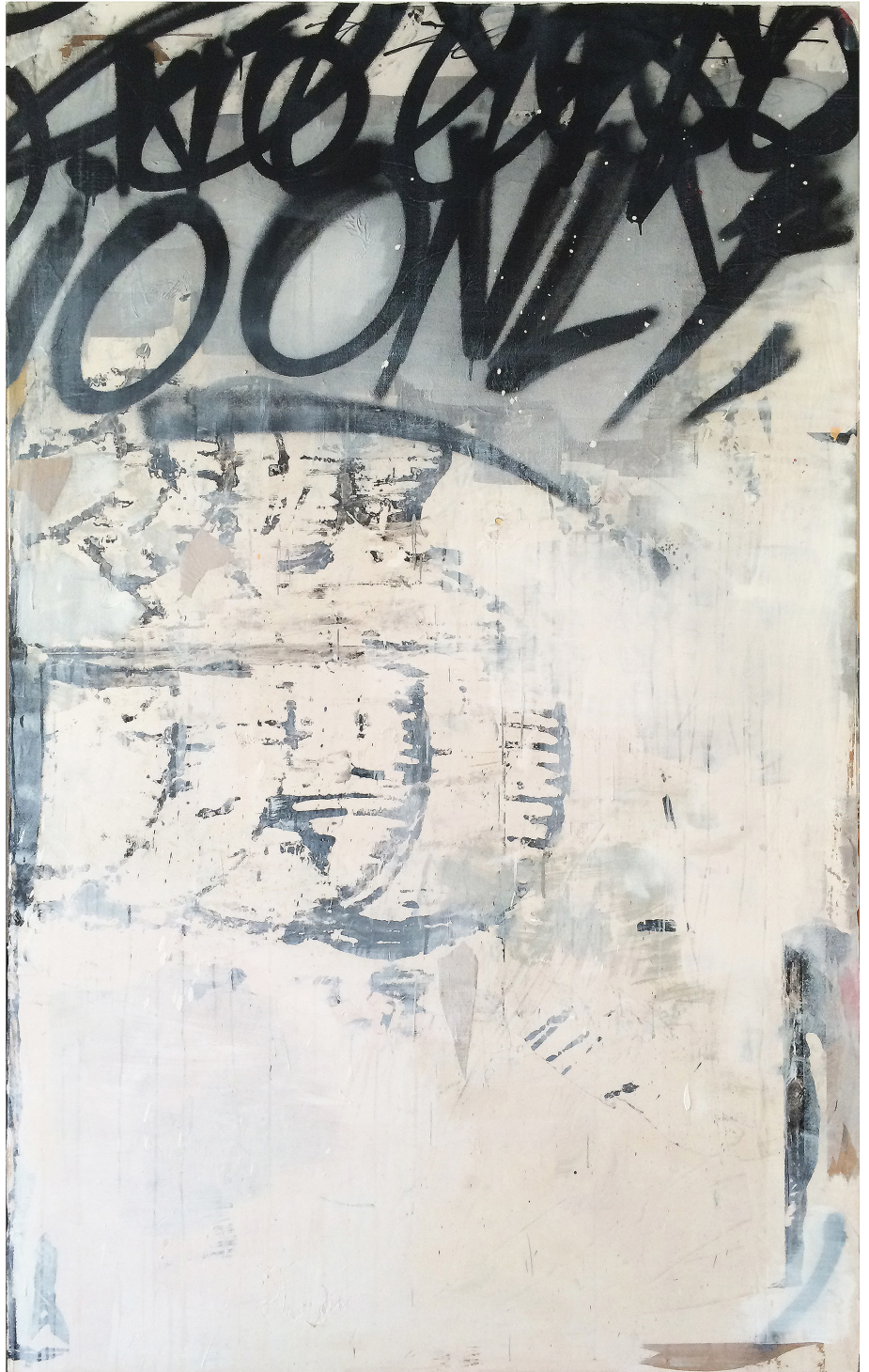
- ALBELDA, J. *Desde dentro de la pintura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy*. Madrid : Dardo ediciones, 2009.
- BERTI, G. *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- DESCUBRIR EL ARTE. *Un palimpsesto contemporáneo*. [consulta: 2017-02-07]. Disponible en: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/20/un-palimpsesto-contemporaneo.html>>
- GIANNINI, H. *La 'reflexión' cotidiana*. Chile: Editorial Universitaria, 1991.
- GUGGENHEIM. Christopher Wool. [consulta: 2017-06-03]. Disponible en: <<http://web.guggenheim.org/exhibitions/wool/>>
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. PONER CIUDAD: Paidós Estética, 1991.
- MOUSSE MAGAZINE. *Kees Goudzwaard at Cardi Black*. [consulta: 2017-05-23]. Disponible en: <<http://moussemagazine.it/kees-goudzwaard/>>
- PAES DE CARVALHO, F. *Marcas y Restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.
- PAISAJES (IM)PERSONALES. *Entrevista a Mimmo Rotella. El imperio de la imagen*. Madrid: Arte y Naturaleza, 2009. [consulta: 2017-05-08]. Disponible en: <<http://www.cubaencuentro.com/dennys-matos/blogs/paisajes-im-personales/entrevista-a-mimmo-rotella-el-imperio-de-la-imagen>>
- PERES PROJECT. *David Ostrowski*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<http://peresprojects.com/artists/david-ostrowski/>>
- PERES PROJECT. *David Ostrowski*. [consulta: 2017-05-16]. Disponible en: <<https://peresprojects.com/wp/wp-content/uploads/2015/06/DO-Matthew-Retallick-2015.pdf>>
- RUPTURA COLECTIVA. *¿Qué es la deconstrucción? Jacques Derrida*. [consulta: 2017-03-23]. Disponible en: <<http://rupturacolectiva.com/que-es-la-deconstrucion-jacques-derrida/>>
- SANFUENTES, F. *Estéticas de la Intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*. Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009.
- SUNDAY-S GALLERY. *Nils Bleibtreu on Sunday-S*. [consulta: 2017-05-11]. Disponible en: <<http://sunday-s.dk/nils-bleibtreu-sunday-s/>>
- TASCHEN. *Su pintura escribe*. [consulta: 2017-06-02]. Disponible en: <https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/art/all/01055/facts.christopher_wool.htm>
- TUMBLR. *Carlos Correcher*. [consulta: 2017-06-10]. Disponible en: <<http://carloscorrecher.tumblr.com/statement/>>

8. ANEXO DE IMÁGENES

Alberto Sánchez,
Dmer II. Técnica mixta sobre tabla.
200 x 122 cm. (2017)



Alberto Sánchez,
Only. Técnica mixta sobre tabla.
200 x 122 cm. (2017)



(izq.)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



(dcha.)

Alberto Sánchez,

No. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2016)



(izq.)

Alberto Sánchez,

Graffiti is better than your shit. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



(dcha.)

Alberto Sánchez,

Sin título. Técnica mixta sobre tabla. 24 x 19 cm. (2017)



Alberto Sánchez,
Inside tape. Técnica mixta sobre tabla. 33 x 23 cm. (2016)



Alberto Sánchez,
Outside tape. Técnica mixta sobre tabla. 33 x 23 cm. (2016)



Alberto Sánchez,

Este no vale. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 20 cm. (2016)



Alberto Sánchez,

Black cover. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 20 cm. (2016)



Alberto Sánchez,

No fresh no followers. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 20 cm. (2016)



