

CONVIVENCIAS

SOBRE LA COEXISTENCIA DE VALORES
TRADICIONALMENTE OPUESTOS EN LA PINTURA
CONTEMPORÁNEA

Fernando Romero Aparicio



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

INDICE

	Pág.
1. Presentación: Convivencias. Sobre la coexistencia de valores tradicionalmente opuestos en la pintura contemporánea.	3
2. Desarrollo conceptual	
2.1. Análisis de los códigos pictóricos a lo largo de la historia	5
2.2. Las nuevas posibilidades de relación de los códigos pictóricos	7
2.3. Defensores del hermetismo en los códigos	11
2.4. Análisis, investigación y clasificación de los artistas y su manipulación de los códigos	13
3. Objetivos	
3.1. Objetivo general	22
3.2. Desvíos y alteraciones	23
3.3. Intenciones	24
3.4. Metodología: fase práctica	24
4. Memoria del proceso creativo	
4.1. Reflexiones a partir del proceso	26
4.2. Técnicas pictóricas	43
4.3. Conclusiones respecto a la manipulación de códigos	46
5. Proyecto expositivo	
5.1. Presentación	48
5.2. Plano sala de exposiciones	50
5.2. Fotomontajes	51
5.3. Presupuesto	55
6. Bibliografía	56

1. PRESENTACIÓN

CONVIVENCIAS.

SOBRE LA COEXISTENCIA DE VALORES

TRADICIONALMENTE OPUESTOS EN LA PINTURA

CONTEMPORÁNEA

En esta memoria se detalla un proyecto de tipo teórico-práctico que contempla dos partes. La parte inicial se centra en el análisis de una serie de pintores contemporáneos a partir de ciertos parámetros; una vez se haya generado un vínculo entre términos teóricos y aspectos netamente pictóricos, generaré una serie de conclusiones y objetivos que he aplicado posteriormente a mi pintura, proceso cuya descripción ocupará la segunda parte del texto.

He decidido abordar el tema de la convivencia de valores pictóricos como joven pintor y después de muchos años estudiando en la facultad de bellas artes, en la que he estado cursando sobre todo asignaturas de pintura (*Taller de pintura, Paisaje, Pintura y entorno, Retrato, Pintura y retórica visual*, así como las relativas a proyectos), con la consiguiente variedad de profesores y enfoques, con el estudio y comprensión simultánea de diversos estilos, y con sus consecuentes intentos de tratamiento práctico en varias de las asignaturas. Mis frecuentes visitas a galerías y a las distintas ediciones de ARCO, el análisis de libros y catálogos recientes en los que cada día contemplo con mayor frecuencia las mezclas de diversos estilos, me ha generado la necesidad de una reflexión y análisis de este fenómeno que ya estaba también comenzando a surgir en mi pintura. Voy a abordar el análisis de la pintura, por tanto, centrándome en sus valores pictóricos para poder hablar de su convivencia en mi pintura y en la de otros artistas. En este sentido, cabe mencionar los diversos

valores pictóricos a partir de los que quiero trabajar:

Pintura referencial – pintura arreferencial

Representación – presentación

Figuración – abstracción

Cuando miramos un cuadro en la pared, la perspectiva desde la cual lo hacemos ya está alterando nuestra ilusión y sugestión, pero decidimos colocarnos frente a él desde el punto donde fue pintado para introducirnos en esa realidad, en ese microcosmos que nos ofrece, a fin de buscar su coherencia propia y las convicciones que lo rigen. De alguna manera, el cuadro abandona la cohesión que lo mantiene unido al mundo que nos rodea, pero sigue férreamente sostenido a un mundo de referencias y reglas. Es a partir de estas reglas desde donde quiero partir para crear una convivencia entre una serie de valores que han estado en ocasiones confrontados o que a lo largo de la historia de la pintura se han ido cuestionando. Cada movimiento ha creído saber cuales eran las verdaderas normas, lo que ha dejado un bagaje y un peso de conceptos de difícil manejo y complicada relación. En la actualidad han sido derribadas casi todas las doctrinas, lo que nos ha dejado una situación de ambigüedad en la que el pintor puede utilizar una gran bolsa de recursos; sobre esta nueva situación no tengo la pretensión de decir si juega en beneficio de la pintura o le genera una decadencia en su originalidad, simplemente es el contexto en el que nos movemos y el marco del que parto para tratar de hacer una lectura de mis intenciones pictóricas. Intentar aclarar, por tanto, una serie de cuestiones sobre las que establezco las bases de mi trabajo, como son:

- El análisis de los respectivos valores pictóricos a lo largo de la historia

- Las nuevas posibilidades de relación de los códigos pictóricos.

Los conocimientos trabajados en estos puntos permitirían asentar bases y generar ciertas conclusiones que desembocarían en el principal objetivo del trabajo teórico-práctico, que puede resumirse en estos términos:

- El análisis, investigación y clasificación de los artistas y su correspondiente manipulación de los códigos.
- El análisis, investigación y reflexión teórico-práctica de la manipulación de dichos códigos en mi obra.

2. DESARROLLO CONCEPTUAL

2.1. ANALISIS DE LOS CÓDIGOS PICTÓRICOS A LO LARGO DE LA HISTORIA. RECORRIDO HISTÓRICO

Es importante realizar un recorrido histórico para poder situarnos, para saber cuáles han sido los valores que regían la pintura en cada época, cómo se han ido alterando y cambiando por otros y cómo al final hemos desembocado en la situación actual. Aunque este resumen que he realizando puede resultar un poco breve y simple dada la complejidad de la cuestión que pretendo estudiar, creo que cumple una importante función de introducción y asentamiento de conceptos para poder continuar desarrollando el tema.

En el Renacimiento la convención más importante era la búsqueda del punto de fuga para representar la perspectiva; mediante este sistema geométrico se trataba de representar la ilusión de la realidad. Esto permitía representar las cosas en

una superficie plana como si estuvieran en el espacio, lo cual constituía para los artistas del S. XV la piedra filosofal del arte, un proceso casi mágico. Pero la perspectiva también es una forma de abstracción, simplifica la relación entre ojo, cerebro y objeto, y no deja de ser una generalización con respecto a una apariencia. En la segunda mitad del S. XIX los impresionistas decidieron, por el contrario, que el golpe de vista era la esencia del realismo: tenían la intención de representar el momento, el efecto de luz y color preciso. Su sistema se regía por la agudeza del ojo del artista y la eficacia de sus pinceladas, y de esta falta de sistema devino su popularidad, dado que la retina quedaba por encima de la mente en la apreciación de la pintura. Sin embargo, la figura de Cézanne generaría una forma de comprensión de la realidad más reflexiva, al postular que todas las cosas de la naturaleza se basan en la esfera, el cono, y el cilindro:

"Debo decirte que como pintor mi visión de la naturaleza se ha vuelto más penetrante, pero siempre me resulta penosa la comprensión de mis sensaciones. No puedo alcanzar la intensidad que se revela ante mis sentidos. No tengo la magnífica riqueza del colorido que anima a la naturaleza. Aquí en el río los motivos artísticos se multiplican".¹

Cézanne es tal vez el artista que da un giro más brusco al concepto de representación, ya que, como ha observado la crítica Barbara Rose en otro contexto, la afirmación: *"Esto es lo que veo"* es reemplazada por la pregunta: *"¿Esto es como lo veo?"*.² A partir de aquí comienza a ser todo relativo y anticipa todas las claves del S. XX.

¹ Cita en Hughes, Robert, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 18.

² Cita en Hughes, Robert, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 18.

A lo largo del S. XX los diversos movimientos van alterando las nociones de representación pictórica; el cubismo hace uno de los esfuerzos más grandes por pisotear la “ilusión” dado que es el primero que transmite una imagen de la realidad evitando que ésta destruya el esquema del plano. A partir de este punto en la historia del arte, el pintor conseguirá a veces ceñirse sólo a hacer manchas en la tela, sin ningún tipo de referente, hasta que sus pinceladas se conviertan en los rastros de sus gestos y acciones, como sucede con la pintura de Jackson Pollock. Pero el momento de mayor radicalismo llega con la abstracción geométrica de Malevich, que representa la ruptura definitiva de la pintura con la realidad y su entrada en el pensamiento puro. Lo que él mismo denominó “suprematismo” había llegado a la total evasión de la pintura con respecto de su papel descriptivo, como evidencia su cuadro *“Blanco sobre blanco”*. Aquello pertenecía en parte al proceso renovador de la visión que acarreaba la Revolución de Octubre: la pretensión de renovación literal de la historia, la necesidad de abolición de la realidad.

2.2. LAS NUEVAS POSIBILIDADES DE LA PINTURA

En este punto al que llegamos, como consecuencia del análisis histórico, voy a introducir brevemente algunas cuestiones básicas, dado que ante esta situación se puede hablar de la pintura en términos de nuevos códigos o reglas. En consecuencia, es necesario asentar una serie de ideas para después poder hacer la particular clasificación de artistas.

La “mímesis”, término creado por los antiguos griegos, es fruto de investigaciones sistemáticas que fueron retomadas por los artistas del Renacimiento, no eliminando la naturaleza

del problema sino creando criterios más exigentes para la representación de los universales. Así, por ejemplo, el pintor Jan Van Eyck, mediante las veladuras que ocultan la materia, quiso generar la ilusión de la representación, de aquello que permite reconocer el “parecido”. Esta intención ha sido lo largo de la historia una meta para muchos pintores, que pretendían transportar el orden natural de las cosas a su lienzo mediante una serie de convenciones establecidas a través de sistemas compositivos en los que intervienen relaciones espaciales de coordinación y subordinación, texturales y cromáticas, según sistemas ordenadores como la valoración del modelado, el claroscuro y la perspectiva. Las leyes generales para transferir la realidad circundante a la tela han sufrido multitud de variaciones a lo largo de la historia, cambios que han creado serias confrontaciones y discrepancias entre las maneras posibles de comprender el mundo que ofrece cada época y cada pintor. Los golpes han sido duros contra la representación ilusionista, sobre todo durante el S. XX, como demuestra Nietzsche en un mordaz comentario sobre las pretensiones del realismo:

“¡ Fielmente y toda la naturaleza!”

así es como el pintor comienza:

¿Cuándo estaría en el cuadro la naturaleza “acabada”?

La pieza más pequeña del mundo es inacabable...

Al fin pinta sólo lo que a él le agrada.

¿Qué es lo que le agrada? Lo que es capaz de pintar.³

Los detractores alegan que la idea de fidelidad a la naturaleza no es más que una quimera para ellos, pues todas las imágenes están basadas en convicciones, como ocurre con

³ Cita en Gombrich, Ernst, H. : *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 2002, p. 75.

el lenguaje o la escritura. La historia del arte establecida por Gombrich, en lo referente a los surrealistas, ofrece el mejor punto de entrada en el laberinto de la representación:

“El artista que desea “representar” una cosa real (o imaginada) no empieza abriendo los ojos y mirando, sino tomando colores y formas y construyendo la imagen requerida. La razón por la que a menudo olvidamos esta simple verdad es que en la mayoría de pinturas del pasado se daba el caso de que cada forma y cada color significaban una sola cosa de la naturaleza: las rayas pardas querían decir troncos de árbol, las manchas verdes hojas. La manera como Dalí hace que cada forma represente varias cosas a la vez puede hacernos observar los muchos significados posibles de cada color y cada forma, así como un retruécano logrado nos hace observar las funciones de las palabras y sus sentido.”⁴

Habernos librado de las ataduras a la que muchos profesores se atenían, en las cuales la apariencia fotográfica de una obra era motivo de excelencia artística es uno de los logros que la revolución artística del S. XX ha conseguido. Esta ruptura con la definición tradicional de arte provoca la renovación de los códigos y crea un enriquecimiento, pues los nuevos enunciados nos permiten contemplar obras del pasado de un modo completamente diferente. Gracias a la idea de que una imagen puede funcionar a través de signos en el momento que los reconocemos como tales se nos permite entrar en una nueva lectura pictórica, dado que se entiende la pintura como un fenómeno cognitivo en el que podemos distinguir los signos pictóricos y los códigos que los rigen dando un nueva dimensión a la mirada de la pintura. Todo esto apunta hacia la

⁴ Cita en Gombrich, Ernst, H. : *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 2002, p. 332.

comunicación mediante los signos visuales básicos; así, Daniel-Henri Kahnweiler, un marchante contemporáneo a Matisse, llega a afirmar que: *“la pintura debe considerarse como una creación de signos, no de objetos ilusorios.”*⁵ Intentaré explicar ahora los conceptos que pueden surgir de la lectura histórica anterior, para poder hablar de la manipulación de los códigos y de los conceptos que en ellos interactúan. En primer lugar, cabe señalar que la pintura está constituida por signos pictóricos que establecen lazos entre dos magnitudes, el plano de la expresión y el plano del contenido, y el código será el encargado de poner algo de orden en dichas relaciones. Es necesario por tanto distinguir entre dos tipos de planos:

– Plano de la expresión: Hecho físico visualizado (consideración meramente material del signo).

– Plano del contenido: Significado relacionados con él (cosas a las que alude).

De igual forma, se ha de diferenciar entre dos tipos de signos pictóricos:

– Signo plástico: Son los que no tienen un referente, como se suele decir en pintura, los que no son la representación de algo. En el ámbito del signo pictórico cobra especial importancia la capacidad ordenadora del código.

– Signo icónico: El signo icónico en la pintura extrae sus códigos (y su definición) de los códigos de representación ilusionistas- idealistas.

En la pintura no existen tratados que restrinjan las posibles reglas combinatorias de estos signos, y de esta situación surgen en la tradición pictórica las tradicionales pugnas debido a la inestabilidad y flexibilidad de los códigos

⁵ Cita en Gombrich, Ernst, H. : *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 2002, Prefacio p.24.

pictóricos y surgen una serie de oposiciones en la historia y teoría del arte, anteriormente señaladas:

Pintura referencial – pintura antirreferencial

Representación – presentación

Figuración – abstracción

Tal y como se ha apuntado antes, el poder significativo de las formas de expresión las liberó de su antigua necesidad de imitación a través de los nuevos códigos formalistas, en los que la construcción sustituía a la reconstrucción, la presentación a la representación, la abstracción a la figuración y lo plástico vino a ser la alternativa y complemento significativo de lo icónico.

2.3. DEFENSORES DEL HERMETISMO EN LOS CÓDIGOS

Estos pares de conceptos han estado durante mucho tiempo enfrentados incluso desde la propia institución. En multitud de libros de historia se nos ha marcado la clara distinción entre pintura figurativa y pintura abstracta; por ejemplo, Kandinsky denuncia en su libro *De lo espiritual en el arte* que la referencialidad figurativa en la pintura impedía apreciar su expresividad abstracta:

“Las sensaciones que me proporcionan los colores sobre la paleta o en los tubos, los cuales se asemejan a hombrecillos de irrelevante apariencia pero poderoso intelecto, capaces de mostrar su fuerza oculta cuando es preciso, esas sensaciones, digo, son puras experiencias espirituales.”⁶

⁶ Cita en De Azúa, Félix: Diccionario de las Artes, Anagrama, Barcelona, 2002. p. 42.

Las pretensiones de Kandinsky eran liberar el espíritu cromático esclavizado por las formas reconocibles, que las fuerzas de los colores emanaran fuera de sus sustentos figurativos, pues según él a la pintura le incomodan los objetos reconocibles. Malévich, sin la menor relación intelectual con Kandinsky, en el año 1915 expuso una pintura en un salón de Petrogrado bajo el título de *Cuadrado blanco sobre fondo negro*. Malévich consideraba un atraso que la pintura tuviera la pretensión de reflejar las cosas, le parecía una gran artificiosidad, y por ello su cuadro pretendía destruir la capacidad de representación de la pintura. También Piet Mondrian fue un referente clave en la ruptura de la pintura con la figuración a principios del S.XX. Su búsqueda era la de la máxima pureza en la pintura, la de una pintura plana, sin rasgos ni huellas, en la que no apareciera la personalidad del pintor. Lo mismo podía decirse de las formas, aunque todas las formas acaban por remitirse a algo, incluso las más abstractas y geométricas, por eso trataba de esforzarse en que sus formas no pudieran remitir a nada y así encontrar la pureza tan ansiada en su pintura. También los colores fueron alterados en su camino, él veía demasiados colores que podían distraer y molestar. Únicamente, sostenía, debemos tolerar los colores puros (rojo, azul, amarillo) y la ausencia de color (blanco y negro).

Estos pueden denominarse los orígenes del arte abstracto y el inicio de una cruzada contra la representación en la pintura; estos pintores lucharon con ferocidad y pasión contra *la realidad* aunque hayan acabado convirtiéndose en la representación misma de la Razón. Muchos han sido sus discípulos, pero siempre alejados de la radicalidad que poseían.

2.4. INVESTIGACIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LOS ARTISTAS Y LA MANIPULACIÓN DE LOS CODIGOS

Los enunciados pictóricos tienden a inclinarse hacia los polos pero hay casos como ciertos cuadros de Klee o de Kandinsky que se sitúan al límite de estas convenciones: nos encontramos con una convivencia de las dos formas de mirar, lo cual genera una ambigüedad poética de gran interés. Todas las pinturas admiten tanto una visión referencial como no referencial, aunque cuando hemos aprendido a apreciar una pintura como figurativa y podemos reconocer las cosas que hay en ella necesitamos un mayor esfuerzo para lograr la visión abstracta. En esta línea, la pintura de finales de siglo XX ha relativizado los códigos que sostenían las tradicionales oposiciones entre referencialidad figurativa y autoreferencialidad formalista abstracta, originando una nueva situación que ha agudizado la crisis de sus límites. El fruto de esto es que la promiscuidad ha quedado prácticamente institucionalizada y se ha roto con la dialéctica formalista propia del nacimiento de la contemporaneidad. Nos encontramos con casos como el metalenguaje, círculo en el que la pintura siempre se refiere a la pintura, en el que la referencialidad a otras pinturas no tiene límites. Algunos teóricos postmodernos ven la situación actual como una de agotamiento, en la cual los pintores encuentran salidas mediante una apelación al metalenguaje y a la revisión constante, lo que da lugar al pastiche. Sin embargo, hay que compartir la opinión de Gombrich en su libro *Arte e ilusión*, cuando afirma que: *“Hagamos lo que hagamos, siempre tendremos que empezar apoyándonos en algo por el estilo de líneas convencionales”*.⁷

⁷ Cita en Gombrich, Ernst, H. : *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 2002, p. 331.

El apoyo puede ser un buen punto de partida, pero a veces si los pintores no logran librarse de él y se limitan a que todo gire entorno a su alrededor, la gran mermada puede ser la pintura.

Al hilo de lo anterior existe una serie de autores, que englobaré según el uso y manipulación que hacen de los códigos pictóricos, y que han servido como referentes para este proyecto:

- Aquellos que se sitúan en ocasiones en una situación de ambigüedad respecto a su uso, como los citados Paul Klee y Wassily Kandinsky. En estos casos se produce una convivencia debido al periodo de transición hacia la abstracción, es la época en que se está comenzando la búsqueda de una pintura abstracta. Ellos son los pioneros, lo que origina que en gran parte de su pintura siempre queden resquicios de su pasado como pintores figurativos. La convivencia de valores es prácticamente ingenua: alteran los referentes hasta que son casi eliminados o pasan a un segundo plano, determinando así un transcurso hacia la abstracción.



Paul Klee, *Casas rojas y amarillas en Túnez*, 1914.
Acuarela sobre lápiz sobre papel sobre cartulina.
(21 x 28 cm.)



Wassily Kandinsky, *Moscú 1*, 1916.
Óleo sobre lienzo (51 x 49cm)

– Pintores prácticamente ubicados en la contemporaneidad, especialmente aquellos creadores que cimentaron su éxito a lo largo de los años 80, como sucede con David Salle y Peter Schuyff. La pintura de David Salle bien podría denominarse “pastiche estilístico”. Sus cuadros son el resultado de una amalgama de imágenes de procedencia muy diversa, pueden ser desde revistas pornográficas a manuales de la historia del arte universal. El pintor combina a su antojo diversidad de elementos, lo mismo superpone objetos sobre un fondo de color que yuxtapone dibujos eróticos junto a detalles de obras de autores ilustres, entre los que se encuentran Velázquez y Gutiérrez Solana. El pintor pertenece a la New Image Painting (Nueva Pintura Figurativa) que en los 80 respondió a la crisis del Minimal y del Conceptual mediante la recuperación de la pintura. Su iconografía emana de la experiencia típicamente americana, más bien neoyorkina, y del empleo de la imagen, el vídeo, el cine, la cultura pop, el diseño y la moda; es la síntesis del comportamiento de muchos artistas norteamericanos anteriores a él. Ciertos críticos no han dudado en ponerle a su obra la etiqueta de postmoderna debido a la multitud y diversidad de combinaciones que realiza. Es un experto en combinar fragmentos aparentemente opuestos: aparecen alternancias entre un lenguaje figurativo frente a otro expresivo, sus cuadros son conjunciones de diversas ideas que él parece tratar de ordenar, lo que hace aparecer multitud de variantes a lo largo de todo el espacio del cuadro.



David Salle, *City*, 2007.
Óleo sobre lino con madera y objetos (122 x 193cm.)

Por su parte, Peter Schuyff es un pintor holandés que trabaja en New York. Su trabajo se inicia con relecturas del Op Art en los años 80, mediante efectos ópticos que generan la ilusión del relieve al fusionar la creación del volumen con un pintura abstracta.



Peter Schuyff, *Bowl 1*, 2005.
Óleo sobre tela (22 x 22 cm.)

– Pintores que manejan un metalenguaje de corte pictórico. Un buen ejemplo en este sentido lo constituye Tim Eitel. Este joven pintor alemán combina su nueva objetividad con espacios sin ubicación específica: aquí podemos ver cómo dos de sus personajes habitan en un cuadro de Mondrian, y no ha dudado en emplear estos cuadros como elementos compositivos donde apoyar a sus figuras.



Tim Eitel, *Azul y amarillo*, 2001.

Óleo, acrílico sobre tela (120 x 200 cm.)



Tim Eitel, *"Mondrian"*, 2001.

Óleo, acrílico sobre tela (150 x 200 cm.)

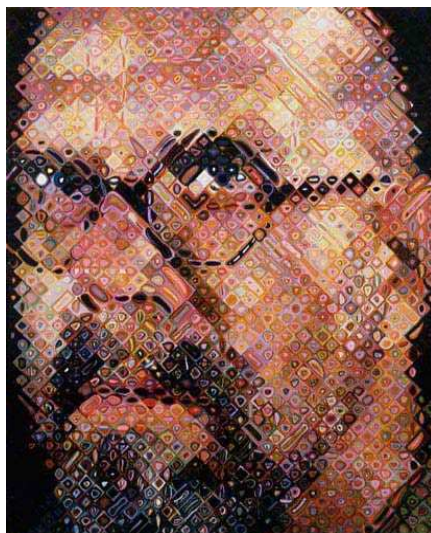
– Los que desde la contemporaneidad crean una alternancia entre abstracción o figuración de forma más espontánea, alternancia en la que está presente una búsqueda pictórica activa, como sucede con Gerard Richter o David Hockney. Así, Gerhard Richter se pasea por diversos estilos y no duda en ocasiones en mezclarlos: en la imagen adjunta ha intervenido con pintura directamente sobre la fotografía. En multitud de sus trabajos; observamos cómo lo que podemos denominar su estilo característico de ilusionismo fotográfico, normalmente un poco desenfocado, se combina con unos bruscos arrastrados pictóricos de gran diversidad cromática, que poco tiene en común con la forma en que ha resuelto el resto de la obra. Da la impresión de que ante un resultado adverso, una vez solucionada la imagen ilusionista irrumpe con este tipo de recurso para dar por zanjada la obra.



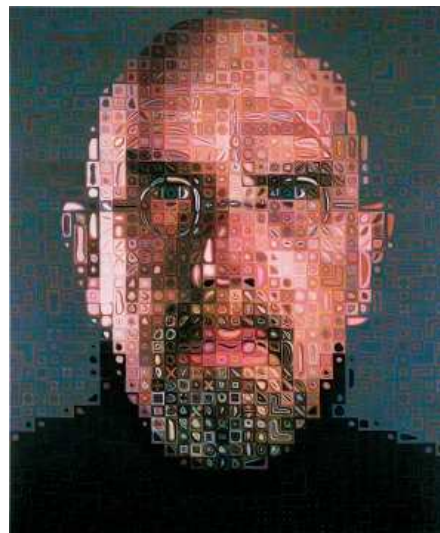
Gerhard Richter, *City life*, 2000.

Óleo sobre foto (12 x12 cm.)

Bien distinto se muestra Chuck Close, que establece en sus cuadros una retícula característica de la abstracción tardía de los años sesenta o setenta y va coloreando sus marcas de forma neutra, pero no busca una abstracción plana y geométrica, sino que su resultado es auténtico deleite en la ilusión representacional. Pinta grandes retratos frontales contruidos minuciosamente mediante esta retícula, rostros que vistos a cierta distancia parecen fotografías, aunque de cerca podemos ver esas pequeñas marcas que resultan aparentemente de un proceso abstracto, marcas en las que en ningún momento el artista deja ver su huella personal. A partir de 1987 introduce marcas circulares en su cuadrícula, haciendo más evidente su proceso de construcción de la imagen. Alcanza la homogeneidad no jerárquica, que tan crucial fue para la abstracción moderna, creando a la vez la ilusión de una cabeza tridimensional. En sus últimos trabajos aumenta el tamaño de sus módulos abstractos y evidencia mucho más el proceso.

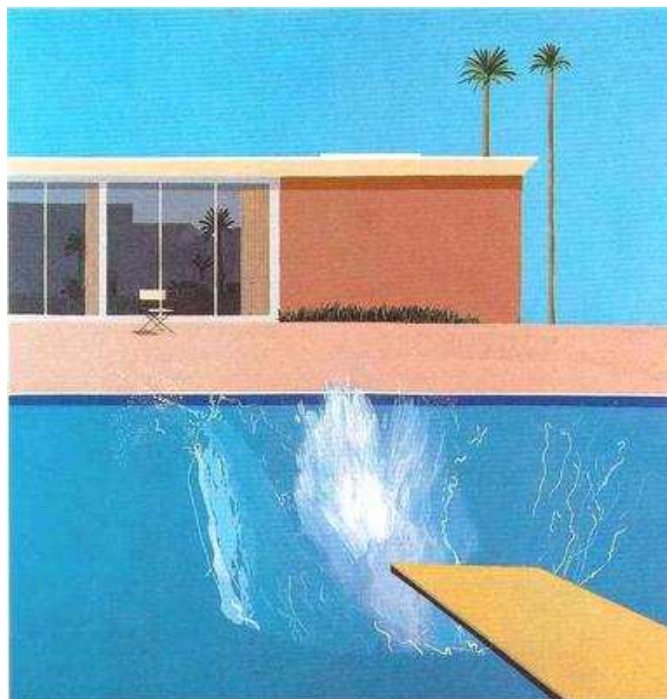


Chuck Close, *Self portrait*,
1997.
Óleo sobre tela (102 x 84 cm.)



Chuck Close, *Self portrait*,
2004 – 2005.
Óleo sobre tela (102 x 86cm.)

Una muestra característica del modo en que David Hockney combina figuración y abstracción es la serie de pinturas al óleo sobre piscinas de Los Angeles. Estos trabajos están ejecutados con un estilo más realista y muestran colores vibrantes, con los que el pintor realiza una mezcla de formas figurativas y abstractas mediante pinceladas gestuales. Aparecen signos infantiles y graffiti, resultando una figuración muy sintética con manchas muy planas, de gran simplicidad en las formas, si bien la representación de la zambullida en la piscina es una mancha gestual blanca muy expresiva que no guarda relación estilística con la resolución del resto de la imagen. Una convivencia extraña que genera una diversidad enriquecedora de la imagen.



David Hockney, *La gran zambullida*, 1967.

Acrílico sobre lienzo (243,8 x 243,8 cm.)

– Por último, indicar que existen algunos casos de la tradición pictórica en los que todavía no se habían instaurado los códigos del S.XX pero que visualmente nos remiten a estas a la combinación entre figuración y abstracción, como sucede con ciertos paisajes de William Turner o con *El perro hundido en la arena* de Goya.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

A partir del análisis teórico anterior, la intención del trabajo práctico es hacer convivir estos polos en una misma pintura y propiciar su complementariedad mutua, a fin de crear una cierta confusión en el espectador medio, acostumbrado a una lectura de códigos rígidos y a englobarlos en su correspondiente contexto. Mediante este recurso quiero potenciar la poética pictórica y fortalecer la imagen resultante, determinar en qué momentos son positivas o negativas las aportaciones de la convivencia de valores y saber tomar las medidas oportunas respecto a su uso. Reflexionar sobre si este tipo de intenciones me puede llevar a un camino creativo más amplio o por el contrario puede presentar limitadas posibilidades y obligarme a decantarme por alguno de sus lados para continuar la progresión en mi obra.

Dadas las pretensiones de “ilusión” que tiene parte de mi pintura y el estudio que realizo en el proyecto sobre este tema en relación a la abstracción, a medida que avanzo en el proyecto suscitan en mí gran interés algunas situaciones frecuentes en el último tercio del S. XX, en las que la pintura

empieza a adoptar recursos de la fotografía y los hace suyos. Me parece muy interesante este hecho, dado que la fotografía adquiere por lo común la función de legitimación de lo real, como medio y como testigo de todos los horrores cometidos en las guerras, por ejemplo; la capacidad de la representación fotográfica para objetivar sucesos es enorme, para muchos espectadores puede llegar a cumplir a la perfección la función de “ilusión” que durante tanto tiempo fue meta para la pintura.

Es por ello que estoy muy interesado en algunos autores, como Gerhard Richter, que hacen de la adopción del medio fotográfico una estética dentro de la pintura. Por estas circunstancias la parte figurativa que hay dentro de mi pintura pretendo que tenga una reminiscencia fotográfica, aunque el hecho de intentar analizar los procesos técnicos de autores como Gerhard Richter o Chuck Close, a fin de adquirir recursos que después pueda aplicar a mi obra, sea un camino difícil y tortuoso. Creo que la brusquedad en el contraste pictórico entre un intento plástico de representación fotográfica y planos netamente plásticos puede generar lecturas de gran interés.

3.2. DESVIOS Y ALTERACIONES

Esta declaración de principios se traduce en una serie de propósitos concretos:

- Realizar pinturas con la pretensión de lograr una ilusión fotográfica, pero situando además planos y líneas que solapan la imagen fotográfica de referencia y la organizan, la redistribuyen, parten e irrumpen sobre determinadas zonas, modelan la bidimensionalidad, ocultan y resaltan, dirigen la mirada del espectador. Todo ello permite dirigir la imagen hacia donde compositivamente me interesa.

- Introducir planos bidimensionales en el espacio tridimensional, lo cual genera un contraste de gran dureza que logra un gran impacto visual.
- Intervenir sobre la perspectiva mediante planos y rectas, alterarla, construirla, destruirla, dirigirla.
- Observar las repercusiones que tienen estas intervenciones en la imagen, tanto a nivel discursivo como compositivo y en función de los hallazgos ir guiando el proyecto.

3.3. INTENCIONES

- Propiciar una reflexión sobre la capacidad de convivencia entre la abstracción y la figuración.
- Crear ciertas interferencias en los códigos pictóricos, viendo hasta qué punto los planos del contenido intervienen sobre el de la expresión y viceversa.
- Evitar en la medida de lo posible el “pastiche” fácil e intentar que la conjunción de opuestos enriquezca el resultado final.
- A nivel narrativo, generar en el espectador una reflexión sobre nuestro entorno.

3.4. METODOLOGÍA: FASE PRÁCTICA

La secuencia de actuación práctica pasa por los siguientes estadios:

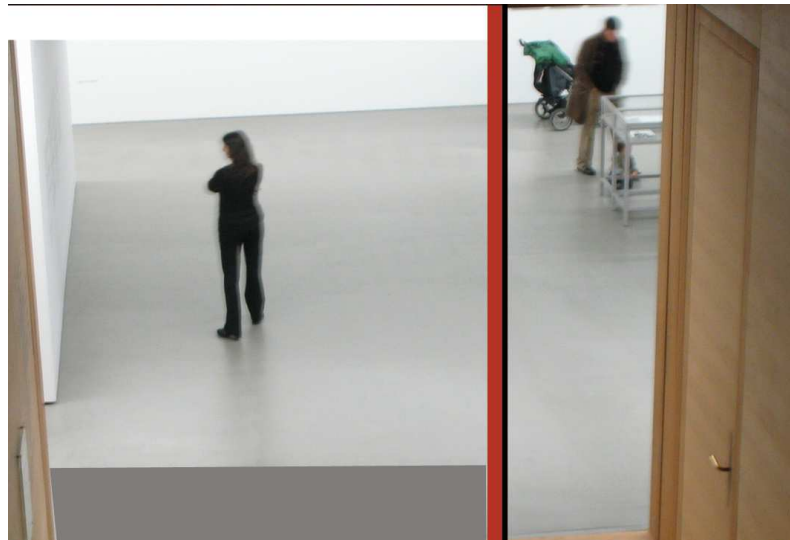
- Realizo series fotográficas buscando cierta unidad temática. Realizo multitud de fotografías para luego poder seleccionar más pausadamente.
- Las imágenes son realizadas con cámara digital para poder trabajar con ellas directamente en el ordenador: las recorto y reencuadro, añadiendo además elementos ajenos a la imagen.

Las manipulo hasta que veo posibilidades pictóricas interesantes. Suelo pensar mucho las imágenes antes de decidirme a realizar series pictóricas .

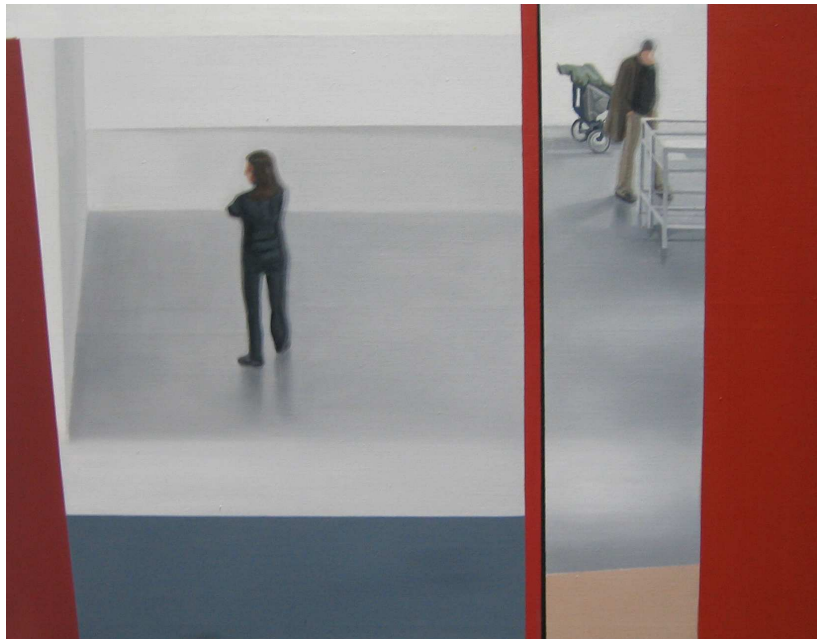
- Selecciono y preparo el formato. Suelo preparar series de formatos idénticos para elaborar las imágenes de similares características.
- Comienzo a dibujar y a pintar. Normalmente la técnica empleada es óleo.

Durante el proceso pictórico la pintura va dirigiendo la tarea y cobra su propia dinámica: tengo que modificar planos, colores y zonas que no había previsto cuando trabajaba la imagen fotográfica. Un ejemplo de este método puede contemplarse en estas dos imágenes:

Fotografía:



Obra pictórica materializada:



Óleo sobre tela (114 x 146 cm.)

4. MEMORIA DEL PROCESO

4.1. REFLEXIONES A PARTIR DEL PROCESO

Partiendo de esta serie de premisas y situaciones que he estado analizando voy a hacer una reflexión sobre el trabajo pictórico que ido realizando durante aproximadamente este año, aunque un año es un periodo limitado de tiempo, tal vez demasiado breve para poder hablar con certeza sobre resultados y conclusiones.

La pintura durante el proceso pictórico nos lleva por caminos tortuosos que a veces se ensanchan, encogen, divergen, se unen, en ocasiones no tienen salida y obligan a

dar marcha atrás; por algunos caminos el proceso se acelera y por otros se ralentiza. El pintor es un guía que no es consciente de dónde va a llegar, pero él sabe que tiene que seguir andando, porque cuando se encuentra con resultados y conclusiones, éstos cumplen una mera labor transitoria hacia nuevos resultados y conclusiones, por lo que a mí me resulta casi imposible establecer fríamente una serie de parámetros a nivel teórico y ejecutarlos a nivel práctico. Saura hace una reflexión sobre la diferencia entre literatura y pintura a raíz de un pintor imaginario que crea Max Aub en una de sus novelas:

“La buena letra que lucía y hacía lucir era producto estético; quedaba fuera de entendimiento. De ahí nace- a mi juicio- su afición a la pintura, y el camino que emprendió a través -a campo atraviesa-travieso- de ella no creo que se pueda poner en duda. Para mí ahí ha de buscarse la raíz de su idea formal del arte. Puro signo. Su concepto de la vida fue idéntico: reducido a signos y números, inflexiblemente lógica. [...] Esta es la diferencia fundamental entre la literatura y la pintura. La literatura se fabrica, se monta, con palabras puestas por el hombre. Es un artificio. Los colores son otra cosa, hagamos lo que hagamos no los podemos inventar. Lo único que podemos hacer es descomponerlos, ponerlos, ensamblarlos. Pero la materia prima es radicalmente distinta. Por eso puede haber grandes pintores muy brutos.”⁸

Voy a establecer una serie de reflexiones, casi siempre a partir de las experiencias surgidas en mi estudio, que ido anotando y tratando de contrastar tanto con referentes pictóricos como con la lectura de textos que podían apoyar mis reflexiones plásticas. A continuación voy a exponer mis

⁸ Cita en Saura, Antonio: *Fijeza*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 43.

conclusiones e ideas, fruto del trabajo práctico que he realizado a lo largo de este año, y también desde que inicié el master y comencé a analizar el fenómeno de la convivencia de valores pictóricos. Este fenómeno surgía en mi pintura de manera casi espontánea, sin ningún tipo de planteamiento inicial; es un tipo de convivencia que hace un tiempo hubiera sido casi un ultraje y en la contemporaneidad pasa prácticamente casi desapercibido. Al margen de ello, me referiré a otras problemáticas referentes principalmente al estilo y a la técnica.

En los primeros cuadros, hace aproximadamente un año, mis representaciones eran figurativas, influenciado por pintores muy asentados en la historia y con amplia tradición, pero con la vista puesta en los nuevos pintores figurativos contemporáneos. Así, me sentía muy fascinado por Luc Tuymans y su lenguaje simple y despreocupado pero del que surgían imágenes de gran potencia, imágenes que parecían fantasmagóricos reflejos, una pálida representación de sí mismas. Sus imágenes son la pátina de algo ya pasado, contemplado desde la distancia; tal vez porque como referente nunca utiliza la realidad directa, sino diversos modelos mediáticos: fotografías, instantáneas, recortes de periódico y modelos. La vaguedad, lo apenas insinuado, el recuerdo... la suya es la fuerza de la intuición sugestiva. Él explica así su propia pintura:

“El minúsculo espacio entre la explicación de la imagen y la propia imagen ofrece la única perspectiva posible sobre la pintura. Cada cuadro es incompleto del mismo modo que todo recuerdo es incompleto.”⁹

⁹ Cita en Grosenick, Uta: *Art now, Volumen 2*, Taschen, Colonia, 2005. p. 518.

Otro de los pintores claves en mi trabajo Gerard Richter. También aparece el recuerdo en su obra, pues hace bastantes referencias a lo largo de su trayectoria a la memoria colectiva de su país, pero en su pintura me interesa especialmente su técnica. Proveniente de la antigua R.D.A., donde trabaja como muralista en un estilo de realismo soviético, se instala después en la Alemania capitalista, donde comienza a realizar su obra más personal. Provoca a la crítica diciendo que sus pinturas son realismo capitalista, y su discurso siempre es provocativo y ambiguo. Su pintura adopta un lenguaje de la estética fotográfica que le aporta una serie de recursos muy útiles para la narración y representación pictórica. Las obras por las que más fascinación siento son las pinturas realistas basadas en fotografías realizadas entre 1962 y 1967, y el ciclo *18 de octubre de 1977*, dedicado al tema del terrorismo de la Fracción del Ejército Rojo (RAF).

Estos dos pintores son los que considero como principales referentes en mis cuadros, los que más suelo investigar y analizar, tanto su técnica como en muchas ocasiones su retórica.

Una vez analizados superficialmente mis principales referentes artísticos, voy a indagar en mi producción pictórica. Observaba cómo mis cuadros figurativos, en los que había cuidado y pensado mucho la elección de la fotografía o imagen de referente, y a pesar de tener claro en el momento inicial la composición, me reclamaban ciertos planos y formas que destruían el primer aspecto ilusorio con el que eran concebidos. Necesitaba añadir planos, formas, incluso líneas que alteraban la perspectiva. Corregía la imagen inicial para recalcar determinados aspectos de ésta, para darle un mayor impacto visual. Me invadía la necesidad de intervenir con

planos: así sentía que dominaba el cuadro, y que la pintura iba modificando su aspecto inicial a mi antojo y la base inicial o imagen matriz me guiaba en sus modificaciones. Los términos estructura e imagen de los que hablo constantemente me resultan difíciles de concretar, por ello empleo el término “imagen matriz” para referirme a la imagen fotográfica a partir de la que empiezo a trabajar, si bien existe una definición extraída del libro de Antonio Saura *Escritura como pintura* que puede servir para aclarar esta cuestión:

“Estructura e imagen: dúo cuya conjunción todavía nos turba, no solamente por el aparente predominio de una u otra voz de lo racional o lo afectivo, sino por su real interdependencia y la vaguedad de sus límites al ser aplicadas al análisis de la “imagen pintada”. En realidad, su entremezclada razón constituye ante todo el pretexto para inundar superficies, forma de no perderse en la selva o al menos conocer sus lindes.”¹⁰

La estructura inicial para mí supone un punto de partida, dentro de la cual y a su alrededor se produce la contención y expansión: conforme avanza la obra, se va convirtiendo a los antojos de mis cambiantes ideas y reflexiones. En esos momentos no me planteaba la reminiscencia teórica pictórica de estas incursiones, era una necesidad imperiosa que me surgía durante el proceso. Cuando pensaba en por qué lo hacía, creía que era un mero trámite hacia la abstracción y que iba a acabar pintando obras abstractas, y entonces decidí invertir el proceso y hacer cuadros abstractos desde la base, creía que trabajando exclusivamente “la pintura por la pintura” iba a saciar mis ansias anteriores, creando estructuras sin ningún tipo de referente fotográfico, pero conforme mi imagen

¹⁰ Saura, Antonio: *Escritura como pintura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004. p. 84.

abstracta avanzaba veía huecos y espacios en los que casi por inercia acababa pintando imágenes obtenidas del medio fotográfico.

Observé que estas acciones eran de demasiada radicalidad, muy duras por sí solas, y los contrastes eran muy bruscos; la figuración era muy rotunda, ya que provenía de la observación de pintores que adoptan un lenguaje fotográfico y lo hacen pictórico, y la abstracción consistía aquí en planos geométricos en los que aplicaba un color completamente plano y normalmente saturado que confrontaba directamente con las otras formas del conjunto pictórico. Estos cuadros, en su concepción, estaban muy distantes del dulce transcurrir que surge en algunos pintores cuando progresivamente van dejando la figuración para poco a poco adentrarse en universos abstractos: no veía esa continuidad lógica en mis pinturas.

Fue entonces cuando me empecé a preocupar por el fenómeno y observé como estas combinaciones entre abstracción y figuración que en un principio me parecían extrañas, surgían de manera consciente en los últimos treinta y cuarenta años. El fenómeno aparecía con mayor frecuencia en los últimos catálogos de arte contemporáneo: lo que me había parecido raro en mi obra y durante tanto tiempo me había pasado inadvertido en otros en otros autores, era usado con frecuencia y surgían multitud de posibilidades combinatorias. Ante la nueva situación y mi interés por hallar nuevas posibilidades decidí explotar este tema como investigación para el proyecto.

Normalmente, antes de comenzar a pintar un cuadro cuido mucho y pienso mucho la imagen fotográfica que voy a utilizar, por eso le doy tanta importancia al momento de

obtención de las fotos. No simplemente porque mis referencias sean pintores en cuyo proceso de trabajo la foto cobra un papel decisivo, sino porque la fotografía es para mí casi el esbozo a partir del cual empiezo a construir mi cuadro, es la base sobre la que voy a asentar la obra.

En mis primeros trabajos pintaba figuras que normalmente fotografiaba en museos. Eran normalmente personajes que estaban ajenos a mi cámara fotográfica contemplando obras, inmersos en estos extraños espacios que hacen resaltar a los individuos como si fueran figuras. Los espacios museísticos tienden a la planitud, poseen grandes superficies planas con espacios geométricos delimitados entre sí con contundencia; es un entorno muy frío y estéril en el que parece que los individuos cohabiten con cierta dificultad. En cierto modo trataba de forzar que en la fotografía aparecieran ya estas convivencias, esto es, grandes planos contrastados con figuras humanas.



Óleo sobre tela (114 x 146 cm.)

En estos espacios obtenía unas fotos idóneas para sustituir planos de la imagen por los planos pictóricos, y el resultado final era de figuras que parecían habitar un cuadro abstracto. Las figuras tenían un tratamiento pictórico que trataba de emular los efectos fotográficos mediante la pintura, aunque progresivamente fui abandonado estos cuadros compositivamente muy geométricos y ordenados, pues comenzaba ya a experimentar en pequeños formatos con referentes más paisajísticos obtenidos de la naturaleza.

Los siguientes cuadros que realicé corresponden a paisajes fotografiados mientras viajaba en tren. Durante el trayecto tomaba multitud de fotografías que casi nunca podía controlar, dada la velocidad del tren, pero esperaba los momentos especiales, instantes fugaces donde mi vista transmitía a mi cerebro golpes de emoción. Inmediatamente sentía el impulso de captar con mi cámara, pues eran momentos para conservar como recuerdo, paisajes que de repente golpean la retina. Cuando conseguía tener la cámara preparada para disparar captaba sólo la decadencia del momento, pero yo consideraba que eran imágenes dignas de quedar grabadas, a fin de transformar estos fogonazos donde la luz de exterior entra por las ventanas del tren generando multitud de reflejos y avisándonos del espectáculo paisajístico exterior.

Mi intención era mantener con mi cámara la arquitectura de esa imagen para luego en mi estudio reconstruir la imagen, avivar su luz y color con mi recuerdo, con la impresión de mi retina. Cuando pasaba las fotos al ordenador surgían en las fotografía efectos curiosos e interesantes que deformaban el paisaje, como los provocados por el cristal de las ventanillas

del tren, que provocaba reflejos que intervenían en la imagen ajenos al paisaje del fondo. Muchas de las fotos eran muy caóticas, pero seleccionaba algunas que me motivaban por las combinaciones de efectos y formas que habían surgido.



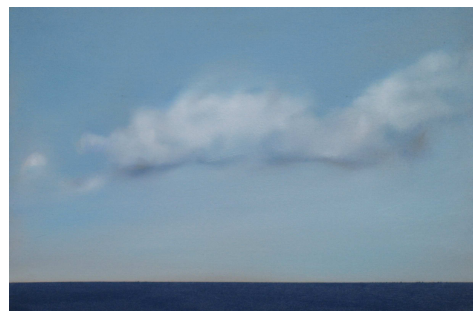
Óleo sobre tela (130 x 162 cm.)

Los cuadros me provocaban cada vez más dificultades; la complejidad de pintar este tipo de imágenes era mayor de lo que esperaba, el proceso fue largo y bochornoso, y los cuadros sufrieron multitud de variaciones. El resultado no fue el esperado, pero la lucha que mantuve con estas imágenes me sirvió para reflexionar y saber cómo enfrentarme mejor al paisaje desde los parámetros técnicos y conceptuales que me estaba proponiendo. Dada la desilusión que experimenté con estos cuadros, para desahogarme traté de realizar cuadros más sueltos, en los que la imagen fuera mas sencilla y pudiera volcarme mucho más en los resultados técnicos. Así, realicé una serie de pequeños formatos de cuadros de nubes en los que intentaba emular la técnica de Gerhard Richter; mi intención era buscar un resultado técnico, partiendo de

tratamientos similares a este pintor, que me diera una pauta aplicable en futuras pinturas. Los cuadros fueron bastante coloristas pero no tardaría en empezar a examinar minuciosamente las pinturas de Richter en blanco y negro, pues observé en ellas muchas posibilidades y se me abrieron nuevas perspectivas.



Óleo sobre tabla (45 x 60 cm.)



Óleo sobre tabla (45 x 60 cm.)

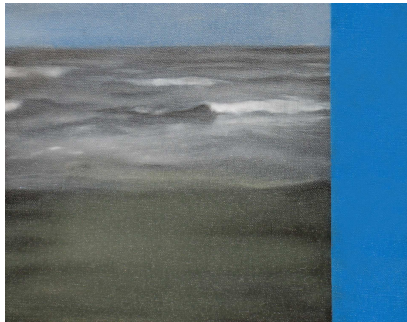
Decidí dejar de pintar unas semanas, porque padecía un gran caos mental en ese momento y no fluían resultados concluyentes en mi pintura. Había estado trabajando intensamente, pintando y recogiendo información, y creí oportuno dejar descansar todo un temporada para que mis ideas se fueran asentando.

Al volver a pintar decidí hacerlo en blanco y negro, porque me sentía muy fascinado por la fortaleza que tenían las imágenes monocromas. Después de hacer una serie de

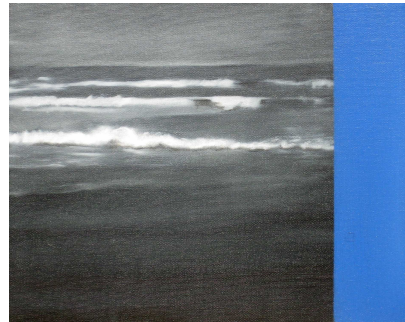
experimentos, me planteé un cuadro grande en el que recuperaba la temática de figuras en espacios abstractos. La ausencia de color cuando pintaba y el simple hecho de construir una figura hizo que el acabado técnico de esta imagen estuviera más próximo a autores de factura más expresiva, como Giacometti –que había trabajado mucho durante la licenciatura–, que al acabado propio de una figuración fotográfica en el que estaba interesado. He de reconocer que, aunque mi meta técnica era una ilusión fotográfica similar a la de Richter, trataba de forzar un acabado personal.

Fue en este trabajo cuando comencé el giro conceptual en el color; realizaba en blanco y negro las zonas figurativas del cuadro, las zonas representativas las que establecían una narración y un discurso en la obra, en tanto los planos de color abstractos que introducía con posterioridad aportaban el color. Los nuevos planos ya no trataban de introducirse en la imagen ilusionista, ni tenía una relación cromática directa con ella. Eran simples planos al margen de la imagen, que tenían un color muy intenso, color que coincidía normalmente con lo que pudiera ser el color predominante de mayor saturación de la imagen en blanco y negro. Pintaba por ejemplo una arboleda en un formato muy alargado y en los bordes colocaba unos verdes muy saturados, uno más amarillento y otro más azulado. O bien realizaba otra arboleda en la que la luz atravesaba los ramajes creando una especie de tragaluz, colocando en el lateral izquierdo del cuadro plano de un amarillo intenso haciendo referencia a los rayos de sol que atravesaban los árboles. Después hacía una serie de marinas de pequeño tamaño, y en cada una de ellas colocaba azules en referencia a los colores que adquiere el mar: en una un azul ultramarino casi puro, en otra un azul más turquesa y en la

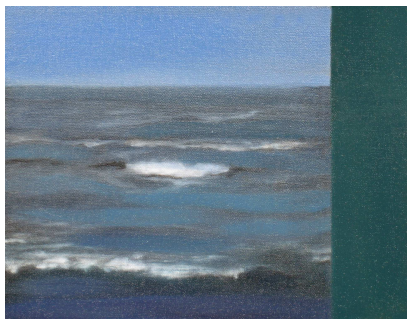
última un azul pthalo un poco rectificado. Este tipo de asociaciones, aunque parecen de una gran simplicidad, funcionan; el plano acaba interactuando con la imagen representada y se asocian entre sí, de forma que una vez finalizado el cuadro es imprescindible que el color este apoyando a la imagen. Parecen planos que han extraído el color a la representación.



Óleo sobre tela (38 x 46 cm.)



Óleo sobre tela (38 x 46 cm.)



Óleo sobre tela (38 x 46 cm.)

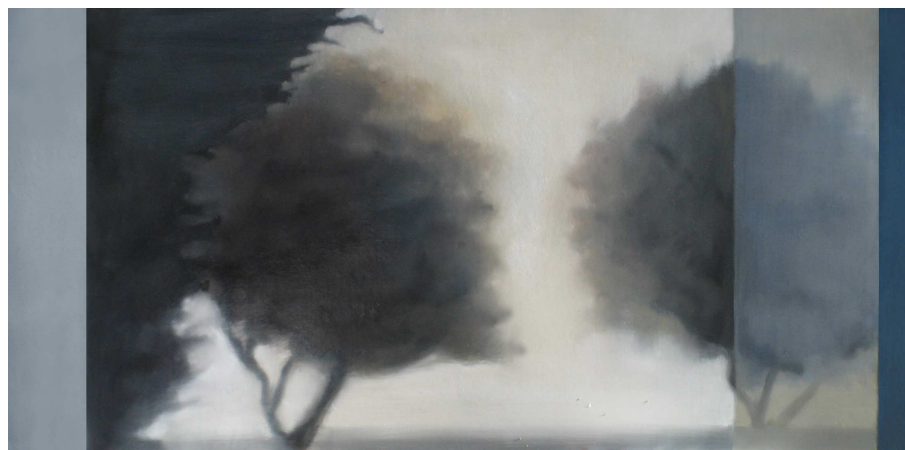
Las nuevas fotos que tomé para realizar estas series de cuadros en blanco y negro eran imágenes de naturaleza: utilicé las fotos que había tomado durante mis viajes en tren, en muchas de las cuales aparecían fuertes contrastes porque estaban realizadas a contraluz. Las formas de los árboles quedaban silueteadas con un claroscuro de fuertes contrastes pero a la vez el efecto de la fotografía en movimiento creaba

una mezcla de ramajes y vegetación difusa por la que se colaban los rayos de luz, generando una atmósfera luminosa de gran calidez a la que contribuía el desenfoque fotográfico de algunas zonas. Es así como surgían imágenes de gran potencia visual, ideales para ser pintadas provocando algún tipo de elipsis cromática.

Estuve trabajando estos cuadros durante una larga temporada, por lo que fueron evolucionando. La relación inicial que había establecido al pintar la zona narrativa en blanco y negro se modificó, pues la idea inicial era trabajarlos así dado que la elipsis cromática se asocia tanto al carácter imaginativo como a la ceguera de quien recuerda. Era un aspecto que me resultaba muy interesante en la pintura de Luc Tuymans, y era precisamente el aspecto que yo trataba de transportar a algunas de mis imágenes. La elipsis también suponía una alusión a la fotografía en blanco y negro, pero el estar trabajando varias imágenes de forma monocroma e introducir el plano de color, acabó pareciéndome demasiado simple y reticente, así que decidí introducir variaciones y seguir construyendo estos trabajos para lograr una mayor personalidad. Les introduje veladuras y una mayor cantidad de color. En las arboledas añadí colores cálidos (ocres y sienas), y dada la capacidad de expansión estos colores utilicé los planos exteriores al sector representativo para cerrar la composición con tonos fríos. En las marinas sólo introduje alguna sutil veladura y las que mejor funcionaban las dejé sin alterar. Los trabajos adquirían mayor diversidad temática y compositiva, y conforme avanzaban mis investigaciones también surgía una mayor homogeneidad entre ellos, pues ya no eran tan dispares como al principio de mis indagaciones: estaba empezando a lograr la unidad y coherencia tan necesaria en un proyecto expositivo.



Óleo sobre tela (97 x 130 cm.)



Óleo sobre tabla (100 x 200 cm.)

Con todo el camino andado, y con todas las conclusiones obtenidas hasta el momento tanto técnicas como compositivas, decidí enfrentarme otra vez a formatos de mayor tamaño, pero esta vez con mayor seguridad, creyendo que podía obtener unos trabajos más rotundos que los anteriores. Dado que la

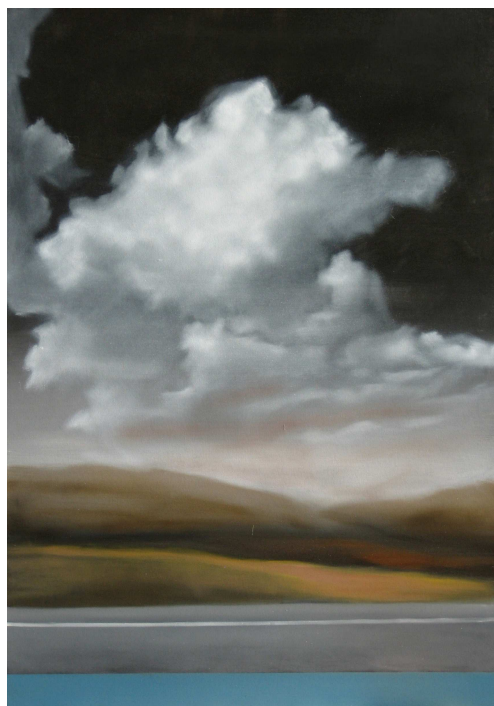
temática paisajista estaba presente en casi todos mis últimos trabajos, para completar lo que pudiera ser una posible exposición y lograr una mayor coherencia temática decidí hacer una serie de fotografías de cielos cubiertos por nubes. Era una temática clásica del paisaje, sobre la que estaba muy motivado para trabajar dada mi admiración por paisajistas como Constable, hacia el cual siempre había sentido fascinación y de quien había analizado con interés sus pequeños paisajes de nubes. Con una simplicidad increíble y cierta austeridad cromática, Constable lograba representar cielos tormentosos de gran profundidad y verosimilitud, con una técnica de gran soltura y desparpajo. El principal autor de referencia para mí a lo largo del proyecto, Gerhard Richter, también había trabajado este género, creando imágenes de gran solvencia con su habitual factura pictórico-fotográfica.

Salí al campo con mi cámara un día de inestabilidad climatológica para intentar captar algún frente nuboso que tuviera posibilidades pictóricas, y localicé unas nubes de gran verticalidad que prácticamente surgían en perpendicular a la tierra y crecían de tamaño a medida que subían en altura en el cielo. Consideré que eran ideales para realizar una serie de formatos verticales. Además, la introducción de formatos verticales podría dar cierta dinamicidad al recorrido expositivo, ya que hasta el momento todos los formatos eran horizontales, y algunos de ellos incluso hiperbolizaban este factor. La alternancia de formatos generaría una mayor diversidad, pues la elección de formatos tiene gran repercusión: de la misma forma que el empleo de un formato horizontal provocaría una expansión de los signos, surgida de la necesidad de expansión de éstos, un formato vertical provocaría un estiramiento desmesurado, creando deformaciones o directrices en la imagen que le hacen adquirir características propias, lo que

exige también un tratamiento inédito que puede llegar a romper cierta monotonía compositiva.

Inicié estos trabajos en blanco y negro, porque la monocromía muestra mejor el sustrato orgánico de la imagen, facilitando la lectura rítmica y evidenciando su estructura, pero esta afirmación abusiva de la estructura, como había observado en trabajos anteriores, hace evidente la necesidad de introducir color. El color también le hace adquirir un rango más pictórico, y para ello me regí a una paleta austera. En primer lugar, como base, realicé un degradado intentando simular lo que sería el cielo, y una vez seco fui modelando las nubes con blanco. Mi intención en este trabajo era generar en la representación una elipsis cromática del color azul y situarlo en la banda abstracta que iba a colocar en el extremo inferior; era una operación similar a la que había realizado con las marinas, sólo que el resto de la paleta que utilizaba (blanco titán, ocre, siena natural, rojo inglés y tierra sombra tostada) sí que iba a intervenir en el modelado desde el principio. Pensaba que mediante la elipsis del azul la imagen ganaría fortaleza, era un experimento que deseaba realizar porque tras mucho observar los apuntes de Constable había llegado a la conclusión de que tanto el fondo almagra como los tierras aportaban el gran peso del modelado de las nubes.

A pesar de introducir más variedad cromática, el juego entre abstracción y figuración siguió funcionando: las imágenes lograban una mayor riqueza, la combinación era de mayor ambigüedad y lograba activar en el espectador la reflexión, la memoria y el recuerdo, para reconstruir interiormente el color elíptico en la imagen, que aparece secuestrado en el plano inferior.



Óleo sobre tela (162 x 114 cm.)



Óleo sobre tela (162 x 114 cm.)



Óleo sobre tela (162 x 114 cm.)

4.2. TÉCNICA PICTÓRICA

La técnica pictórica fue avanzando a la par que los trabajos avanzaban tanto a nivel compositivo como conceptual. Como ya he indicado, en el transcurso del proyecto me planteé el análisis de la técnica de un pintor como Gerhard Richter, y aunque obviamente el virtuosismo de este artista hace casi imposible llegar a imitarle, más que calcar su técnica mi pretensión era la de analizar su forma de emplear los materiales pictóricos, esa impronta y esa frescura que tiene. En Luc Tuymans, pero en distinto grado, también aparece: su capacidad de resolver las imágenes sin insistir en ellas, prácticamente con la primera o segunda capa de color. Quería extraer del análisis técnico de mis referentes soluciones técnicas útiles para mis imágenes, por supuesto dentro de un margen de asequibilidad.

El material pictórico empleado para toda la serie ha sido el óleo, y solamente he empleado algún medio acrílico para dar algún tono de base sobre la imprimación. El uso del óleo responde al hecho de ser el material pictórico con el que me siento más cómodo, el que mejor manejo, y para el tipo de pintura que tenía previsto desarrollar era el idóneo, pues su lentitud de secado, su capacidad de fundido y la posibilidad de realizar veladuras lo convierten en el más indicado para las calidades pictóricas que yo tenía previsto desarrollar.

Con las imprimaciones también tuve problemas. Comencé realizando alguna media creta a la que añadía un poco más de aceite, porque me interesaba que el óleo se deslizara con fluidez por la tela, que no hubiera mucha absorción; el principal problema que tuve con esta imprimación fue sobre todo en los formatos grandes, pues era muy difícil lograr un resultado aceptable y homogéneo a causa de las variaciones climatológicas: tanto con el calor como con la humedad provocaban demasiadas alteraciones. Durante un tiempo estuve pintando sobre madera tratada con aceite de linaza y barniz *dammar*, la pintura fluía con rapidez y los resultados eran aceptables, pero me interesaba que hubiera trama y los efectos de fundidos que pretendía hacer funcionaban mejor con la trama de la tela. También realicé trabajos con imprimaciones de gesso pero por lo general solían ser imprimaciones demasiado absorbentes. Finalmente probé con tela imprimada industrial, pues la había visto en varios cuadros de Richter y creí que podría ser la forma de resolver el problema; tras probar con varios tipos de telas imprimadas industrialmente, seleccioné una tela de algodón que era la que mejor respondía a mis expectativas. Acabé empleando este material en lo sucesivo, pues, aunque siempre había

desconfiado de él, para el tipo de pintura que pretendía hacer resultaba idóneo. Era de una gran homogeneidad y la pintura fluía con rapidez, resultaba ideal para aplicar el óleo con celeridad y trabajar gran parte del cuadro con la pintura fresca, dada la escasa capacidad de absorción de este material.

Los primeros cuadros los trabajaba como normalmente se hace, construyendo poco a poco la imagen, subdividiendo las manchas hasta que el conjunto iba tomando forma; primero iniciaba el trabajo con manchas más aguarrasadas y conforme avanzaba la densidad matérica aumentaba –el cuadro iba progresivamente ganando aceitosidad y espesor. Traté de variar el procedimiento para lograr acercarme más a lo que buscaba, realicé varios trabajos en los que gran parte de la imagen la construía “a la prima”, movía la masas pictóricas con rapidez y solventaba las transiciones tonales con fundidos.

Desde el inicio del cuadro comenzaba a trabajar con una gran carga de aceite y de resina. Este tipo de operación era difícil, sobre todo si la imagen que trataba de construir era compleja, porque había que trabajar con gran intensidad para resolver lo más rápidamente posible la imagen sin que se secase la pintura. Como casi nunca quedaba satisfecho con el trabajo que lograba hacer en una jornada, al final solía trabajar al siguiente día en mordiente, para ajustar pequeñas cosas, y era entonces cuando lo dejaba secar completamente para introducir después algunas veladuras. Si el fallo era considerable tenía que humedecer y trabajar de nuevo sobre gran parte de la superficie del cuadro y volver a reconstruir multitud de elementos de la imagen que no estaban afectados, a fin de lograr que el conjunto se integrara. Ya que los resultados de la pintura “a la prima guardan una frescura y unos resultados especiales, es muy difícil introducir pintura los

siguientes días sin afectar al resultado. Este proceso era complejo, por lo que decidí simplificarlo realizando “a la prima” solamente la grisalla. Así lograba que la estructura o esquema fundamental de la imagen quedara atado, para después, bien en mordiente o mediante veladuras, aplicar los colores e ir concretando el cuadro. Realizando así el proceso tenía mucho más dominada la imagen y el conjunto resultaba beneficiado.

4.3. CONCLUSIONES RESPECTO A LA MANIPULACIÓN DE LOS CÓDIGOS

Al final, con el trabajo práctico ya materializado he podido observar dos etapas diferenciadas; los trabajos que corresponden a una primera época tienen un carácter más experimental y los trabajos realizados al final de este espacio de tiempo que son más conclusos y gozan de una mayor coherencia.

Los trabajos de la primera época responden más a los planteamientos e intenciones realizados al comienzo del proyecto, las alteraciones que realizo en las imágenes son de mayor ingenuidad. La manipulación de los códigos responde más a un criterio estético, de embellecimiento de la imagen, logran incluso integrarse más en el conjunto, pero las relaciones entre la zona figurativa y la abstracta son más evidentes. Estas imágenes gozan de mayor variedad cromática, lo que les hace ser menos armoniosas entre sí. Son trabajos de búsqueda, y por supuesto he descartado muchos de esta época inicial, pero me parece importante que esa etapa del recorrido se vea reflejada de manera sutil en el proyecto expositivo para hacer más completo el conjunto.

En el segundo grupo de trabajos, las relaciones entre abstracción y figuración están más meditadas, ya no responden a criterios como la alteración perspectiva o al embellecimiento de la imagen. Su relación se establece mediante elipsis cromáticas, los planos abstractos vienen a suplantar la ausencia de color en la imagen, aparecen juegos visuales de mayor complejidad, la relación entre la imagen narrativa y el plano genera un esfuerzo mayor en el espectador, dado que éste tiene que reconstruir los colores ausentes en la representación. En estas imágenes la convivencia va más allá del simple hecho compositivo, exige un cierto esfuerzo del que lo contempla: por ejemplo, la extrañeza que origina ver un cielo sin color azul generará interpretaciones diversas. Además, en esta segunda etapa la ausencia cromática me ha ayudado a reforzar estructuralmente los cuadros y he podido manejar las composiciones con mejor criterio. El hecho de limitar la paleta me ha facilitado el manejo del color lo que ha originado una mejora en la construcción de las imágenes, he ganado seguridad en la técnica y hay una mayor unidad entre los cuadros.

En definitiva, trabajar en series temáticas y con coherencia de formatos ha beneficiado el conjunto. Se han creado pequeñas unidades de conexión, que en una exposición siempre generan unidad: cada elemento individualizado de la cadena guarda cierta relación con el anterior, aunque cada uno tiene que guardar una identidad e interés propios que no le hagan depender de la serie para mantener la calidad.

5. PROYECTO EXPOSITIVO

5.1. PRESENTACIÓN

El lugar elegido para ubicar el trabajo pictórico que he realizado es la sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Es una sala familiar para todos los alumnos de Bellas artes, pues conocemos el espacio perfectamente porque lo conocemos desde hace años y goza de la gran ventaja de que lo podemos visitar constantemente y así, mientras producimos la obra, ir pensando en su ubicación posterior. En este apartado juegan un papel fundamental los fotomontajes que he realizado del proyecto pictórico una vez montado, dado que la recreación visual es la mejor forma de corroborar que la relación entre el espacio expositivo y los cuadros es correcta.

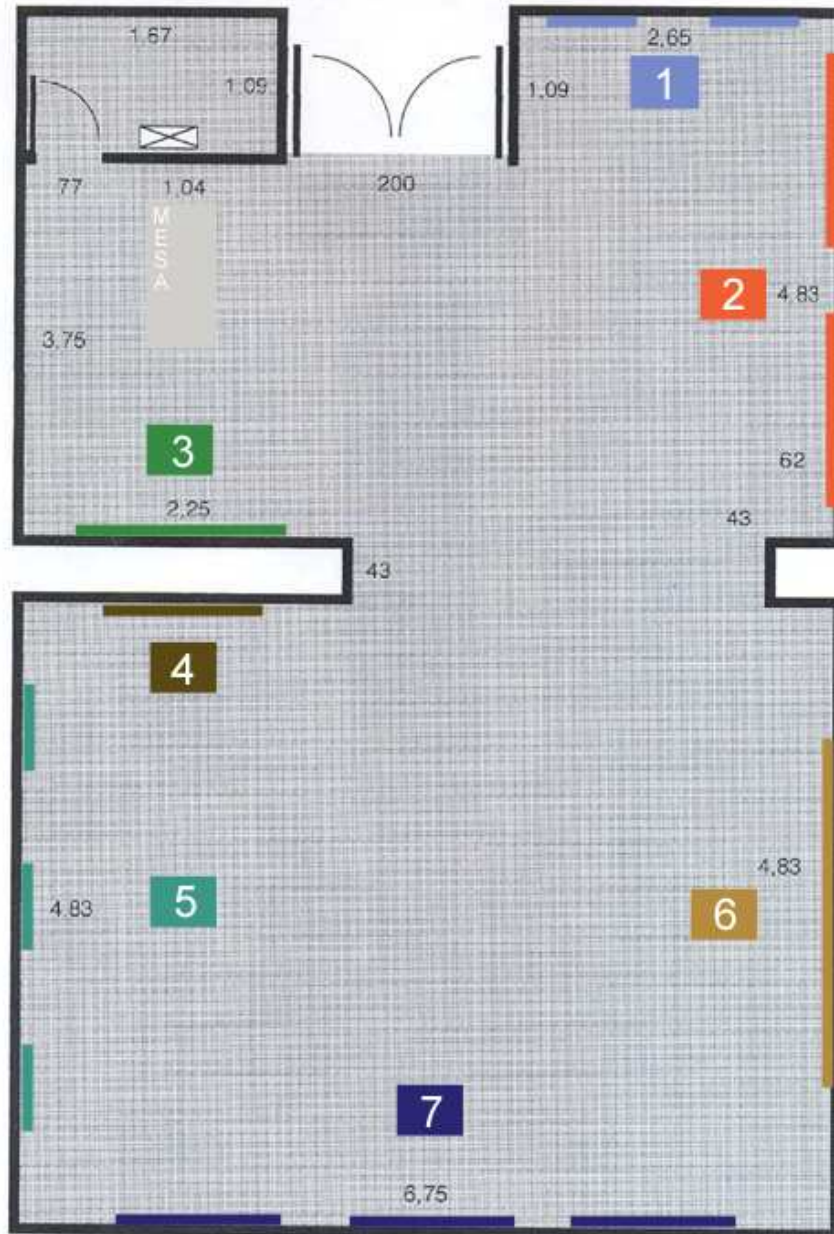
He decidido aprovechar la división de la sala para formar dos subconjuntos de obras. En el primer cuadrante que se forma, en el que corresponde a la entrada, donde se encuentra la mesa del encargado de la sala, voy a colocar los trabajos realizados al principio del proceso descrito. Este espacio es de menor tamaño y supone el inicio de la exposición, es un buen lugar para ir introduciendo al espectador en la comprensión de la obra, mostrando los inicios del proyecto para que el recorrido espacial suponga también un recorrido temporal en lo que respecta a la creación de las imágenes. Además, así se genera un núcleo de coherencia de los trabajos entre sí, dado que los trabajos iniciales tienen mayor relación cromática. Las series en este espacio son más limitadas, y aparecen colocadas en las respectivas paredes por parejas del mismo formato, salvo en una pared, en la que debido a su tamaño colocaré un único cuadro.

El segundo espacio, el que está ubicado en la profundidad de la sala, es el de mayor tamaño y es el lugar protagonista. Por eso destinaré a él la parte de la obra que considero más importante, la que podríamos denominar más resolutiva o conclusa. Está formada por dos series de tres cuadros respectivamente, una de formatos de gran tamaño, que colocaré en la pared más grande, en la que domina el campo visual de sala, y la de formatos pequeños, que situaré en un lateral. También ubicaré dos cuadros más para completar el conjunto, cuadros que aunque no guardan relación en lo que a formato se refiere, sí que tienen una relación temática entre sí. Este espacio va a conceder una gran homogeneidad a las obras, tanto por la gama cromática como por la resolución técnica, aunque los contrastes de formatos entre las respectivas series generarán un dinamismo en el recorrido expositivo y una ruptura de la monotonía del espacio visual que hará más estimulante su visita.

A continuación voy a mostrar el plano de la sala, donde están indicados mediante numeración y colores los respectivos espacios con sus respectivos cuadros. Cada número coincide con el fotomontaje de esa zona.

5.2. PLANO SALA DE EXPOSICIONES

SALA DE EXPOSICIONES JOSEP RENAU
FACULTAD DE BELLAS ARTES "SAN CARLOS"



* Plano con las medidas de los espacios (no realizado a escala)

5.3. FOTOMONTAJES DE LA SALA



Espacio Nº 1



Espacio Nº 2



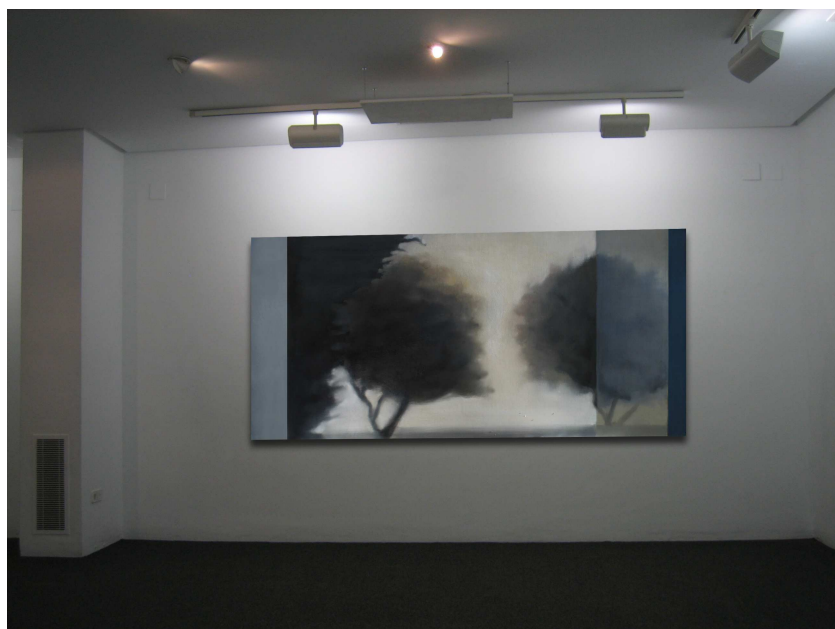
Espacio Nº 3



Espacio Nº 4



Espacio Nº 5



Espacio Nº 6



Espacio Nº 7

5.3. PRESUPUESTO

En este apartado sólo he incluido los gastos reales generados a lo largo del periodo de realización del proyecto; atendiendo más a las necesidades materiales de un proceso pictórico :

Material	Descripción	Proporción	P.Und.	Precio
Óleos	Unidades Marca "Titan" 60 ml.	24 Und.	Aprox. 4.50 E.	108 E.
Aglutinante	-Aceite de <i>linaza</i> 75cl. -Barniz <i>Dammar</i> 75cl.	2 Und.	Aprox. 24 E.	48E.
Disolvente	Aguarrás	12 Und.	Aprox. 2 E.	24E .
Telas	Algodón	12 m.	7E.	84E.
Maderas	Chapa de 7 ml.	2.5 x 1.5 m.	40 E.	40E.
Bastidores	- Grandes: 1.5 m. lado - Pequeños: 40 m. lado	- 8 Und. - 3 Und.	- Aprox. 40 E. - Aprox. 8 E.	320 E.
Imprimación	Gesso 1l.	6 Und.	9 E.	54 E.
Material Fotográfico	Impresiones	20 Und.	Aprox. 2 E.	40 E.
Alquiler estudio	Mensualida- des	12	75 E.	900 E.

TOTAL 1618 Euros

6. BIBLIOGRAFÍA

CARRERE, Alberto, y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*, Catédra, Madrid, 2000.

DE AZÚA, Félix : *Diccionario de las artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.

GOMBRICH, Ernst, H. : *Arte e ilusión*, Debate, Madrid, 2002.

GROSENICK, Uta: *Art Now, Volumen 2*, Taschen, Colonia, 2005.

HUGHES, Robert: *El impacto de lo nuevo*, Galaxía Gutemberg, Barcelona, 2000.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF: *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001.

SAURA, Antonio: *Escritura como pintura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.

SAURA, Antonio: *Fijeza*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.