

TFG

ESCISIÓN.

**UN INTENTO PICTÓRICO DE ATRAPAR LO QUE NO ESTÁ O DE
LIBERAR LO QUE ESTÁ.**

Presentado por Borja Docavo Daviu

Tutora: Marina Pastor Aguilar

Co-tutor: Javier Claramunt Busó

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

ESCISIÓN. Un intento pictórico de atrapar lo que no está o de liberar lo que está es un proyecto pictórico a modo de introspección, que tiene como objetivo profundizar en lo arquetípico de diversas tradiciones mitológico-religiosas, mediante la acumulación de pinturas en las que se plasman, transformadas, estas tradiciones. Las imágenes de las que se hace uso toman referencia tanto de antiguas leyendas como de las representaciones que de estas se hicieron, a las cuales se remiten, apareciendo deformadas, cortadas, tapadas, giradas.

Esta distorsión parcial de las formas refuerza así dos pilares fundamentales de este trabajo: La representación de lo desconocido u oculto y una mayor autonomía de lo estrictamente pictórico, donde los registros como manchas, trazos, líneas, puntos, no se encuentran completamente subyugados a la representación de las formas. Con estas pinturas se siente la necesidad de crear desde un estímulo primario, que sea capaz de conmover esta parte irracional de la que proviene.

PALABRAS CLAVE:

Pintura, expresión, arquetipo, inconsciente, misterio.

ABSTRACT

ESCISIÓN. A pictorial project by way of introspection, which aims to delve into the archetypal of various mythological-religious traditions, through the accumulation of paintings in which these traditions are transformed and transformed. The images that are used make reference both to cultural archetypes, as well as to ancient legends and the representations that have been made of them, to which they refer, appearing on the canvas; deformed, cut, covered, rotated.

This partial distortion of the forms thus reinforces two fundamental pillars of this work: The representation of the unknown or hidden and a greater autonomy of the strictly pictorial, where the records: spots, lines, lines, points, are not completely subjugated to the representation of the forms. With these paintings you feel the need to create from a primary stimulus, that is able to move this irrational part from which it comes.

KEYWORDS:

Painting, expression, archetype, unconscious, mystery.

A mi familia.

A todos los compañeros y amigos del grado.

A Javier Claramunt y Marina Pastor, porque sin ellos no hubiera sido posible realizar este trabajo.

A aquellos que todavía miran hacia donde los ojos no ven.

1. INTRODUCCIÓN_P.5

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA_P.6

3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO_P.7

3.1 INTRODUCCIÓN A LA ESCISIÓN_P.7

3.1.1. *Lo consciente y lo inconsciente_P.8*

3.1.1.1. *La creación desde el inconsciente. La estética del delirio_P.10*

3.1.2. *Lo masculino y lo femenino_P.12*

3.1.3. *Mito y Realidad_P.12*

4. DESARROLLO DE LA OBRA_P.13

4.1 TÓTEM Y MÁSCARA_P.17

4.1.1. *Cabezas_P.18*

4.1.2. *Tótem_P.19*

4.1.3. *Nkisi y niño_P.21*

4.1.3. *Desierto_P.22*

4.1.4. *Fasnacht_p.23*

4.2 KRISTO Y VENUS_P.24

4.2.1. *Kristo_p.24*

4.2.2. *Venus_P.26*

4.3 DEL MITO AL LIENZO_P.28

4.3.1 *Kali y Raktabija_P.29*

4.3.2 *Sleipnir_P.30*

4.3.3 *Pintar la Cueva_P.33*

4.4 HABLAR CON LA SERPIENTE (WIP)_P.35

5.CONCLUSIONES_P.37

6.BIBLIOGRAFÍA_P.38

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto comienza sin la idea de serlo, a través de una atracción intuitiva hacia las formas expresionistas de creación, por lo que empezamos a resolver estas inquietudes pictóricas en los dos últimos cursos de nuestros estudios de Grado en Bellas Artes. Así, han sido muy importantes para la solidificación de este proyecto asignaturas como *Estrategias de creación pictórica* y *Retórica de la pintura* al igual que asignaturas como *Crítica y teoría de los medios* y *Arte africano*, donde se gestó el desarrollo que ha seguido de forma paralela este proyecto .

Esta memoria escrita hemos querido estructurarla comenzando por exponer cuáles han sido los objetivos de este trabajo y la metodología utilizada para intentar conseguirlos. A continuación, el capítulo Marco Teórico expone las principales cuestiones temáticas y teóricas a las que se circunscribe este proyecto y que sustenta la introspección pictórica en torno a la idea de escisión, concepto central de este trabajo y a través del cual también entendemos la pintura como una escisión entre lo que está y lo que no está, siendo nuestro objetivo acercar estos dos opuestos.

En él hemos querido, en primer lugar, establecer el significado y alcance de la escisión a la que hace referencia el título de este trabajo, para después centrarnos en los tres ámbitos en el que esta escisión se desarrolla y sobre la que hemos querido trabajar en nuestras series pictóricas: Lo consciente y lo inconsciente, lo masculino y lo femenino y la realidad y el mito.

El siguiente capítulo, titulado Desarrollo de la obra, tratará de relatar las características e implicaciones temáticas fundamentales de las diferentes series pictóricas presentadas y que han sido realizadas de modo secuencial o sucesivo. Se expondrán en orden cronológico, pero inicialmente trataremos tres aspectos claves que son comunes a todo el proyecto: el trabajo previo al acto pictórico, el acto pictórico y los aspectos formales.

Hemos preferido no incluir un capítulo en el que se tratara, de manera específica o autónoma, los referentes que han establecido el marco contextual o la genealogía que ha permitido desarrollar la pintura que aquí presentamos. A cambio, hemos optado por incluirlos en el capítulo de Desarrollo de la obra en función de la pertinencia de oír su voz citándolos como apoyo explicativo de las cuestiones allí tratadas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA.

Como **objetivos generales** del trabajo de final de grado se tiene la intención de:

- Elaborar diferentes series de trabajos pictóricos que profundicen a nivel práctico y conceptual acerca de lo desconocido, desde, con y hacia lo desconocido -el misterio-.

- Plantear una reflexión personal, conceptual y práctica, a través de los distintos tipos de escisión, que surgen de las series pictóricas elaboradas.

- Utilizar registros expresivos en los que se promuevan los grandes formatos, la materialidad pictórica, el automatismo, la gestualidad, la ejecución rápida y el azar, de forma que el azar sea la base central de la creación pero una suerte de azar, como definiera **Nietzsche** "*lleno de significación*"¹ y en el que se derive a una pintura en la que la representación figurativa de la realidad sea prescindible.

- Presentar este trabajo como un proyecto de introspección personal a través de la pintura que queda abierto y tiene la intención de seguir prolongándose y profundizando en aquello expone.

En cuanto a los **objetivos específicos**

- Trabajar con y desde lo simbólico asumiendo el devenir de un imaginario propio que se materializa en lo visual en cuatro elementos: registro, cromatismo, forma y composición.

- Potenciar la simbiosis entre la parte conceptual y la parte práctica, buscando su óptima retroalimentación continua, como método creativo.

- Experimentar en lo práctico con el mayor número de posibilidades procesuales siempre que se adapten a mis objetivos generales en el campo de la expresividad a través de la pintura.

Metodología

Aunque entendemos la pintura como medio de comunicación de lo irracional, nuestra metodología de trabajo se basa en la ya mencionada interacción entre la praxis y el estudio de la documentación de tipo teórico. En

1 Miguel Serrano Fernández, Nietzsche y el Eterno Retorno, pag 21

ocasiones, esto último nos ha llevado a producir de una manera determinada nuestra obra y, en otras, ha sido la misma forma natural de la práctica de la pintura la que nos ha guiado en el estudio de las bases teóricas.

Un aspecto metodológico fundamental ha sido el trabajar en series sucesivas. Además, en series en las que no se prevé tener un final definido, en las que no se estipule de forma previa un número de pinturas a realizar, así pues, cuando creemos haber agotado un tema, lo dejamos y trabajamos con otro. Aun así, las series nunca se dan por finalizadas, siempre cabe la posibilidad de retomar un tema anterior, ya sea con el objetivo de ampliarlo, profundizarlo, cuestionarlo o desdibujarlo... Encontramos coherente poder matizar que sentimos, de alguna forma, que es el tema el que nos abandona cuando ya no nos necesita y el que nos obliga a acudir a él cuándo precisa de nosotros.

Otras claves metodológicas, como la participación del azar y su concomitancia con el automatismo; la utilización de imágenes y textos para iniciar o realizar las pinturas; o el fijarse un marco temático y formal para cada una de las series, producto de la evaluación y reflexión sobre los resultados obtenidos en la serie anterior, son aspectos que se tratarán con mayor profundidad en el capítulo Desarrollo de la obra. En este apartado vamos a tratar de iniciar una cartografía conceptual que sirva como guía para entender la relación entre las escisiones propuestas y las series pictóricas que las abordan.

3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO

3.1 INTRODUCCIÓN A LA ESCISIÓN

El aspecto escisivo es una constante en el transcurrir de nuestra investigación pictórica, que ha cobrado forma en cada una de las series que componen el proyecto, acoplándose a y definiéndose en ellas en sus múltiples expresiones.

Las distintas series y obras que componen el proyecto, son el producto de un intento de profundización, amplificación y cuestionamiento a través de la pintura, de las escisiones que exponemos. Así pues, estas asumen como resultado de la división, una **dualidad**.

Nuestro trabajo incide en el drama que supone la división con lo opuesto.

Parte de las filosofías, religiones, mitologías y corrientes de pensamiento, que en distintas partes y épocas, han interpretado que una realidad ontológica primigenia había sido dividida, y el objetivo de estas era la búsqueda de la unión entre opuestos para alcanzar esta realidad.

Tomamos referencias conceptuales del gnosticismo, catarismo y platonismo entre otras, y vemos en su búsqueda de la unión con lo opuesto, un anhelo de aquello inalcanzable para el ser humano: Así expresa **Juan de la Cruz** este sentimiento de nostalgia:

*“¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huiste
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y eras ido.”¹*

En cierto modo es también una de nuestras intenciones en este trabajo el acercar los opuestos, buscar su complementariedad y su capacidad para convivir o incluso unirse.

Después de plantear este tema de manera general, vamos a desglosar los 3 tipos de escisión que presentamos en el marco teórico del proyecto: La división entre lo **consciente** y lo **inconsciente**, entre lo **masculino** y lo **femenino**, y entre la **realidad** y el **mito**. Estos tres apartados teóricos se complementan y se completan a través las series pictóricas que los profundizan reinterpretándolos: **Tótem y Máscara, Kristo y Venus y del Mito al Lienzo**, las cuales se presentan en el apartado correspondiente al desarrollo de la obra.

3.1.1. *Lo consciente y lo inconsciente*

Vamos a analizar esta escisión, exponiendo algunas de las ramas teóricas que la han tratado, así como su relación con la creación y el mundo artístico.

La división entre lo consciente y lo inconsciente se puede valorar desde el dualismo asumiendo las bases principales que ya hemos definido de manera general.

Esta división, supone para nosotros uno de los principales dramas a los que se enfrenta el ser humano, ya que supone la creación del **yo** con todas las consecuencias positivas y negativas que ello acarrea.

Que la conciencia irrumpa en el ser humano derivando en la creación del yo, implica que aquello que ocupase el lugar que ahora el yo ocupa deje de hacerlo, o no lo haga del mismo modo, con el mismo protagonismo. Así pues, podíamos decir que cuanto mayor incidencia de lo consciente exista en el individuo, lo que le antecede quedará progresivamente relegado a un segundo plano con el peligro de acabar enterrado, y quien sabe si desapareciendo.

Ahora nos disponemos a exponer las diferencias principales que derivan de este término a través de la opinión de los dos estudiosos más representativos del análisis del inconsciente: **Sigmund Freud y Carl Jung**

Debemos aclarar que nuestra interpretación acerca del inconsciente, se apoya en las bases fundamentales expuestas por Jung y es a través de ellas sobre las que fundamentamos gran parte de nuestro trabajo, de esta forma nuestra valoración del inconsciente será una interpretación principalmente desde las ideas jungianas:

1 San Juan de la Cruz, Poesías completas, pag 3

Para Freud el inconsciente está formado por la *represión de las pulsiones*¹:

Según la teoría freudiana, estas pulsiones, centradas en la primera tópica en el ello, que se corresponde con el inconsciente, depositario de los instintos y gobernado por el principio del placer, y definido como desorganizado, emocional, oscuro y difícilmente accesible, se ven reprimidas por las exigencias culturales de una sociedad, la de la Europa cristiana de su época y anterior a él, excesivamente dogmática y moralizadora, que no se acepta a sí misma tal y como es. Este fenómeno cultural que ejerce presión sobre el individuo, es denominado en la primera tópica el superyó. El yo, que se identifica con el consciente y representaría la razón y al sentido común, que se gobierna por el principio de realidad, es el resultado de las exigencias que le imponen tanto el ello como el superyó, el resultado del combate y la resolución conflictiva de la oposición entre el principio del placer y el principio de realidad.

*“En efecto, para Sigmund Freud el inconsciente ya no es una “supraconciencia” o un “subconsciente”, situado sobre o más allá de la conciencia; se convierte realmente en una instancia a la cual la conciencia no tiene acceso, pero que se le revela en una serie de formaciones como los sueños, los lapsus, los chistes, los juegos de palabras, los actos fallidos y en los síntomas. El inconsciente, según Freud, tiene la particularidad de ser a la vez interno al sujeto (y a su conciencia) y exterior a toda forma de dominio por el pensamiento consciente.”*²

La idea del inconsciente en Jung dista de la de Freud. Jung acepta parte de las teorías freudianas pero en última instancia ve al inconsciente como algo *“creativo e independiente”*³, y no sólo como lo que la mente consciente reprime. La diferencia fundamental entre ambos estriba en que para Jung existe un inconsciente colectivo universal que supone la existencia de arquetipos, es decir, de una serie de imágenes o patrones arcaicos que están contenidos en el inconsciente de todos los individuos.

*“Fue después de mis experimentos de asociación, cuando me di cuenta de que siempre existe un inconsciente, ¿Qué es el inconsciente entonces, consiste meramente de los restos o retales de la actividad consciente o existen cosas que son activas para siempre, o sea, es el inconsciente un factor por sí solo? Pronto llegué a la conclusión de que el inconsciente tiene que ser un factor por sí solo, porque he observado una y otra vez, sentimientos, alucinaciones o fantasías de pacientes esquizofrénicos conteniendo motivos que no podían haber adquirido en nuestro entorno”*⁴

1 Crespo-Arriola, María Fernanda, El problema de la cultura en Freud: de la arqueología del inconsciente a la utopía de la razón, pag6. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/701/70128607004.pdf>.

2 <https://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente>

3 Carl Gustav Jung, La sabiduría de los sueños, min 33.32/34:05 https://www.youtube.com/watch?v=7yOh_k0XGxE&t=847s , 12-06-2019

4 Íbid. 33:32/34:05 12-06-2019

Esta idea de un **inconsciente colectivo** jungiano es en torno a la que gira nuestra investigación pictórica a través de la reinterpretación de diferentes mitos, religiones, culturas, sueños propios..., siempre con la intención de encontrar en ellas factores comunes, que las relacionen en última instancia con un conocimiento inaccesible a la razón humana. Con “**ese saber no sabido y entender no entendido**”¹ de la poesía sanjuanística.

Es importante para nosotros el conocimiento que de forma velada mitologías, religiones y tradiciones antiguas, poseen entre sus líneas, ya que las utilizamos como referencia ante un modo de crear, en nuestras pinturas. Nuestra intención es siempre abrir un ámbito de ambigüedad dentro del campo semántico, para que, al igual que ante un texto o historia mitológica, haya que descifrar lo que allí aparece. Queremos trabajar con unos parámetros que se aproximen a lo que se denomina en la poesía sanjuanística, la estética del delirio.

3.1.1.1. La creación desde el inconsciente. La estética del delirio

Con el objetivo de utilizar una terminología que consiga aunar a los que son gran parte de nuestros referentes a nivel conceptual y plástico y sobre los que vamos a tratar en este apartado, utilizaremos los términos: mundo, cultura, arte y ser humano **primitivos**.

Refiriéndonos con primitivas a aquellas corrientes que produjeron lo que es denominado como **arte prehistórico**. “*un fenómeno de alcance geográfico global y una amplitud temporal suficiente como para afectar a las épocas más diversas*” (...) “*muchas de las expresiones artísticas prehistóricas son relativamente recientes en algunas zonas del globo, donde han sobrevivido pueblos primitivos, ¿es lícito comparar manifestaciones tan lejanas en el espacio y en el tiempo? En este sentido, la confrontación de equivalencias culturales, obviando los particularismos empíricos, permite obtener generalizaciones.*”²

Cuando hablamos de arte primitivo no hacemos alusión a una época histórica concreta sino más bien a formas de creación artística que de alguna forma comparten las cualidades que desarrollamos en este apartado, teniendo en cuenta que el arte y la vida se han proyectado en el mundo primitivo de un modo completamente diferente al del mundo actual

De hecho, en un momento en que el surgimiento de lo consciente estaba todavía germinando, hemos de suponer que el estímulo que les impulsaba a la creación del arte era uno absolutamente distante al del ser racional.

Este momento, entre la no existencia de la conciencia y el surgimiento de la misma que han atravesado los primeros seres humanos, es definido por

¹ San Juan de la cruz, Poesías Completas, pag 3

² https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_prehist%C3%B3rico 07-06-2019

Jung como *“la noche originaria de la conciencia”*, “esa época en la que no existía todavía ninguna diferencia perceptible entre el yo y el tú, y en la que todos los seres pensaban, sentían y querían lo mismo.¹”, algo que relacionamos íntimamente en nuestro trabajo con el concepto de lo *dionisiaco* en Nietzsche o con la experiencia de la *noche oscura del alma* en Juan de la cruz.

Aunque asumimos que cada uno de los autores trata con las acepciones expuestas un fenómeno diferente al de los otros, queremos relacionarlos debido a su concomitancia en la interacción con aquello que se escapa del entendimiento racional.

Sobre el acceso al conocimiento que se escapa del entendimiento y acerca de su forma de proyectar este conocimiento, dice **Miguel Serrano**:

“no recuerdo nada con la mente consciente, racional, sino con mi sangre, con la Memoria de la Sangre, con mis células y mis genes, con eso que podría llamarse memoria no recordada y pensamiento no pensado. Allí me fue impreso, de tal modo que ni yo mismo sé lo que sé y sólo lo recuerdo cuando va saliendo de mí y expresándose afuera.²”

Imaginamos al ser primitivo en un contacto constante con el conocimiento descrito por Serrano, un conocimiento impreso en él, y desde el cual, proyecta en su arte y su vida de forma creativa. Vida y arte son desde esta posición una misma cosa. No existen en él dudas, -no hay que preguntar por qué-.

Insistimos aquí en señalar nuestra atracción por las formas de creación primitivas, una atracción muy posiblemente inconsciente y centrada en un sentido puramente estético y visual, que está metafóricamente recogida en el concepto de *punto* de **Kandinsky**, concretamente en la siguiente cita:

“Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Sólo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro. Esta débil luz sólo es un presentimiento que el alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad. Esta duda y los sufrimientos aún vigentes de la filosofía materialista diferencian nuestra alma de la de los>>primitivos>>³”

1 Carl Gustav Jung, Los Complejos y el inconsciente, pag 25

2 Miguel Serrano, Manú por el hombre que vendrá, pag 30

3 Wassily Kandinsky, De lo espiritual en el arte, pag 22

Si el arte se ha hecho desde ese pequeño punto, o tiene alguna reminiscencia de ese pequeño punto, creemos que así es capaz de atravesar la grieta bajo la que hoy yace enterrado. Entonces nos golpea y, sin entenderlo, nos acercamos a él. Para las culturas primitivas ese pequeño punto fue el gran círculo, vivieron y se desarrollaron en él.

Hasta este pequeño punto queremos llegar con la pintura, hasta esa noche oscura del alma, que, sin la necesidad de las palabras, sea capaz de conmover la parte irracional de la que proviene.

3.1.2. *Lo masculino y lo femenino*

En este apartado vamos a tratar a nivel conceptual una escisión que se materializa en lo pictórico en la serie *Kristo y Venus* 4.2.

No tendría ninguna relación con nuestro trabajo abordar esta división desde un punto de vista empírico, ya fuese biológico, histórico o cultural y no son estos aspectos los que nos han llevado a reflexionar sobre ella. Lo que se pretende es un acercamiento a esta escisión, el cual hemos llevado a cabo de forma poética mediante la enumeración de conceptos con los que aludimos de forma metafórica a características simbólicas que los relacionan con la división entre lo masculino y lo femenino. Una división eterna, que entraña a nuestro parecer, uno de los mayores dramas humanos, posiblemente el mayor, junto a la división entre el consciente y el inconsciente.

Con la división de estos dos principios queremos aludir a la escisión entre el hombre y la mujer, entre lo masculino y lo femenino, la expansión y la contracción, el metal y la energía, la lanza y la cueva.

Pero también a la búsqueda eterna de la unión con lo opuesto. Trabajamos estos principios bajo la metáfora de *Kristo y Venus*

3.1.3. *Mito y realidad*

Pretendemos en este apartado una coexistencia entre la mitología y la realidad, la hipótesis de que aquellos fenómenos que pertenecen al mundo de la "imaginación", de lo no visible, viven en verdad tan realmente en el ser humano como sus manos, sus pies o su cerebro.

Es muy concisa a cerca de esto M^a Louise von Franz:

*"Lo que pasa psíquicamente es absolutamente real para la persona a quien le ocurre"*¹.

A través de esta premisa elaboramos un dialogo entre la pintura, la mitología y nuestra propia imaginación. Este ejercicio se lleva a la práctica en el apartado 4.1.2 *Del Mito al Lienzo*, en el cual reinterpretemos sueños y mitos.

1 Carl Gustav Jung, La sabiduría de los sueños, min 11:50/11:57 https://www.youtube.com/watch?v=7yOh_k0XGxE&t=847s, 16-06-2019

Acerca de la diferencia entre culturas para interpretar la realidad leemos en *El Círculo Hermético*:

“he estado con el profesor Jung. El interpreta los símbolos, los analiza. Es curioso, pero en India no se da la trascendencia necesaria a su trabajo. -India no interpreta los símbolos; los vive.¹”

(Conversación entre Herman Hesse y Miguel Serrano).

4. DESARROLLO DE LA OBRA

En este apartado vamos a tratar distintas cuestiones sobre el desarrollo de la obra: el trabajo previo al acto pictórico, el acto pictórico y los aspectos formales. Finalizaremos este capítulo con el relato de las diferentes obras y series pictóricas que constituyen este proyecto.

-El trabajo previo al acto pictórico:

En esta primera fase del desarrollo interviene tanto la recopilación de imágenes, como las experiencias de la vida cotidiana, vivencias íntimas, sueños...etc., en definitiva, todo aquello que conforma el grueso de información que nos incita a expresar nuestra interpretación del mundo utilizando como medio la pintura. De hecho, los referentes que guían el aspecto compositivo, cromático y formal durante el acto pictórico, pueden ser una imagen fotográfica, un paisaje observado, un cuadro de Zurbarán o una leyenda vikinga. A partir de la reinterpretación de estos, intentamos crear un imaginario personal. Cómo diría Nietzsche: *“cuando las cosas vienen a nosotros deseosas de convertirse en símbolos”²*.

Para que se pueda ejecutar una acción, (pintar), se necesita una fuerza que la mueva, un motor. Así describe **Georg Baselitz**, la importancia de la fuerza interna que precede y guía el acto pictórico en el artista:

“Un pintor lo tiene muy fácil si utiliza lo que hay en su interior. Desde el momento en que nace su cabeza se llena de contenidos, ahí sucede todo, solo que es algo muy íntimo, muy privado, y si es lo suficientemente privado, entonces, curiosamente también interesa casi siempre al público”³.

En los instantes previos al acto pictórico, cuando ya estamos situados frente al soporte, procedemos de la siguiente manera:

Nos sentamos frente al soporte, y esperamos...

1 Miguel Serrano Fernández, *El Círculo Hermético*, pag 9

2 Jesus Bayona, Nietzsche y el retorno de la metáfora, pag 91 Disponible en: <https://books.google.es/books?id=JSMS8T2vP14C&pg=PA94&lpg>

3 Gerog Baselitz, *Arte Cabeza Abajo*, min 3:10/ 3:35 <https://www.youtube.com/watch?v=d1tFpyOqNj8> 03-07-2019

Unas veces más, otras menos, pero la imagen siempre se acaba posando allí, entonces hay que ir rápidamente con el pincel y “cazarla”. Esta metodología supone afirmar, lo que otros muchos artistas han hecho también, que la obra ya estaba ahí antes. Así, Baselitz dice:

“Siempre empiezo con la premisa –ahora más que antes- de que [lo que se encuentra delante de mi sobre lienzo] existe [ya] en alguna otra parte, detrás del lienzo o debajo del suelo y solamente necesita ser capturado, de que necesita ser dibujado y hecho visible.”¹

- El acto pictórico:

Somos conscientes de que el acto pictórico es un vehículo entre lo que se quiere expresar y lo que se expresa. Así, asumimos que, la técnica, la manera en la que se aborda el acto pictórico, es la responsable del resultado final, la intermediaria entre la idea y su materialización en la pintura.

Este materializar la idea mediante el acto pictórico supone para nosotros acercar un otro mundo a este y, viceversa, teniendo la pretensión de que durante el momento pictórico ambos convivan, -se toquen-. Como describe el subtítulo de nuestro trabajo: *“un intento pictórico de atrapar lo que no está o de liberar lo que está”*.

Hemos creído oportuno exponer nuestra forma de proceder frente al acto pictórico de manera, quizá poco académica y, un tanto retórica, pero, de algún modo, así lo sentimos. Procedemos a su entrecomillado:

“Todas las fuerzas acumuladas previo al acto pictórico quieren estallar, “salir”, es la primera explosión, el horizonte de sucesos, sentimos una agonía terrible, la inquietud y el miedo nos asaltan, es el momento previo a la escisión, pero la tensión ya no se puede mantener, la tripa se quiere vaciar, el espacio al otro lado necesita llenarse, mientras se va naciendo se va muriendo.

El horizonte de sucesos ocurre en nosotros.

Nuestro cuerpo es el medio de “lo otro” para llegar aquí, donde las leyes de la tierra lo atraen hasta el suelo, el pincel, cargado de pintura, que se sostiene en la mano, los pies... registran las formas, dejan un pequeño rastro, las huellas de un estado.

El resultado, un ritual.

1 Escultura frente a pintura, Georg Baselitz, Richard Shiff DETRÁS Y DEBAJO, pag 37

Nos movemos de aquí para allá, intentamos no pensar, trabajar rápido, se pinta con una y otra mano, con los pies, no se mira lo que se hace, se cierran los ojos.”

Como marco de referencia de esta manera de proceder durante el acto pictórico, y salvando las lógicas distancias, podemos citar a los expresionistas abstractos que, basándose en los automatismos psíquicos del surrealismo, tenían la intención de alejar del acto pictórico los procesos racionales, haciendo de este un acto espontáneo, a través del cual acceder a sus estímulos primarios, inconscientes.

Dice **André Breton** en el primer manifiesto surrealista:

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”¹.

Este marco, en el que intentamos ubicar nuestra actitud respecto al acto creativo, generado por el automatismo, el surrealismo y el expresionismo abstracto queremos completarlo con las formas primigenias de creación humana, en las que todavía era algo desconocido lo que guiaba el impulso de creación artística.

-Los aspectos formales:

Tras comentar cómo entendemos y llevamos a cabo el acto pictórico, es lógico entender que los registros que de él derivan (composición, color, formas, texturas y materialidad) son el poso, lo que queda sobre el soporte, tras el momento pictórico. Estos son los encargados de la comunicación con el espectador cuando el cuadro queda “colgado”, separado de su creador.

Kandinsky dice en relación a la autonomía de la obra de arte y su capacidad comunicativa: *“La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia” [...] “posee como todo ente fuerzas activas y creativas...”²* (falta referencia a pie de página). De esta reflexión extraemos la concepción de un suceso para nosotros mágico, la capacidad de atracción y comunicación entre sujeto y obra.

1 André Breton, Primer manifiesto surrealista, pag 13. Disponible en: <https://omduart.files.wordpress.com/2016/08/breton-andre-primer-manifiesto-surrealista.pdf>. 2-07-2019

2 Wassily Kandinsky, Op.Cit pag. 103

Por otro lado, y en función de lo que ya hemos expuesto, pretendemos hacer una pintura que guarde referencia con el arte primitivo, sobretodo de las culturas conocidas como tribales.

Todo ello contextualiza alguna característica más a tener en cuenta, como el tamaño de la obra, la gestualidad y materialidad pictórica, el empleo del color, su nivel de iconicidad o sus implicaciones simbólicas. Así, La utilización del soporte de gran tamaño, nos es útil como contenedor sobre el que verter las emociones, la angustia y la visceralidad reflejadas en los grandes trazos, goteos y la materialidad de la pintura.

En relación a esto último, otra clave formal fundamental ha sido el reducir la paleta de color y el motivo representado para así, y de algún modo, enfatizar la importancia de la variedad en las texturas y su materialidad pictórica. De hecho, nos interesa utilizar la pintura de manera gestual y descuidada, mostrando los errores, torpezas y correcciones que derivaban del acto pictórico. De esta forma pudimos experimentar con múltiples texturas: goteos fruto de mover el pincel cargado de pintura de un lado a otro del cuadro, las direcciones de los trazos, los tachones, arrastrados, líneas, puntos y manchas... Así también investigamos acerca de las posibilidades matéricas que nos podía ofrecer la pintura, forzando el contraste entre los fondos planos y las figuras volumétricas fruto de la acumulación de la pintura.

También hemos elaborado un imaginario simbólico mediante el uso del color, al cual iremos haciendo referencia durante la exposición de los trabajos que presentamos en el proyecto.

Otra característica reside en el desapego de la representación de la realidad, aunque trabajamos a partir de formas figurativas concretas, supe-ditándolas a la representación de estados anímicos. Así, se obtiene como resultado formas abstractas o antropomórficas, dependiendo de a qué se hace referencia. Por ello representamos las imágenes sobre el lienzo deformadas, entrecortadas, tapadas, giradas... Con este abandono parcial de la forma buscamos una libertad mayor en la expresión pictórica, donde los registros no se vean subyugados a formas o resultados concretos.

Por último, en nuestros trabajos las obras resultantes no tienen el objetivo de ser explícitas, sino el de crear ambigüedad e inquietud, en la búsqueda de esa sensación que las aproxime a los referentes que nos interesan.

En los siguientes capítulos vamos a hacer un recorrido más detallado de cómo han afectado y cómo se han desarrollado estos procesos en las tres series que componen el proyecto, ahondando acerca de las cuestiones que acabamos de exponer: Referentes, maneras de abordar el acto pictórico y aspectos a nivel formal.

4.1 TOTEM Y MASCARA

Es la primera serie pictórica que incluyo en el proyecto, subdividida en 5 subseries que abordan, a través de la introspección, la ampliación y la interrogación, el tema tratado en el apartado 3.1.1. *Lo consciente y lo inconsciente*.

Utilizando como referencia central conceptos y motivos que derivan del arte y la vida tribal africanos, teníamos la intención de redescubrir una forma de creación artística libre de los pesos racionales con los que, en occidente, cargamos a nivel cultural. Para ello, ha sido necesario cierto ejercicio de mimesis en lo referente a diferentes tribus africanas, sus tradiciones, bailes y rituales de máscaras, así como las herramientas y objetos con los que conviven y que utilizan para desarrollar de forma entrelazada su vida cotidiana y espiritual.



Hombres Dogón
Fotografía extraída de Google.



Borja Docavo
Fotografía tomada del libro
Womens of Dresden de Georg
Baselitz.

4.1.1. Cabezas

Se trata de una subserie de 8 pinturas de 100 x 70 cm pintadas sobre papel, con pintura acrílica. Se basa o toma como punto de partida *The Women of Dresden*, proyecto artístico del artista **Georg Baselitz**, compuesto por pinturas sobre panel, litografías y esculturas pintadas.

Un aspecto que nos interesa de la obra de Baselitz es que diferentes disciplinas coexisten funcionando entre sí unas como extensión de las otras, y que el tema se apodera de tal forma que impregna todos sus trabajos independientemente de la disciplina con las que los lleva a cabo. Nos es igualmente sugerente esa necesidad de repetir y ampliar el tema como forma de profundizar en el mismo.

Otro buen ejemplo, del que nos servimos, en el cual se llevan al límite la repetición de un mismo motivo y las posibilidades de variación es la serie pictórica *La pintura y la furia*, de **Jorge Galindo**, donde a través de la imagen de un perro y la de un payaso, se repite el motivo hasta la extenuación, lo que supone algo así como destrozarse el motivo, acabar con su significado para ensalzar una comunicación puramente pictórica. Tanto esta serie como a su autor nos servirán, igualmente, como referencia para los trabajos posteriores.



Jorge Galindo
La pintura y la furia, 2009
MUSAC. Fotografía extraída de Google.



Borja Docavo,
Cabeza II, (mujer), 2016
Acrílico sobre papel
100x70 cm



Borja Docavo,
Cabeza IV, 2016
Acrílico sobre papel
100x70 cm



Borja Docavo,
Cabeza VI, 2016
Acrílico sobre papel
100x70 cm

4.1.2. Tótem

Esta segunda subserie está formada por 7 cuadros de 210 x 100 cm realizados con pintura acrílica sobre papel, y es la continuación de “Cabezas”. Tanto el soporte como las composiciones de los cuadros tienen una disposición vertical. La serie recibe el nombre Tótem debido a su similitud con estos monumentos de origen *Ojibwa*¹, (uno de los pueblos nativos más grandes de América del Norte).

En estas pinturas, el negro sigue actuando como fondo sobre las que progresivamente se fueron añadiendo nuevos colores, debido a la necesidad, no solo de una variación cromática para huir de la monotonía sino también por una de las principales premisas en nuestra forma de trabajar: la utilización del cambio como vehículo hacia la incomodidad evitando así acomodarnos a una forma determinada de procedimiento, aunque sus resultados sean en principio satisfactorios. Algo que hemos podido observar también en gran parte de nuestros referentes pictóricos. Así, acerca de Jorge Galindo dice Rafael Doctor Roncero: *“ha ido evolucionando dando saltos radicales sobre sí mismo. Un pintor de riesgo, siempre incómodo en la calma y en búsqueda constante”*².

Al pintar estos cuadros de mayor tamaño, aparecen las ganas de inmersión en el cuadro, algo así como saltar al vacío del negro, danzar un tiempo por allí y volver para ver lo que resulta de ello. Así, fue durante la elaboración de esta serie cuando sentimos la necesidad de pintar sobre soportes más grandes.

Trabajando sobre un fondo plano, las figuras quedan recortadas, siluetadas, definidas y claras, -y quizá hablan demasiado de lo que son-, así en estas pinturas la intención era proyectar lo desconocido, pintar de una forma enrevesada, para que costase más comprenderla. En relación a esto, Baselitz es muy contundente:

*“En el arte no se trata de contribuir a una conversación que todos comprendan, sino precisamente de lo contrario. Debes hacer algo que parezca enredado y confuso. [El lenguaje del artista] toma el lenguaje con el que otras personas hablan entre sí y lo amplía, lo deforma y lo distorsiona. Y ese lenguaje es el de los cuadros”*³.

Para alcanzar este objetivo, a nivel formal utilizamos recursos como el non finito, el no terminar las formas, marcando una intención de establecer una elipsis llamando la atención en lo que no está. Así, Hemos utilizado la pintura negra para tapar lo ya pintado, para incluir el fondo en la figura, creando un juego paradójico entre delante y el detrás, los motivos aparecen y desaparecen, se entrecortan o se intercalan.



Baile de máscaras, tribu Dogón
Fotografía extraída de google.



(arriba),
Dos hombres dogon vestidos para un ritual de máscaras. Fotografía extraída de Google.

(abajo)
Borja Docavo,
Totem IV, Ritual Kristiano, 2016
Acrílico sobre papel
210x100 cm.

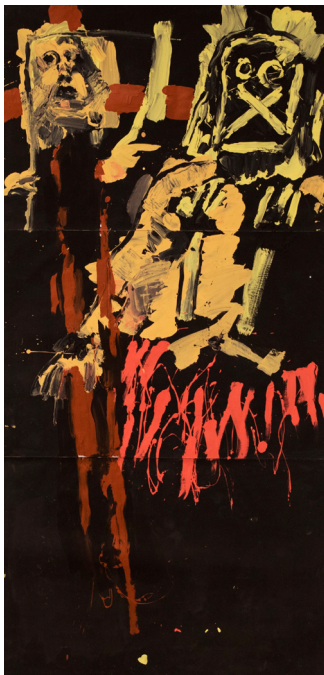
1 <https://es.wikipedia.org/wiki/Ojibwa> 26-06-2019

2 Jorge Galindo, La pintura y la furia, pag 18

3 Op.Cit, Baselitz. pag 39



Borja Docavo
Fotografía del proceso de **Tótem VII, Nkisi Temporario**, 2016.



Borja Docavo,
Totem IV, Ritual Kristiano, 2016
Acrílico sobre papel
210x100 cm.

Como referencia para desarrollar estas pinturas utilizamos imágenes impresas en A4, y un recurso que utilizamos habitualmente consiste en rodear el soporte en el que vamos a trabajar con estas imágenes en las que aparecen motivos relacionados con el tema que se va a tratar. Una vez el lienzo está en el suelo y las imágenes lo rodean, nos dejamos llevar por la intuición sin acabar de prever lo que pasará.

Durante el transcurso de esta serie se produce un cambio o, más bien, una adición en lo que atañe a nuestras referencias hasta ese momento, y que se puede visualizar a partir de *Totem IV, Ritual Kristiano*, (donde incluimos la figura de Jesucristo en la cruz). Si bien hasta el momento habíamos utilizado de referencia las culturas primitivas del continente africano, ahora ampliamos nuestro espectro en la búsqueda y uso de referencias religiosas y culturales, utilizando también referencias del imaginario europeo.

El motivo de esto último se debe a las influencias que asumimos de la interpretación jungiana del inconsciente colectivo, según la cual todas las culturas, religiones y mitologías tendrían patrones de creación y desarrollo, idénticos o, al menos, similares, debido a la influencia de fuerzas arquetípicas universales, como hemos expuesto en el apartado 3.1.1 *Lo consciente y lo inconsciente*.

Jung lo expresa de la siguiente manera:

“Con toda probabilidad, los motivos mitológicos más importantes son comunes a todas las épocas y lugares, de hecho, he podido encontrar toda una serie de motivos de la mitología griega en los sueños y fantasías de negros que padecían enfermedades mentales¹”

A partir de esta idea hemos querido reunir a través de la pintura motivos que aparentemente no estarían relacionados pero que tienen para nosotros un factor común en sus raíces. Por ello, comienza a hacerse una constante en nuestro trabajo la mirada hacia diversas culturas y concepciones del mundo, con el objetivo de encontrar en ellas la singularidad que las conecta.

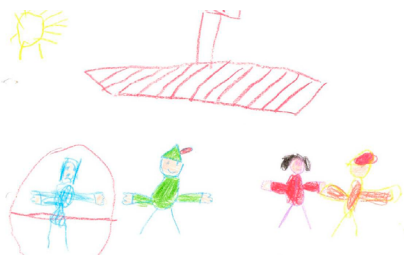
1 Carl Gustav Jung, La sabiduría de los sueños, min 24:29/ 24:41 https://www.youtube.com/watch?v=7yOh_kOXGxE&t=847s, 01-07-19



Borja Docavo
Tótem VII, Nkisi Templario,
 2016
 Acrílico sobre papel
 210x100 cm.



Fotografía del libro
 African Masterpieces
 from the Teel Collec-
 tion. fig 75.
 Nkisi Congo.



Dibujo de un niño
 Fotografía extraída de Google.

4.1.3. Nkisi y niño

Compuesta por 3 cuadros de 100x70, realizados con pintura acrílica sobre cartón DM, la importancia de esta serie reside en la necesidad del cambio comentada anteriormente, así pues podemos verla como una serie de transición.

La serie anterior finaliza con el cuadro, *Tótem VII, Nkisi templario*, un Nkisi¹ ataviado con indumentaria templaria. Aparecen en él dos referencias fundamentales para esta serie:

El **Nkisi**: objeto fetiche africano, típico de la zona sur del golfo de Guinea.

El **color blanco**: haciendo referencia a las vestimentas de los templarios, era la primera vez que utilizábamos el blanco en un cuadro.

De esta forma incorporamos el blanco como color principal de esta serie, en la que Nkisis y niños conviven.

A partir de la visualización de pinturas de niños, en las cuales encontramos una relación considerable a nivel formal con nuestros referentes, elaboramos un proceso pictórico a modo de imitación de los dibujos con colores de los niños. Como si estuviésemos coloreando sobre un papel blanco.

En esta serie se pone en relación dos motivos que aparentemente podría parecer que no deberían tenerla:

El Nkisi: objeto que desprende de sí, a nuestro parecer, una sensación como de sufrimiento eterno, de una profundidad que se hunde más allá de lo humano.

Y el **niño**: símbolo de inocencia, de no conocimiento, de bondad y ternura.

Relacionamos así dos formas de inconsciente, uno sobre el que pesa el bagaje de la cultura, otro que pareciera ser una tabula rasa, ambos libres de los condicionantes del academicismo o la visión estética artística.

1 Objeto fetiche africano, típico de la zona sur del golfo de Guinea. Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nkisi> 13-07-2019



Borja Docavo,
Nkisi y Niño I, 2016
Acrílico sobre DM
100X70



Borja Docavo,
Nkisi y Niño II, 2016
Acrílico sobre DM
100X70 cm



Borja Docavo,
Nkisi y Niño III, 2016
Acrílico sobre DM
100X70 cm

4.1.3. *Desierto*

Esta cuarta subserie la componen 6 dípticos, 3 de 160 x 107 cm y 3 de 140 x 100 cm. La principal característica es que, a nivel compositivo y cromático, es una continuación de la exploración que se había iniciado en El último cuadro de la serie anterior, *Nkisi y Niño III*.

Esta serie se focaliza sobre todo en esos dos aspectos.

Seguimos utilizando como referencia el motivo africano y a nivel cromático añadimos el ocre, que remite para nosotros al clima desértico africano.

Volvemos a la utilización de una paleta limitada, proponiendo una especie de juego entre color y registros:

Cuando el color de fondo es el blanco, en él solo puede entrar el negro, sobre el negro, solo el blanco y donde aparece el ocre, blanco y negro también lo pueden hacer.

En estas pinturas las figuras representadas que se entrecortan, se dividen o se esconden quedan subordinadas a la variedad de los registros y las composiciones.



Borja Docavo,
Desierto y Figura I, 2016
Acrílico sobre papel
160X107 cm.



Festival suizo Fasnacht. Fotografía extraída de Google.



Borja Docavo,
Fasnacht II, 2016
Acrílico sobre DM
140x100 cm.

4.1.4. Fasnacht

Formada por 3 dípticos de 120x160 cm es la última subserie de *Tótem y Máscara*. Realizada con pintura acrílicas sobre cartón DM.

El título de la serie. *Fasnacht*, hace referencia a un carnaval de tres días de duración que se celebra en la ciudad Suiza de Basilea, en la que los participantes portan máscaras y cuyas imágenes hemos utilizado para la realización de estas pinturas en las que predominan la viveza y variedad de colores que impregnan las calles de Basilea durante dicho festival.

En ellas buscamos cierta huida de las formas originales, para implicar así una intención de búsqueda de lo arquetípico, de lo que no es definible y, de algún modo, y por decirlo así, un retirar a la “persona” para destapar la “personalidad”.

“Jung hizo la observación psicológica de que en la vida cotidiana de todas las culturas, la gente lleva una especie de máscara que él llama nuestra “persona”, el significado original de la palabra en latín fue, una máscara de actor. << - La persona es principalmente el resultado de las demandas de la sociedad, y por otro lado es el arreglo de lo que uno quiere ser o como uno quiere aparecer, pero esto no es la verdadera personalidad, a pesar del hecho de que la persona está segura de que todo es muy real y honesto, pero no lo es. El modo de actuar está bien si se sabe que uno no es idéntico a la forma que aparenta>>”¹ La interpretación que Jung hace sobre el festival Fasnacht sirve para contextualizar los rituales de máscaras de diversas tribus a las que hemos hecho referencia también en los trabajos anteriores:

“Para Jung tales realizaciones de rituales expresaban el verdadero inconsciente primitivo debajo de la persona tecnócrata de suiza y Basilea. << - Es el espíritu de los muertos que vuelve a vivir, es el espíritu del incesto, no se puede explicar pero un aspecto es que el consciente sale, y por una parte es una reconexión con el pasado pagano, con el pasado natural, creo que Fasnacht es una religión inconsciente.>>”²

1 Carl Gustav Jung, La sabiduría de los sueños, min 23:33/ 24:29 https://www.youtube.com/watch?v=7yOh_k0XGxE&t=847s, 01-07-2019

2 Íbid, La sabiduría de los sueños, 30:03/ 30:36, 01-07-2019

4.2 KRISTO Y VENUS



(izq)
Fotografía de una de las imágenes A4 utilizadas en el proceso. **Venus de Willendorf.**

(dcha)
Fotografía de una de las imágenes utilizadas en el proceso. **Jesucristo crucificado de Velázquez.**



Esta serie es una introspección pictórica en relación a la escisión propuesta en el apartado 3.1.2. *Lo masculino y lo femenino*. Las pinturas que la componen giran en torno a la idea de lo arquetípico femenino y lo arquetípico masculino.

Como ya hemos comentado, es a partir de *Totem IV, Ritual Kristiano*, cuando ampliamos nuestro espectro en la búsqueda de motivos culturales y artísticos, así a partir de Fasnacht y con la aparición de los nuevos referentes, kristo y venus, en esta serie las referencias principales provienen de un imaginario religioso, mitológico y prehistórico europeo.

4.2.1. Kristo

Esta subserie la forman 4 cuadros realizados en distintos formatos con pintura acrílica sobre lienzo: *Kristo*, 170x123cm, *Kristos*, 200x150cm.

Es debido a la influencia de la lectura de *Demian* de **Herman Hesse** que se da inicio a esta serie. En este libro se hace referencia a **Abraxas**, dios gnóstico que engloba, a diferencia del Dios de la religión cristiana-romana, el Bien y el Mal, las partes benignas y malignas de la condición humana, -luzes y sombras-. Así, en *Demian*, se puede leer acerca de este Dios:



Borja Docavo,
Kristo, 2016
Acrílico sobre lienzo
170x123 cm



Portada de Demian, 17 de enero de 2011
Fotografía extraída de Google.



Borja Docavo,
Kristos, 2016
Acrílico sobre lienzo
200x150 cm.

“Pero parece que Abraxas significa mucho más. Podemos pensar que es el nombre de un dios que tiene la función simbólica de unir lo divino y lo demoníaco.¹»

“Demian había dicho que venerábamos a un Dios que representaba sólo a una mitad del mundo arbitrariamente separada -el mundo oficial, permitido, «claro»-, pero que se debería llegar a poder venerar la totalidad del mundo; por lo tanto, había que tener un dios que fuera a la vez demonio o había que instaurar junto al culto de dios un culto al diablo. Ahora resultaba que Abraxas era el dios que reunía en sí a Dios y al diablo.²”

La portada del libro presentaba una figura humana negra, sobre un fondo blanco. Quizá por ello, es muy posible que ese fuese el motivo de querer reducir al blanco y al negro la gama cromática en nuestra pintura. Además, el blanco y negro simbólicamente en la cultura cristiana representan el Bien y el Mal.

De forma simbólica hemos querido utilizar la imagen de Cristo en la cruz para representar la idea de dualidad en el ser. Y si, además, en nuestra cultura Jesucristo representa solo la “luz”, nosotros, influidos por las ideas de Hesse y Jung hemos querido representarlo asumiendo la **dualidad y unión** antes comentada a propósito de Abraxas.

Conversan Jung y Miguel Serrano:

“¡Ah!, Si nosotros pudiésemos alcanzar hasta el hombre total... ¿Qué es el Sí-Mismo, doctor Jung, qué es esa totalidad, ese centro ideal de la persona?

-El Sí-Mismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna -dice, recitando la sentencia en latín-. ¿Y sabe usted qué es el Sí-Mismo para el hombre occidental? Es Cristo.

Cristo es el Arquetipo del Héroe, la aspiración suprema. ¡Ah, todo esto es misterioso, y a veces hasta asusta!³”.

De esta forma en *Kristos*, pintamos la figura de Jesucristo crucificado, tomando como principal referente Cristo crucificado de Velázquez. Aparece en el lienzo como figura central, rodeado por símbolos que hacen referencia a la crucifixión. Como ya hemos dicho, como reducimos la paleta al blanco y al negro.

En el díptico *Kristos*, una figura central negra dispuesta boca abajo, sobre un fondo blanco ocupa ambos papeles desde la parte superior a la inferior de la composición, presentándose también otra figura en la parte derecha superior en colores anaranjados y rosáceos, que mira hacia arriba y hace referencia al Jesucristo histórico, mientras la otra lo hace al arquetípico

1 Herman Hesse, *Demian*, pag 35

2 Íbid, pag 36

3 Miguel Serrano Fernández *El círculo Hermético* pag 39

4.2.2. Venus

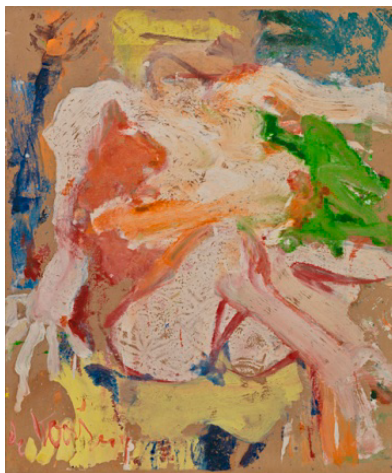


Esta subserie la forman 4 cuadros realizados en distintos formatos con pintura acrílica sobre lienzo. La idea surge a partir de la imagen de una figura paleolítica antropomórfica que representaba a una mujer desnuda, la **Venus de Willendorf**, figura sin una cara visible, con abdomen, vulva, nalgas y mamas extremadamente voluminosos, datada entre el 28.000 y 25.000 a. C. Inmediatamente la consideramos figura perfecta para representar la idea de un **arquetipo universal femenino**.

Es inevitable para nosotros comparar esta figura antropomórfica, con la serie *Womans* de **Willem de Kooning**, una de nuestras referencias principales del expresionismo abstracto, en la que vemos, al igual que en la Venus de Willendorf una representación de lo arquetípico femenino, de la idea de **gran madre** universal, que trata **Herman Hesse** en la obra *Demian*:

“¡Cuántas veces se repitió! Soñaba que entraba en nuestra vieja casa por el portal, bajo el escudo, y que quería abrazar a mi madre; y que en su lugar encontraba entre mis brazos a una mujer grande, medio hombre, medio madre, que me inspiraba miedo pero hacia la que me sentía ardientemente atraído.”¹

El primer cuadro de la subserie, Venus de Willendorf, está realizado sobre un formato de 300 x 229 cm. Elegimos este gran tamaño por la necesidad de representar esta “estatuilla” como nosotros la percibíamos, un gran y antiguo símbolo, una gran madre, de la que todo nace y a la que todo regresa. Y, además, porque, a nivel procesual, satisfacía la intención expuesta anteriormente de sumergirnos en el vacío del cuadro.



(arriba y abajo)

Willem de Kooning

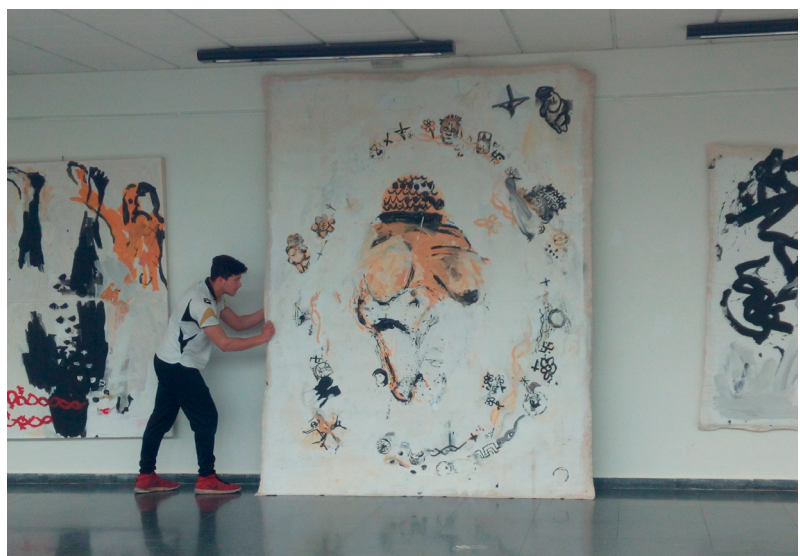
- *Woman on the beach*, 1963, óleo sobre papel, 81x67cm.

- *The Visit*, óleo sobre lienzo, 152x121cm, 1966/1967.

Fotografías extraídas de Google.

Borja Docavo

Fotografía del montaje de la exposición *Del Mito al Lienzo*, 2018.





Borja Docavo
Venus de Willendorf, 2017
Acrílico sobre lienzo
300x229 cm



Borja Docavo
Die GroBe Mutter, 2017
 Acrílico sobre lienzo
 189x141cm

A diferencia de los trabajos anteriores, que habitualmente se pintaban en una sesión, este cuadro se fue trabajando mediante capas en diferentes sesiones; primero era blanco y negro, luego aparecían varias figuras en el soporte, después se tapaban...hasta obtener el resultado final. Para ello, ha sido necesario entrar en el cuadro, fundirse en él, para después alejarse y poder valorar, desde “el otro lado”, lo que desde dentro no se puede.

El cuadro presenta una composición muy parecida a la de *Kristo*, pero en este la figura central está más centrada y la cantidad de símbolos es mucho mayor. Las figuras que rodean a esta Venus hacen que se presente así como un símbolo solar sobre el que estas giran, haciendo referencia al eterno retorno, a la rueda eterna del devenir, simbologías y mitologías de diversos puntos y épocas de la tierra: Sísifo, Uróboros, esvásticas, una manzana, la reina de Saba....

Los cuadros que suceden a Venus de Willendorf están pintados con una técnica que a partir del cuadro *Die GroBe Mutter*, (la gran madre, en alemán), título extraído del libro de Erich Neumann, con el mismo nombre, incorporamos a nuestra pintura: pintar con los ojos cerrados, hemos utilizado esta técnica que nos permite acercarnos al proceso que aquí describe Baselitz:

“creo que mi trabajo consiste simplemente en salir de mi mismo y en dejarme trabajar. Es decir, que desaparezco, me pongo a un lado y dejo el campo a aquel a quien he arrastrado para que lo haga”¹

El último cuadro de esta subserie, *Venus y La Cueva*, tiene este título porque remite a las pinturas rupestres. En él aparecen pintadas 4 venus a modo de jeroglíficos. Se puede decir que es el punto de partida de lo que más adelante será la serie La Cueva.



Borja Docavo
Venus y La Cueva, 2017
 Acrílico sobre lienzo
 177x 134 cm

1 Georg Baselitz escultura frente a pintura, Éric Darragon, la escultura la pintura, la música. pag 59

4.3 DEL MITO AL LIENZO

Esta serie es un ejercicio pictórico que se divide en dos subseries y que remiten y se sustentan en el apartado 3.1.3 *Realidad y Mito*.

4.3.1 Kali y Raktabija

Tras haber trabajado con la dualidad arquetípica masculina y femenina a través de referencias del imaginario occidental, y en busca de un imaginario que contuviese de una manera más integradora la dualidad de los sexos, llegamos a la mitología hindú. Los hindúes tienen una mitología polifacética, mediante la cual adoran aspectos del alma a los que en la cultura occidental no atendemos, estados del alma que reprimimos. También tienen un abanico de dioses que representan las fuerzas masculinas y sus complementarias femeninas y viceversa. Existiendo para cada Deva un Devi, que lo complementa, son las representaciones masculinas y femeninas de un aspecto divino o dios, como Visnú y Lakshmi, Shiva y Parvati..., aunque hay alguna excepción en la que hay dioses que no tienen su complementario femenino y viceversa.

Acerca de la diferencia entre las religiones cristiana e hindú, dice Miguel Serrano en *El Círculo Hermético*:

“La civilización cristiana occidental pretende la superación del lado sombrío de la esfera, sin encontrar una simbología apropiada, puesta a disposición del que comienza en la vida para que pueda aceptar e interpretar igualmente las sombras que la luz proyectada.” (...) “No sucede lo mismo en oriente, en la India, donde una antiquísima civilización de la naturaleza acepta sus dioses polifacéticos, logrando el hombre una expresión simultánea, sin transiciones, entre luz y sombra, bien y mal, de modo que se ha desarmado al demonio, por así decirlo, a la vez que dios. Pero el precio de tan altísima empresa se paga en duro tributo a la madre naturaleza. El hombre hindú se halla menos individualizado que el occidental, es un poco más alma colectiva, más naturaleza.¹”

Influenciados también por la lectura de *Siddhartha* de Herman Hesse, libro en el que se intentan aunar conceptos de las filosofías occidentales y asiáticas, y en el que se abordan parte de las tradiciones religiosas de la India, nos interesamos por la mitología y simbología hindúes, llegamos a la historia mitológica de la diosa Kali, referente de esta subserie compuesta por cuatro lienzos de 200, 180, 170 y 170 x 140 cm realizados con pintura



(arriba y abajo)

Borja Docavo

Fotografía de las imágenes

A4 utilizadas en el proceso.

Kali en su lucha con rak-

tabija.

acrílica.

En estas pinturas aparece reinterpretada la historia mitológica de la diosa Kali y el asura, (a-sura, no-dios), Raktabija.



Borja Docavo
Kali, 2017
Acrílico sobre lienzo
181x140 cm



Borja Docavo
Kali y Raktabija, 2017
Acrílico sobre lienzo
200x140 cm



Borja Docavo
Kali y Raktabija II, 2017
Acrílico sobre lienzo
170x140 cm



Representación de Odin cabalgando sobre Sleipnir
Fotografía extraída de Google.

4.3.2 *Sleipnir*¹

Se trata de una subserie formada por dos cuadros de 228 x 200cm, realizados con pintura acrílica sobre lienzo que se acompañan por un texto acerca del sueño del que toman referencia:

He tenido un sueño.

Observo una casa de campo, es blanca.

Nos separan unos metros, desde mi posición veo el suelo que hay entre nosotros, porciones de tierra y césped irregulares y algunos hierbajos,

1

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sleipnir> 04-07-19

la casa debe estar deshabitada.

Detrás de mí hay un pinar, no lo veo, pero su sombra me envuelve, posiblemente el pinar rodee la parcela de la casa, solitaria, no lo sé.

Unos cuantos caballos comienzan a trotar alrededor de ella, su ritmo va aumentando progresivamente, los pierdo de vista, pasan por detrás de la casa, vuelven a aparecer, corren más y más rápido, un ruido tumultuoso se apodera del ambiente, tengo una sensación de incomodidad y miedo.

Los caballos, ya descontrolados, empiezan a chocar bruscamente contra un muro que sobresale de la parte de la casa que estoy observando.

Sus huesos se rompen, la sangre tiñe la hierba y uno a uno, todos ellos, se abalanzan con decisión inquebrantable a su final.



Borja Docavo
Muerte de Sleipnir,
2017
Acrílico sobre lienzo
228x200 cm

En este caso, Añadimos también el sueño a la interpretación de coexistencia entre realidad y mito, pues lo que sucede en el sueño para nosotros tiene igual o mayor validez que lo que sucede en la vida diaria, cuando uno

está despierto. Lo hacemos tomando como referencia a Sleipnir, el caballo blanco de ocho patas de Wotan, en la mitología nórdica, utilizado para hacer viajes a través de los diferentes universos nórdicos, y con el doble de patas que un caballo común porque cabalga también por el mundo interior.

“en dirección del Polo Sur, debiendo cruzar por el interior del Polo Norte. Sin dificultad avanza Sleipnir.”¹

Dice Miguel Serrano sobre Sleipnir en Manú por el hombre que vendrá.

Así, a través de la pintura intentamos reinterpretar el sueño: recuerdo parcial y entrelazado de las cosas que hemos visto e intentamos “rescatar” cuando despertamos.

En el primer cuadro se usó unos registros pictóricos y una paleta reducida, de blancos, sobre la que posteriormente inciden el verde y el rojo, para reforzar el carácter elíptico y de ambigüedad que los sueños poseen: formas poco definidas, confusas, entrecortadas, solapadas... En el segundo cuadro hay un abandono parcial de las figuras de los caballos que se ven solapadas por una capa de colores que remiten a la gama cromática del ambiente circundante en el sueño.



Borja Docavo
Muerte de Sleipnir II,
 2017
 Acrílico sobre lienzo
 228x200 cm



(arriba y abajo)
Borja Docavo
Pintar la cueva, 2017
Acrílico sobre lienzo y papel.
(dcha)

Jorge Galindo
Reinterpretada III, El Gran Juego, 2017
Museo Lázaro Galdiano.

4.3.3 Pintar la Cueva

Se trata de un proyecto pictórico que tiene la intención de ahondar en la relación simbólica y mitológica entre lo enterrado, **oculto**, desconocido, perdido... y su relación con lo femenino. Tema ya tratado en las subseries *Venus* y *Kali* y *Raktabija*.

Para realizarlo, en primer lugar se construyó una “cueva”, en un aula de la facultad, cubriéndola completamente con papeles y lienzos, que posteriormente se pintaron.

La referencia central para pintar se dispuso en el centro del aula sobre un tronco, una escultura que representa el rostro de una mujer, tallada en piedra y pintada posteriormente con pintura negra.

Su referente fundamental es El artista **Jonathan Meese**, autoproclamado “*dictador del arte*”, que utiliza la pintura a modo performativo, generando instalaciones en las que la pintura en concreto y el objeto artístico en general se adueñan del espacio, en juego filosófico que él define como “*la dictadura del arte*”¹. Meese utiliza, para resolver formalmente el acto pictórico, recursos que nos atraen particularmente: la pintura con las manos, o desde el tubo para trazar líneas con un potente relieve, los cuales combinados con un trato matérico de la pintura forman figuras antropomórficas deformadas e indescifrables.



Otro referente importante es la instalación de Jorge Galindo, *Reinterpretada III, El Gran Juego*², realizada en el museo Lázaro Galdiano 17-02/14-05-2017. La instalación se pintó combinando pintura negra y ocre, sobre el ya tono ocre de fondo, se ejecutó de forma rápida y expresiva, sin prestar demasiada atención a las formas, resultando así una pintura expre

1 https://elpais.com/diario/2010/04/13/andalucia/1271110936_850215.html 10-07-2019

2 <http://infoenpunto.com/not/20120/el-gran-juego-jorge-galindo-reinterpreta-al-museo-lazaro-galdiano/> 05-07-2019

en la que destacan los grandes y largos trazos del pincel y los golpes con las manos llenas de pintura sobre el soporte.

De esta obra, queremos destacar la inmersión que supuso a nivel pictórico, una sensación como de estar dentro de un sueño. Tras desmontar la instalación y separar los distintos soportes pudimos ver los resultados separados de la instalación.



Borja Docavo
Usar la piedra, 2018
Acrílico sobre papel
285x207cm.

4.4 HABLAR CON LA SERPIENTE (WIP)

Esta serie es un ejercicio pictórico que se divide en dos subseries y que remiten y se sustentan en el apartado 3.1.3 *Realidad y Mito*. Este es un proyecto pictórico en proceso, que toma como motivación la reinterpretación de un sueño en el que, tras una serie de acontecimientos, acabábamos encontrándonos frente a una serpiente con cabeza y rostro humanos. De este modo, pretendemos ahondar acerca de esta imagen, su aparición y simbolismo en tradiciones y mitologías diversas.



Borja Docavo
Vcente, Pedro y yo, hablamos con la serpiente que es Aimar, 2019
Acrílico sobre lienzo
260x240cm.



(arriba)
Borja Docavo
Adán y Eva, 2019
Óleo y Acrílico sobre lienzo
163x145cm.

(dcha)
Borja Docavo
Serpiente y Pies, 2019
Óleo y Acrílico sobre lienzo
160x153cm.



5.CONCLUSIONES

A partir de los objetivos establecidos para desarrollar el proyecto, consideramos haber cumplido gran parte de ellos, así pues, estamos satisfechos con el trabajo resultante. Respecto a los objetivos de tipo práctico, cabe decir que hemos investigado con diferentes técnicas y herramientas, intentando elaborar cuadros con variedad de registros y composiciones. Aun así siempre somos conscientes de que se podría llegar a procesos y resultados mucho más amplios y acertados. De esta forma, también extraemos en positivo la gran motivación que de este proceso surge por seguir profundizando en el estudio y la práctica de la pintura.

Consideramos haber cumplido con gran parte de las expectativas y hemos sido conscientes de las diferentes necesidades que, ante el devenir de las exigencias del proyecto, han ido surgiendo. Por ello, hemos intentado ser flexibles y sensibles intentando mantener el equilibrio entre la ruta u objetivos marcados, las inquietudes temáticas que han iluminado el proyecto y las posibles derivas del azar o las sugerencias que la propia pintura nos tendía. En cualquier caso, creemos haber conseguido una cohesión a través de las series de pinturas realizadas, que se apoyan y complementan, no sólo entre sí, sino además con el marco temático, lo que, a nuestro juicio, le proporciona una satisfactoria coherencia.

En cuanto a la elaboración de la memoria, somos conscientes de las dificultades que hemos tenido para realizarla y que, por ello, probablemente sería posible mejorarla. Quizá la principal dificultad resida en los problemas que hemos tenido para conciliar nuestros impulsos o metodología creativa, con la que hemos podido llevar a cabo nuestra pintura, tal y como se ha descrito en el epígrafe *El acto pictórico*, con las exigencias académicas inherentes a esta memoria. Un formato de esta última que, si inicialmente pretendíamos adaptarlo a una escritura regida por una metodología acorde a nuestra propuesta pictórica, constreñía estas pretensiones, por lo que tuvimos que renunciar, no sin cierto pesar, a estas. No obstante, y a la luz de los resultados obtenidos, estamos bastante satisfechos con el resultado.

6. BIBLIOGRAFIA

- MIGUEL SERRANO FERNÁNDEZ, Nietzsche y el Eterno Retorno, España, Ed.EB.Libros,2015.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, Poesías completas, España, Ed. Brugera, 1974.
- CRESPO-ARRIOLA, MARÍA FERNANDA, El problema de la cultura en Freud: de la arqueología del inconsciente a la utopía de la razón, Pensamiento y Cultura, vol. 16, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 67-85, Universidad de La Sabana, Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/701/70128607004.pdf>.
- CARL GUSTAV JUNG, La Sabiduría de los sueños, [Consulta:12-06-19], Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7yOh_kOXGxE&t=848s
- WIKIPEDIA, Arte prehistórico, [consulta 07-06-2019], Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_prehist%C3%B3rico.
- CARL GUSTAV JUNG, Los complejos y el inconsciente, España, Ed. Alianza editorial, 2013.
- MIGUEL SERRANO FERNÁNDEZ, Manú por el hombre que vendrá, España, Ed. Solar, 2000.
- WASILY KANDINSKY, De lo espiritual en el arte, España, Ed.Paidós Ibérica S.A., 1993.
- MIGUEL SERRANO FERNÁNDEZ, El Círculo Hermético, España,Ed.Grupo Libro 88, S.A. , Colección Paraísos Perdidos, 1992.
- JESÚS FERRERO BAYONA , Nietzsche y el retorno de la metáfora, [Consulta: 11-06-19] Disponible en: <https://books.google.es/books?id=JSMS8T2vP-14C&pg=PA94&lpg>.
- YOUTUBE, Gerog Baselitz, Arte Cabeza Abajo, [Consulta: 03-07-19], Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d1tFpyOqNj8>.
- GEORG BASELITZ, Escultura frente a pintura, Ed.ALDEASA-IVAM,, 2001.
- ANDRÉ BRETON, Primer manifiesto surrealista, [Consulta: 02-07-19], Disponible en: <https://omduart.files.wordpress.com/2016/08/breton-andre-primer-manifiesto-surrealista.pdf>.
- WIKIPEDIA, Ojibwa, [Consulta 26-06-2019], Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ojibwa> - JORGE GALINDO, La pintura y la furia , Ed por MUSAC / TURNER, 2009.
- WIKIPEDIA, Nkisi, [Consulta: 13-07-2019], Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nkisi>
- HERMAN HESSE, Demian, España, Ed Alianza, 2016
- EL PAIS, Meese implanta en Málaga su “dictadura del arte”, [Consulta: 10-07-2019], Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/04/13/andaluca/1271110936_850215.html.
- INFOENPUNTO, Jorge Galindo, *Reinterpretada III, El Gran Juego* [Consulta 05-07-2019], Disponible en: <http://infoenpunto.com/not/20120/el-gran-juego-jorge-galindo-reinterpreta-al-museo-lazaro-galdiano/>.