

TFG

DEL SILENCIO A LA FORMA

Presentado por Carlos Pesudo Martínez
Tutor: Juan Barberá Zamora

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El material que recoge esta memoria trata de un proyecto de carácter teórico-práctico, relativo a la modalidad de producción pictórica que consiste en pinturas de paisaje que van progresivamente acercándose a la abstracción, partiendo de una síntesis que busca captar un espacio donde se manifiesta “silencio” como rumbo inicial, este concepto supone el determinante para lo que va a ser el proyecto. Silencio que una vez colmado tras una elipsis de paisaje resulta destruido nuevamente por la forma. Éste desaparece en el momento en que las obras centran su temática en otra dimensión, el vacío, tratado a través de la forma. La forma como reacción al silencio.

En lo relativo a la estructura del cuerpo del trabajo, explicamos la evolución de las obras pictóricas bajo diversos modos de analizar las obras. Por una parte tratamos la parte poética, esta que se encuentra en las sensaciones de la obra. En concreto desvelamos la idea del silencio y del vacío. Por otra parte hablamos de los fenómenos que aparecen con la práctica pictórica que sirven de guía al proceso y lo determinan. Como el factor del azar, la impronta, el accidente o lo inacabado. En tercer lugar hablamos de lo relativo a la independencia de la obra respecto al artista para la consiguiente lectura o interpretación. Donde tratamos el carácter abierto de la obra.

Tanto los referentes pictóricos, conceptuales o literarios los vamos introduciendo a medida que el discurso avanza en el transcurso de la memoria. Utilizándolos de modo que puedan facilitar la comprensión de la obra y reafirmar los conceptos teóricos que vamos a defender.

Palabras clave: Silencio, vacío, azar, abstracción, paisaje, pintura

SUMMARY

The material which is contained in this memory is about a theoretical-practical project which regard to the painting production. It consists in paintings whose topics are about landscape which are gradually getting closer to the abstraction. On the basis of a synthesis that try to get a space where appears the “silence” as a first way. Once we get the silence while the process is advancing, the landscape starts to become an ellipsis which is over when the form is back onto the painting. So when the silence disappear the topic

changes and is focused in other dimension, the emptiness. The form is back as a reaction of the silence.

During the body of the project, we explain the evolution of the artworks through different ways to analyze them. On one hand we aboard the poetic part, these are the sensations of the works, as the silence or the emptiness. On the other hand we talk about the phenomenon which appears in the practical work. Such as the chance, the brustrokes, the accident or the “not-finished”. The third part we talk about is the independence of the artwork, once it is finished, so as to have an own interpretation.

Keywords: Silence, emptiness, chance, abstraction, landscape, panting

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	8
3.1 Del silencio a la forma.....	8
3.1.1 Introducción.....	8
3.1.2 El silencio.....	9
3.1.3 Del silencio al vacío.....	18
3.1.4 Del silencio a la forma.....	22
3.2 El azar.....	24
3.2.1 El accidente.....	26
3.2.2 Lo inacabado.....	27
3.3 Obra abierta.....	29
3.3.1 Sobre la interpretación y el intérprete.....	30
3.3.2 Sobre la forma y su independencia.....	31
4. CONCLUSIÓN.....	33
5. BIBLIOGRAFÍA.....	34

1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, quisiéramos puntualizar que el recorrido que ha tomado el proceso evolutivo de las obras relativas a este proyecto, es de algún modo “cóncavo” y que como consecuencia tanto la dirección que mantenían las obras como la consiguiente teorización de estas en el proyecto, resulta condicionada y redirigida hacia nuevos planteamientos.

Esta concavidad se refiere a que la dirección que mantenían las obras se va a curvar ligeramente hacia el lugar del que parte durante el desarrollo del trabajo y del proceso. Ello, no obstante, no supone un retroceso o una vuelta atrás sino un replanteamiento de la obra, es decir, se trata de una vuelta al origen como punto de partida, esto sí, con todo este proceso evolutivo condicionando esta nueva visión y por lo tanto obteniendo un nuevo destino.

Hemos tratado de dividir el cuerpo de la memoria en tres epígrafes, abarcando en cada uno de ellos un ámbito paralelo del proceso creativo. Partes que tratan de explicar o bien racionalizar todo ese proceso de creación de la obra.

Por una parte está la parte poética, se trata del aspecto principal o más esencial puesto que es la que compone la sensación de la imagen, y es esta la que guía de un modo más racional o premeditado la obra. En este punto vamos a desarrollar conceptos como el silencio y el vacío, apoyándonos en referentes literarios para desenmascarar estos conceptos. Así como en referentes pictóricos que vamos a ir mostrando a medida que el trabajo va avanzando.

En segundo lugar, y no por ello menos importante se encuentra el epígrafe relativo al proceso físico de pintar, concretamente hacemos mención de fenómenos plásticos como el azar, el accidente o lo inacabado, en cuyo epígrafe también trataremos la importancia de la impronta, algo a lo que hacemos alusión en prácticamente la totalidad del proyecto. Estos fenómenos son los que dirigen la evolución de la obra bajo un aspecto secundario, sin

embargo resultan fundamentales para explicar el proceso de creación de la misma.

En este apartado vamos a utilizar referentes conceptuales acerca de lo relativo a la acción plástica.

Y para finalizar con el cuerpo de la memoria acabaremos desarrollando aquellos factores que dependen de la lectura individual y externa al artista que la obra lleva en sí intrínsecamente, la interpretación. En este epígrafe nos vamos a situar en una posición externa a las obras y recurriremos únicamente a referentes literarios, concretamente vamos a citar referentes relativos a la filosofía del arte como Humberto Eco y Luigi Pareyson.

Los tres puntos tratan de abarcar y explicar todo el proceso de creación de la obra, es decir, la “vida” de la obra. Analizando en inicio la idea que se persigue y que supone la esencia o la raíz de la que surge, seguido por los condicionantes plásticos o metódicos y que culmina finalmente ante la posible interpretación que existe en la obra una vez finalizada.

Para concluir la introducción añadiremos una visión todavía más esencial sobre la naturaleza del proyecto. Y diremos que este se trata de un proyecto cuyo proceso de trabajo va surgiendo de un modo intuitivo, en el que la necesidad expresiva (del artista) es lo que guía la obra a través de un factor tan determinante como resulta el “presente”, el único que dispone de la verdad absoluta y único al que ser fiel. Es el que dirige la obra al fin y al cabo. Y por esto mismo que el proyecto presenta direcciones dispares, porque éste se encuentra bajo el arbitrio de distintos momentos presentes.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal del trabajo práctico consiste en conseguir un híbrido entre la obra física y la teorización de tal obra, tanto en el modo de fusionarlo como en el modo de abarcar el lenguaje de la memoria.

Para ello partimos inicialmente de la intención de conseguir una poética de silencio a través de una síntesis del paisaje. En su teorización sobre este concepto de silencio vamos a utilizar referencias literarias a modo de citas

introducidas durante el discurso para esclarecer y reforzar este concepto. Citas textuales que conectan con la naturaleza poética, así como técnica, de las obras relativas al mismo. Sin dejar de lado la creatividad también en el modo de articular el lenguaje, con el fin de obtener un trabajo que actúe en consonancia con la visión global del proyecto.

También hemos utilizado un lenguaje poético en ciertas ocasiones, con el fin de acercarnos a la dimensión en la que actúan los conceptos que tratamos de un modo más claro y a la vez creativo.

Hemos introducido durante el transcurso de la explicación, ejemplos de referentes pictóricos que han servido de refuerzo para el proyecto. Disponiéndolos a medida que vamos avanzando en el discurso de cada epígrafe, referentes tanto a nivel plástico como conceptual con el fin de reforzar nuestra intención de transmitir claramente nuestro mensaje. Apoyándonos en ellos para utilizarlos como referencia o como ejemplificación de la obra relativa al proyecto. Vamos a hablar también de aspectos concretos de las obras durante el mismo discurso. Prestando más atención a las obras que adquieren una mayor relevancia y que suponen un punto de inflexión en la evolución del trabajo.

A medida que la creación del proyecto avanzaba los objetivos también lo hacían e iban creciendo, así pues, tras esa primera tentativa de alcanzar el silencio, los objetivos viraron hacia una búsqueda de lo esencial dentro de la forma y siempre en el ámbito de lo orgánico. Por lo que llegado este punto, nuestros objetivos consistieron en relacionar las direcciones dispares que la obra presenta, mostrándolas como una evolución natural en la pintura, la que dirige arbitrariamente y construye la obra bajo una lógica propia que aparece tras las consecuencias de las experiencias previas, las presentes y las nuevas perspectivas que se abren con el proceso de trabajo.

Tras este salto evolutivo nuestra intención en el trabajo deviene en abarcar el concepto del vacío poniéndolo en relación con referentes tanto plásticos como conceptuales, así como en textos de carácter filosófico.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. DEL SILENCIO A LA FORMA

3.1.1. *Introducción*

El objetivo que en un principio buscábamos en este proyecto consiste en alcanzar una poética de silencio a través de una síntesis del paisaje. Durante el siguiente epígrafe vamos a intentar desarrollar este concepto, además del proceso de búsqueda que supuso y también en qué va a desembocar.

El motivo principal por el que centramos la pintura en la búsqueda del silencio fue la pretensión de alcanzar la esencialidad de esta y conseguir decir algo con la mínima expresión en detrimento de la visión exuberante de ritmos y direcciones que esta pintura paisajística planteaba anteriormente, lo cual supuso el punto de partida para alcanzar esta nueva visión. Sin embargo llegado a un punto en el que la síntesis comenzaba a suponer una elipsis y donde el silencio comenzó a derivar en un gran silencio, la dirección se redireccionó en busca, nuevamente, de la forma como expresión llegando a alcanzar nuevos conceptos como el de “vacío”.

Se trata pues, más allá del aspecto meramente plástico, de una búsqueda que también encierra un rechazo hacia el papel que la imagen ha tomado en la sociedad, donde ésta se encuentra presente de un modo muy constante en el transcurso del día a día.

De algún modo buscar el silencio es un reflejo de ese rechazo al exceso de imágenes en una tentativa de silenciar y de “pausar” el bombardeo de formas y de colores fosforescentes que abundan en la sociedad de hoy en día y que provocan la insensibilización del ojo crítico de la gente, banalizando la imagen y desgastándola, lo que provoca indirectamente en el modo de apreciar o concebir la imagen, un decantación por un nuevo barroquismo expresivo, con el fin de que el espectador pueda sentir, así, alguna emoción al situarse frente a la obra.

Así pues, nuestra propuesta consiste en crear imágenes en las que este ritmo acelerado no tenga cabida y donde no añadir más leña a un fuego que ya de por sí arde violentamente y con desgana.

Estas obras de silencios persiguen una elipsis de contenido donde el espacio y el aire toman el control de la escena y donde el espectador puede descansar la vista y observar bajo un sutil registro compositivo.

Antes de comenzar a desarrollar con más precisión nos gustaría puntualizar que el lenguaje utilizado para definir o para hablar de este apartado resulta más poético que el utilizado en el resto de epígrafes. Esto es debido a que nos hallamos ante un concepto abstracto que consiste en una percepción sensible del individuo, en una sensación, por lo que consideramos conveniente utilizar un lenguaje menos técnico para poder explicar la presencia del silencio. Al fin y al cabo las palabras son únicamente signos que utilizamos para anunciar un concepto con la finalidad de transmitir una idea lo más aproximada posible.

3.1.2. El silencio

“No se puede dar un conocimiento exacto de ciertos hechos sin explicar al mismo tiempo otros, con los que mantienen relaciones esenciales; por ejemplo, no se puede hablar de las tinieblas sin conocimiento de la luz, ni del reposo sin relación con el movimiento.”¹

En una definición formal el silencio consiste en la ausencia de ruidos; Sin embargo el término del silencio responde a un amplio abanico de acepciones poéticas debido a que éste consiste en una percepción sensible del individuo.

Poetizando diríamos que el silencio puede consistir en una calma o también en una tensión. Puede ser un grito o puede ser una quietud. Una ausencia total y absoluta del silencio devendría en la nada, en un silencio imperceptible, ya que es necesario un lugar o una situación donde se contenga y donde tenga cabida el silencio. Es necesario el bullicio y el ritmo acelerado y la saturación de lo diurno para que el paisaje pernocte en silencio durante la noche. Es necesaria la niebla para pausar el día. No cabe un silencio eterno e indestructible puesto que es la tensión y la fragilidad a la que se expone la que otorga silencio. Un equilibrio que se mantiene sobre sí mismo y que pese a consistir en una ausencia contiene una cierta melodía.

Colmar el silencio ha sido uno de los propósitos que marcaron el rumbo de este proyecto, tanto bajo la visión de la sensación que provoca la imagen como bajo el aspecto meramente plástico, a través de la tentativa o la obsesión de seleccionar y silenciar un “caos” expresivo sobrecargado y desprovisto de orden.

¹ Abate Dinouart. *El arte de callar*. Págs. 47-48

Utilizo el paisaje para hablar del silencio a través de la abstracción. El proceso para alcanzar el silencio, aparece como reacción o rechazo a una pintura de paisaje más convencional. Que deriva de una propuesta paisajística en inicio más cercana al impresionismo en cuanto a utilización del color y pincelada. Ésta fue evolucionando hacia una tazo de mayor expresividad y envergadura en la que comenzaban a establecerse un juego de saturaciones dispares como recurso expresivo.



ST. Óleo sobre lienzo. 80x50cm
2014

A partir de este momento comienza una progresiva elipsis sobre los elementos paisajísticos convencionales y una desaturación del color hacia el claro que va a desembocar en obras blancas apenas ligeramente matizadas con color en las mezclas.



Díptico. Óleo sobre dm.
30x60cm. 2014

El proceso comenzó en una tentativa de síntesis sobre el paisaje donde lo expresivo y la exuberancia de la impronta fue mermando hasta caer en la delicadeza del trazo y en composiciones más sencillas. El proceso comenzó al entrar en el terreno de lo sutil y de la sugerencia, en un proceso de limpieza y de selección más exhaustiva de los puntos de fuerza y de protagonismo de la composición así como de la factura de trazos y pinceladas.



La platja. Óleo sobre lienzo. 50x70cm 2014



La mancha verde. Óleo sobre lienzo. 50x70 cm 2014



La playa. Óleo sobre lienzo
65x80cm 2015

“Es su casa, decimos,
y buscamos adentro;
hoy los ojos tropiezan
con relieves y huecos.

Un azul se adelanta
se dispone a ser cielo,
pero sólo es un pliegue
de tal manto, tal gesto.

Y se escucha una escoba
que nos hace más ciertos,
su trajín es la calma,
su basura es silencio.

Al entrar nos parece
un harén, un encierro,
pero acaso lo libre
es aún más estrecho.

Una larga pereza,
casi limpia de cuerpo,
nos convence, nos dice:
eres más al ser menos,

Es su casa sin nadie,
y pisamos el suelo,
las rodillas lo buscan,
pero el amo está lejos.

Es su casa, decimos,
sus columnas, su techo,
sus paredes, su ausencia;
y nos pide que estemos.

Él se esconde, nos huye
porque teme creernos
vanamente, deprisa;
y nos quiere más tercios.” 2

El silencio comenzaba a gestarse en los oleos al suprimir información, el decir con lo mínimo, como establece la recorrida máxima del minimalismo “menos es más”. La marca del gesto aplicada con un suave y ligero contraste de color y la progresiva desaturación hacia el blanco, hacia el silencio cromático.

“Aire y materia” fue la primera obra en la que surge la desaturación del color entorno al blanco, marcó el principio de una nueva serie de pinturas en la que esta desaturación se hacía constante.



Aire y materia. Oleo sobre tabla.
81x100cm 2015

Una línea de horizonte que cada vez reducía más sus elementos y que progresivamente se aplicaba en una posición más inferior, eliminando el aspecto sólido del suelo y acentuando lo etéreo e inmaterial del cielo. Un proceso de evolución que culmina en la obra “silencio” en una elipsis prácticamente total del paisaje, donde incluso el horizonte se elimina casi por completo, cubierto por un barrido de pinceladas que evocan al silencio de la pintura.

No obstante, siempre hemos sido fiel al gesto, pues este silenciamiento nunca supuso una eliminación absoluta del rastro y siempre primó en mi pintura bajo mi criterio personal de sinceridad y de expresión la evidencia expresa de una factura manual donde plasmar un instante determinado que aparece violentamente marcado bajo la llave de las emociones.



Duna. Óleo sobre lienzo. 81x100cm 2015



Inmensidad. Óleo sobre lienzo. 80x80cm 2016



Silencio. Oleo sobre lienzo. 50x50cm 2016

Esta última obra supone la aparición total del blanco y en su poética surge como ensoñación. Blanco como incertidumbre en el espacio que se impone al paisaje y actúa como velo. Aire que se acumula e invade el paisaje y no permite mostrar lo que hay. Aire que oculta una imagen que todos reconocemos. Aire que oculta, en definitiva, y sin embargo en esa nebulosa de incertidumbre es (silencio).

Llegado a este punto debo hacer una pausa para mencionar el cuadro “monge en la orilla del mar” de Caspar David Friedrich (1774-1840). El pintor romántico realizó este cuadro entre 1809 y 1810. Una obra que evoca a la soledad y a la menudez e insignificancia del hombre frente a la inmensidad de los elementos. Friedrich utiliza una composición abierta y hostil, donde el diminuto cuerpo humano se halla vulnerable en un paisaje desolado, ante un oscuro mar agitado sobre el que se alza un inmenso cielo vaporoso y divino. Se trata de una composición prácticamente desértica donde el único punto compositivo es la figura del monge que se sitúa sobre el último resquicio de tierra, estático ante la temerosidad del mar.

La importancia del cielo es de gran peso en la obra, pues Friedrich abre el cielo como reflejo de la soledad y del vacío del individuo. Abre el espacio para mostrar solamente espacio otorgando un valor a la nada que de él resulta.

La obra “Inmensidad” la relacionamos directamente con este cuadro de Friedrich puesto que, a pesar de consistir prácticamente en un una elipsis de elementos o contenido figurativo, la imagen muestra un cielo que se alza imponentemente sobre un velado horizonte que resulta invadido por tal inmensidad, siendo esta escena en la que el espacio se convierte en elemento aptico, la que provoca esa misma sensación de vacío y de inmensidad que Friedrich consigue con el Monge al situarlo en tal entorno.

Se trata de una pintura que habla de silencios. Paisajes vacíos, espacios brumosos e inciertos donde toda forma reconocible desaparece. Espacios que encierran una contemplación pausada sin una información precisa y directa. Espacios desnudos a observar, donde pensar. Espacios de silencios donde mirarse a uno mismo en torno a un vacío que acecha frente a la inmensidad del espacio.



Caspar David Friedrich. *Monge en la orilla del mar*. 1809-1810. Óleo sobre lienzo



Inmensidad. Óleo sobre lienzo. 80x80cm. 2016

Otro de los referentes de paisaje que quisiéramos mencionar es William Turner 1775-1851, en cuya obra se manifiesta cómo el silencio puede llegar a ser devastador y atroz y albergar una fuerte y expresiva tensión. De hecho Turner, cuando plasma una tormenta y congela esa sensación en el lienzo nos permite ver de un modo sereno y pausado la furia y la violencia de la naturaleza, además del trato gestual que posee el cuadro; con una factura expresiva Turner mancha con tosquedad y dureza y consigue crear una atmósfera vaporosa y sutil.



William Turner. *Sun setting over a lake*.
1840. Óleo sobre tela.

Turner silencia los paisajes al insinuar los elementos que subyacen tras el etéreo velo de aire que se superpone y que se alza entre estos elementos y el observador. Consigue “vaporizar” y quitar peso a los elementos paisajísticos y dispersar tal peso en la masa de aire que inunda el cuadro.

Una de las analogías que encontramos entre mi obra y la de Turner es que en su modo de crear las imágenes, él tampoco reniega del gesto y la huella de la materia bruta para obtener una sensación de ligereza y sublimidad. Si observamos los empastes y los rastros de direcciones que aparecen en el “Sun setting over a lake” descubrimos una factura rasgada y empastada con crudeza donde incluso la pincelada que construye la referencia del Sol se deconstruye, alejándose de la mimética reproducción de un Sol.



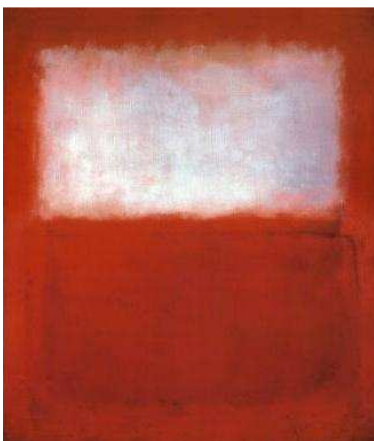
William Turner. *Ship on fire*. 1826-1830.
Acuarela sobre papel

En el estudio de acuarela “ship on fire” de entre 1826 y 1830 se evidencia la pretensión de Turner por plasmar la esencialidad y el movimiento del paisaje apenas sugiriendo con unos sueltos barridos de pincel las formas que componen la escena.

También consideramos preciso hacer mención de Mark Rothko (1903-1970). Este pintor perteneciente al movimiento expresionista abstracto americano se caracteriza por sus obras de campos de color, grandes superficies con formas rectangulares tratadas bajo un acabado orgánico.

Su obra es resultado de un proceso de síntesis que derivó en una elipsis tras una deliberada eliminación de los elementos figurativos y que culminó en la abstracción.

Hemos tomado como ejemplo el cuadro de Rothko que aparece en la imagen precisamente por la sensación de silencio que transmite, un silencio que se halla ante un violento entorno paralizado. Resulta de gran interés la imagen que consigue a partir de un color tan extremo como el rojo, con el que genera, con el tratamiento atmosférico del cuadro y con el espacio vacío que evocan los campos de color, una calma y una tensión, una serenidad que amaga una dramática sensación, albergada en un trágico presente.



Mark Rothko. *Blanco sobre granate*.
1954-1959. Óleo sobre papel masolina



José Saborit. *Lago. Bruma.* 2010
Óleo sobre tabla

También quisiéramos incluir como referente contemporáneo al pintor valenciano y catedrático de esta universidad José Saborit. Y a su pintura de paisaje en la que se percibe un silencio albergado en espacios abiertos que resultan invadidos por grandes masas de aire en las que se evidencia, tras una observación pausada un trato delicado y sutil de la materia.



José Saborit. *Mar inmóvil I.* 2009
Óleo sobre lienzo

“El silencio crea cierta adicción. Tiene una primera fase, primerísima, de encantamiento. <<¡Qué paz! ¡Qué bien se está!”>>, nos decimos. O: <<¡Por fin silencio!>>. Pero bastan pocos minutos, o en el mejor de los casos horas, para que esa agradable sensación se disipe y el silencio muestre su cara más árida: el desierto.”³

3. Pablo d’Ors, *Biografía de silencio*, pág77

3.1.3. Del silencio al vacío

Tras las obras de espacios blancos la síntesis sobre el paisaje tocó fondo con la obra "Silencio", donde la nebulosa de silencio invade incluso el horizonte, dejando del paisaje apenas los residuos en las esquinas inferiores de la obra. Dado este punto el proceso de eliminación de elementos paisajísticos no podía derivar en nada más, o mejor dicho, en nada menos. Y como reacción surgen paralelamente las figuras abstractas de tinta acrílica, donde la forma resurge en estado abstracto como cuerpo volumétrico despojado de entorno alguno.

El modo de designar estos cuadros como figuras abstractas se debe a que estos cuerpos tienen la presencia de una figura, poseen volumen y parecen ser sólidos y corpóreos. Resulta paradójico que pese a ser totalmente abstractos, quiero decir, tratados sin ninguna intencionalidad mimética, adquieren una sensación física. Manchas que pese a no disponer de fondo el blanco mismo de la tela imprimada adquiere un peso o un silencio sobre el que la tinta reposa o se mantiene en equilibrio. Generándose un diálogo entre el vacío del fondo y la figura.



Negación. Tinta acrílica sobre lienzo. 130x130cm 2016

La primera obra de gran formato que aparece en las tintas es la "negación", donde utilizo la cruz como símbolo de rechazo, se trata de la negación del horizonte. Es el signo de la escapatoria de la elipsis, una negación del horizonte que simboliza la determinación de un nuevo horizonte, un nuevo rumbo donde direccionar la pintura

Figuras abstractas que surgen ante una necesidad expresiva como reacción de la ausencia de forma que habita en los paisajes blancos, que sin embargo comparten un estrecho vínculo más allá de la idea de silencio; se trata del concepto del vacío. El vacío entendido bajo la interdependencia de opuestos que subyace en todas las cosas; el Ser y el No-Ser. El paisaje, no obstante, a pesar de contener aparentemente nada contenía espacio y contenía aire, contenía una elipsis albergada en un continente; contenía silencio.

“Treinta radios convergen en un eje:

Es el vacío que hay entre los radios de una rueda lo que hace que la rueda pueda utilizarse.

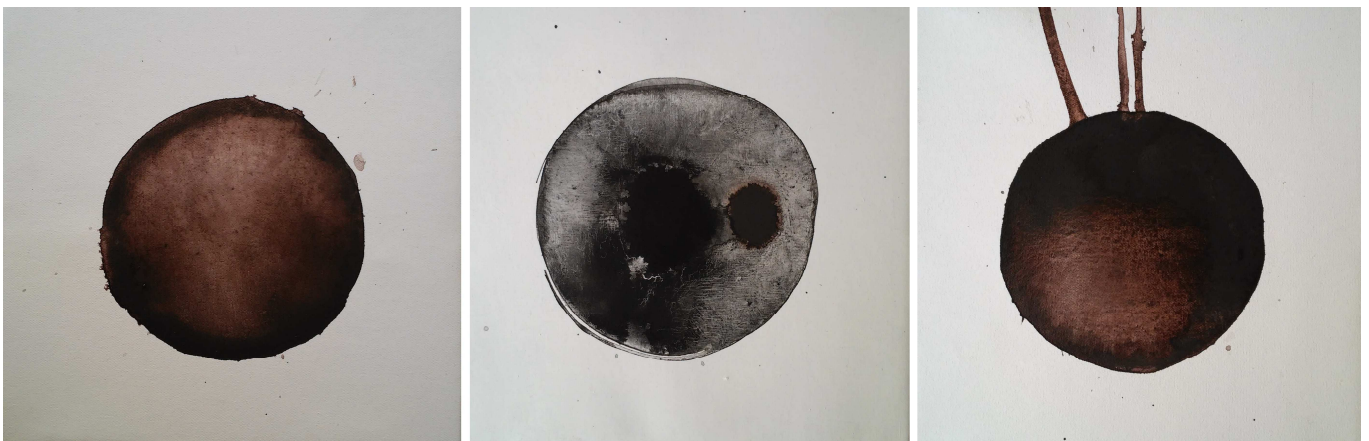
Si se mezcla arcilla para hacer una vasija:

Es el vacío que hay en el interior de la vasija lo que hace que sea útil.

Es el vacío de puertas y ventanas entre las paredes de una habitación lo que hace que la habitación pueda utilizarse.

Es solo en el vacío donde se halla lo que es verdaderamente esencial.

Por tanto, el Ser es de utilidad, pero el No-ser lo que hace que el Ser pueda utilizarse”. 4



Lleno y vacío. Tinta acrílica sobre lienzo.
25x75cm 2016



ST. Tinta acrílica sobre lienzo. 35x35cm
2016

Se trata pues, del vacío que se genera entre el fondo, la tela cruda, que apenas puede contener algún liviano salpición de tinta accidentado durante la ejecución de la mancha (que actúa como consecuencia del gesto o de la ejecución), y la figura lo que otorga ese vacío que contrasta y se complementa con lo “lleno” actuando como un “todo”.

(Se trata de la misma interrelación que determina el silencio en el paisaje, donde mencionábamos la necesidad del ruido para poder percibir el silencio, pero llevada a una cota de profundidad más esencial.)

“La noción de vacío, en general, expresa una falta o carencia. Es la noción que se opone a lo lleno señalando, generalmente, la ausencia de algún objeto material. Resulta chocante, sin embargo, que siendo una noción negativa, mantenga un papel fundamental en la construcción de lo real. Esto se debe quizás, a que la noción de vacío mantiene la paradójica condición de ser y no ser, pues a la vez que se concibe como ausencia, se experimenta como realidad objetiva. La definición de vacío como *espacio carente de materia* resume esta paradoja.”. 4



Hakuin Ekaku. *Ciego cruzando un puente*. 1686-1768

En el arte chino, así como en la pintura caligráfica, la mayor parte de la obra se encuentra vacía, el fondo blanco del papel supone un vacío cargado de significado, es pues, la soledad que rodea la figura lo que provoca que el conjunto adquiera una dimensión evocadora en sí.

Según Jean Rivière, “el artista ha sabido disponer su objeto y rodearlo de nada, en una soledad pictórica absoluta... esta soledad que habla, este vacío que se impone y que atrae, son una nada que es a la vez un todo.”.5)

De un modo análogo, en el *karesansui* (jardín Zen), aparece esta misma interpretación -representación del vacío-. Jardines creados para su observación y meditación donde el suelo está compuesto de grava como representación del mar, sobre la que asientan unas piedras irregulares que actúan como islas, islas rodeadas de vacío.



Karesansui. Jardines de kyoto

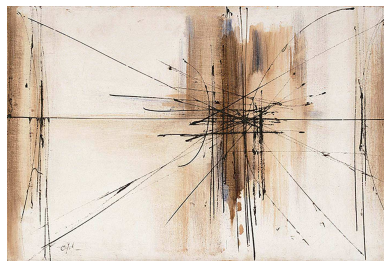
De hecho este recurso poético del vacío se encuentra en consonancia con los dos principios cósmicos antitéticos en la filosofía taoísta, expresados como el Yin y el Yang, El Yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El Yang es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración (el tao es la unidad).

4. Manuel de Prada, *Arte y vacío*. Pág. 8

5. Jean Rivière. *El arte oriental*. Pág. 107.

Uno de mis principales referentes respecto a las figuras en tinta ha sido Fernando Zobel, debido a la delicadeza de sus composiciones, abstracciones que mezclan lo geométrico y lo orgánico en las que el fondo de la obra aparece como elemento vacío sobre el que se integra sutilmente la composición del cuadro. Composiciones en las que aquello que no está pintado sostiene lo pintado, en cuyos fondos suele aparecer el blanco del soporte o de lo contrario aparece apenas sutilmente tratado con pintura.

La obra de Zobel presenta una marcada importancia del trazo, no como un gesto violento sino de un modo controlado y consciente que recuerda al trazo meditado de la caligrafía oriental o el arte Zen.



Fernando Zobel. *Saetas*. Óleo sobre lienzo. Sobre 1960.



Fernando Zobel. *Piedra VII*. 1975. Óleo sobre lienzo.



Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*. Sobre 1950

Otro claro ejemplo del vacío en la pintura son las acuarelas de Morandi, donde en este caso el vacío se convierte en objeto, integrado tanto en el fondo como en las figuras en sí. Consigue que la parte no pintada del cuadro tenga más presencia que la pintada, despojando a los objetos de todo significado material.



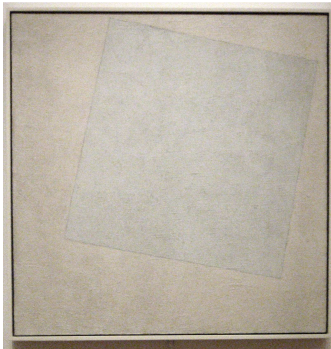
Motherwell. *Totemic figure*. óleo sobre lienzo. 1958

También me gustaría hacer mención de la obra de Motherwell o de Franz Kline, donde podemos apreciar la presencia del vacío, de un modo más o menos indirecto dada la influencia del arte oriental en el expresionismo abstracto americano, en cuya expresión se manifiesta la inmediatez del pincel y la precisión del trazo sobre un soporte generalmente virgen. En este caso consiste en una pintura realizada de un modo más gestual respecto del arte oriental, en la que el trazo no supone un control preciso sobre el pincel sino una liberación de energía contenida también en la tinta.

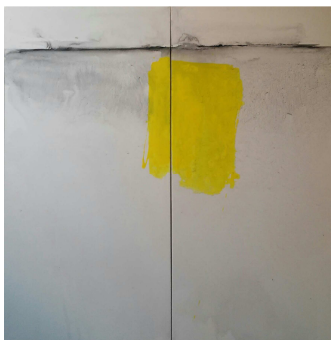


Franz Kline. Óleo sobre lienzo.
Entorno a 1940-1950

Para acabar con los referentes de este punto nos gustaría hacer referencia a la obra “blanco sobre blanco” de Malevich. En la que el pintor trata el vacío así como su infinitud.



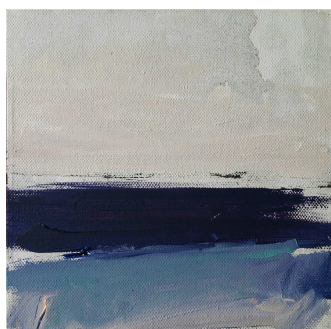
Malevich. Blanco sobre blanco.
Óleo sobre lienzo. 1918



Amarello. Tinta acrílica sobre
lienzo. 80x80cm 2016

3.1.4. Del silencio a la forma

Al alcanzar el silencio en los paisajes, estos curvaron la dirección en un regreso a la forma y al color. Las primeras tentativas de introducir algún elemento que rompa con el silencio surgieron en los horizontes de tinta, concretamente con el cuadro “amarelo”, donde el elemento que se integra en el espacio consiste en una forma geométrica que sin embargo aparece, en su imperfección, bajo un tratamiento orgánico. Y que contrasta cromáticamente al disponer sobre una composición de blancos y negros un potente amarillo. El resultado de esto es una obra en la que se sobrepone un ritmo fuerte, un sonido que quiebra la quietud y el silencio del horizonte, insinuado éste a penas con un trazo negro.



Mar. Técnica mixta. 25x25cm
2016

Tras este primer acto de destrucción del silencio comienza una nueva visión del paisaje en los óleos. En cuya esencialidad aparece la impronta nuevamente, tanto con el gesto violento y desatado como en la línea sensible. La huella del trazo aplicada con mayor contraste cromático en composiciones donde la máxima continúa siendo, a pesar de la dureza de algunos trazos, la delicadeza y la esencialidad, bajo la idea del minimalismo de que “menos es más”

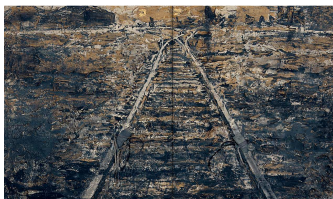


Netherlands. Técnica mixta. 30x70cm 2016



Michavila. *Albufera*

Como referentes de esta nueva propuesta de paisaje abstracto queremos mencionar al pintor valenciano Joaquín Michavila, por su pintura paisajística de síntesis y su fuerte uso del color en una propuesta de paisaje en el que el elemento referencial se pierde en ocasiones casi por completo. Y también al neoexpresionista alemán Anselm Kiefer, del cual nos interesa el aspecto matérico y la factura duramente trabajada de sus grandes pinturas murales.



Kiefer. *Eis en steig*. Mixed media. 1986

3.2. EL AZAR

El azar es un fenómeno que aparece con frecuencia durante la ejecución del proceso creativo de las obras de este proyecto. El azar determina y responde a cuestiones que nunca fueron planteadas, a aquello que no se esperaba encontrar y que como consecuencia añade soluciones gratuitas a la obra.

Para hacer un análisis más exhaustivo del rol que adopta el azar en el proceso de ejecución vamos a determinar durante este epígrafe los supuestos en los que el azar opera, así como el grado de implicación. Incluso determinar o cuestionar los supuestos en los que éste aparece de un modo inherente al tratamiento de la práctica pictórica.

El azar es un punto esencial en las obras relativas a este proyecto puesto que éstas consisten, en un grado considerable, en una improvisación. Con esta afirmación pretendemos marcar el carácter abierto de la obra en el momento de su ejecución, puntualizando que en inicio toda obra a realizar nace de una intención concreta, lo cual conlleva a un dialogo más abierto con la obra que consiste en tomar parte en la acción plástica y en escuchar las consecuencias de tal actuación en el lienzo para así dirigir de un modo u otro la construcción de esta.

Consideramos importante diferenciar las manifestaciones en las que el azar opera dependiendo de la técnica que se emplea. Así pues es necesario diferenciar las actuaciones de este sobre las pinturas al óleo y los trabajos en tinta.

En los trabajos al óleo, así como en los horizontes de tinta acrílica, esto es, los paisajes, el principal motivo de actuación del azar es el gesto impulsivo de la mano; la impronta que queda congelada en el lienzo y deja una huella espacial y temporal de un gesto, como afirma Humberto Eco; “Y hasta en las más libres explosiones de la *action painting*, el pulular de las formas, que asalta al espectador permitiéndole una máxima libertad de reconocimientos, no queda como el registro de un acontecimiento telúrico casual: es la indicación de un gesto. Y un gesto es un trazo que tiene una dirección espacial y temporal, del que el signo pictórico es el resumen.” 6

La impronta en esencia no depende de un factor azaroso. No obstante sí resulta la consecuencia de esta acción un hecho de azar puesto que la violencia que se ejerce sobre el soporte provoca una huella imperfecta cuyo resultado preciso escapa al control del artista, además la impronta es la huella de la acción del creador frente al lienzo realizada en un estado de conexión (o de superconsciencia) con el trabajo, donde el cuerpo pinta libertinamente, en una constante improvisación según los “acontecimientos” pictóricos van sucediéndose, esto quiere decir que hay una implicación directa con la obra guiada a través de la intuición, del acto instintivo del creador y en el que el azar toma parte cuando este trato desenfadado transgrede la propia intención expresiva del artista .

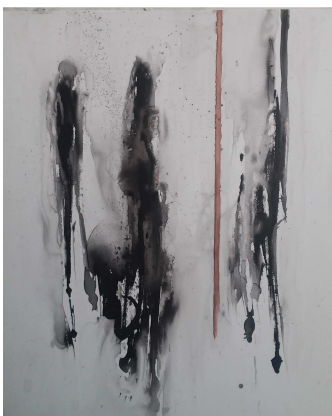
“Pintura que tiene la libertad de la naturaleza, pero de una naturaleza en cuyos signos podemos reconocer la mano del creador, una naturaleza pictórica que, como la naturaleza del metafísico medieval, habla continuamente del acto original” 7

Sin embargo si profundizamos más concluimos que el azar está vigente en prácticamente la totalidad del proceso y resulta complicado diseccionar o diferir entre azar o sencillamente el acto de pintar ya que la transgresión de lo mental a lo físico que sucede en todo tratamiento pictórico conlleva en esencia una cierta actuación de azar.

Un hecho de azar puede consistir en algo tan gratuito como un color intruso que pueda aparecer en el cuadro o en las texturas residuales del barrido de un trapo. Puede depender incluso del residuo de carga procesual que hayan dejado las capas más primitivas de la obra. Incluso alzando un poco más la visión o bien desviando el asunto hacia un aspecto más amplio y general afirmaremos que el azar también está vigente en el desarrollo de los hechos que rodean al artista y que indirectamente condicionan para la consiguiente producción pictórica.

6. Humberto Eco. Ópera Aperta. Pág. 155

7. Ibíd. Pág.156



A cuestras. Tinta acrílica sobre lienzo. 100x120cm 2015

El azar aparece en los paisajes de un modo más directo respecto al modo en el que aparece en las figuras abstractas de tinta acrílica. Donde existe en éstas un intermediario que actúa entre el creador y el soporte y que conlleva en su esencia el azaroso comportamiento de lo impredecible dentro de lo predecible, el agua. En este caso el agua dirige más libertinamente la forma y la disposición definitiva de la tinta en un diálogo de mayor complejidad en el que por más que queramos afirmar el agua siempre tiene la última palabra.

También actúa de modo distinto respecto del planteamiento de la imagen o de la forma que compone la imagen. Puesto que al abarcar una abstracción pura, una desviación de la composición preestablecida durante el proceso de creación supone el nuevo planteamiento de la obra en la que el tempo de trabajo está limitado y condicionado por el modo de actuación del agua, entre otros factores el tiempo de secado o el proceso de asentamiento del pigmento sobre la tela, y que en cierto modo interviene a su juicio como “coautor” de la obra.

En cuyo caso el germen que conduce la composición de la figura abstracta puede consistir en el arbitrio de lo azaroso de la práctica pictórica o también puede enmascarar un automatismo psíquico donde la razón no trabaja en el proceso y cuyo resultado proviene de un azar guiado por la improvisación del subconsciente, de modo análogo a la pintura surrealista automática así como a la escritura automática.

3.2.1. El accidente

“no tenía ninguna intención de hacer este cuadro; nunca lo había pensado de este modo. Fue como una serie de accidentes, uno tras otro” .8

El accidente es una creación a partir de la destrucción o bien de una transformación de la forma original; es una deformación improvisada cuyo rastro define o marca el rumbo de la obra. Construir algo premeditadamente a partir del accidente supone una dependencia indirecta con el azar.

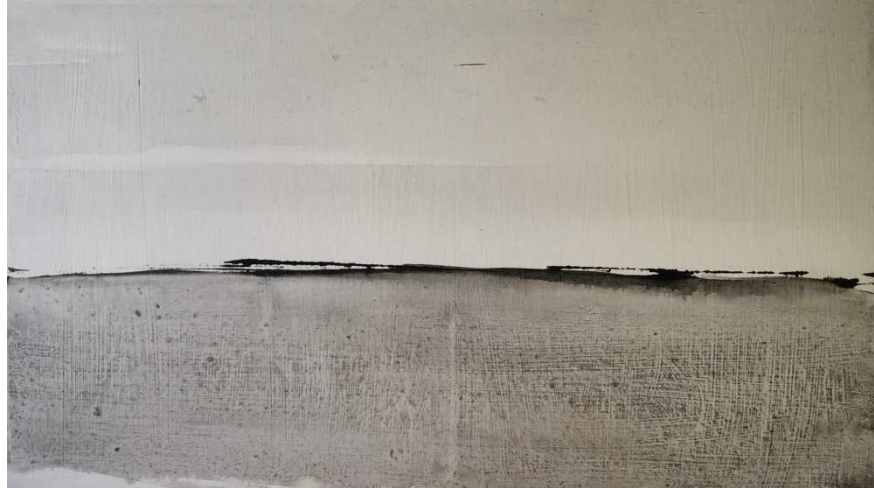
Sin embargo quisiéramos puntualizar que el accidente surge de un modo “indeliberado” en un momento de conexión o de máxima concentración con la obra y no puede, o en todo caso no debe, gestarse a modo de juego sin una vinculación real con esta, sino bajo un criterio de involucración sincera bajo un trato en gran medida inesperado del hacer.

8. “Francis Bacon”. David silvester. *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Pág. 15

En la obra que se muestra a continuación partimos de un barrido de agua en el que cruza un trazo de tinta deliberadamente expuesto al accidente con la violencia del gesto.



Esfera líquida. Tinta sobre lienzo.
25x25cm 2016



Horizonte. Trazo. Tinta acrílica sobre lienzo.
40x 60 cm. 2016



Fuente. Tinta sobre lienzo.
35x35cm 2016

Apenas los primeros toques son definitivos y pese a la simplicidad constructiva de la obra el cuadro provoca una potente sensación debido a la propia factura residual del accidente (los salpicones y las reservas del propio trazo).

Así pues la experiencia con la técnica y el material empleado ayuda a generar una dirección del accidente controlada, pese al descontrol que ello conlleva. Es una relación de causalidades en la que una acción concreta provoca un resultado azaroso -con infinitas e irrepetibles- posibilidades que actúan bajo unas pautas que en este caso sí, con el trato otorga la mano del creador.

3.2.2 Lo inacabado

Hablamos de lo inacabado como esa paradoja que se genera al determinar como acabado algo que constructivamente no lo está.

Lo inacabado en ocasiones choca con la obra y la destruye al mismo tiempo que la construye. Dejando en el cuadro una brecha y en ocasiones un descanso que se disocia del resto de la obra y que sin embargo se integra en ella.

Puede resultar producto de la impronta, que se realiza sin pretensión alguna de dejar como definitiva, sin condicionante externo más que el acto de manchar, dejado a la libertad de la intuición del artista bajo el control de la

mano y del ojo. Muestra la naturaleza del proceso, funcionando como un claro que se abre en la obra y muestra el esqueleto de esta



Platja. Óleo sobre lienzo. 35x100cm. 2016



Platja II. Óleo sobre lienzo. 35x100cm. 2016

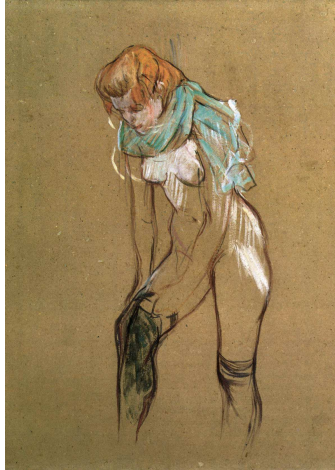
Lo inacabado también está relacionado con la sugerencia, aquello que intuye la forma sin cerrarla y que el ojo del espectador construye. Se trata de un fenómeno que suele aparecer en los esbozos, así como los apuntes impresionistas.



Fragmento. Oleo sobre lienzo. 2014



Claude Monet. *Impression soleil levant*. 1872



Toulouse Lautrec. *Woman pulling up her stocking*. 1894

A continuación vamos a citar varios artistas para utilizarlos como referentes de lo inacabado. Este fenómeno es un recurso utilizado por primera vez de modo definitivo en obra en el impresionismo. Podemos afirmar que existían precedentes de este uso constructivo de la forma en las obras de Velazquez o en las pinturas negras de Goya, entre otros. Sin embargo no es un fenómeno plástico que se asocia como una característica determinante del movimiento artístico como resulta en el impresionismo.

Podemos apreciar este fenómeno en la obra de Claude Monet y en sus atmosferas donde apenas se intuye el paisaje, o en las figuras de pastel de Toulouse Lautrec que desdibuja algunos fragmentos que componen la imagen, entre otros muchos artistas que no consideramos necesario mencionar.

3.3. OBRA ABIERTA

“Evidentemente porque es sólo el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de sugerencias posibles.”⁹

En este epígrafe pretendemos reflexionar sobre la idea de obra abierta. Para ello vamos a utilizar de referente Humberto Eco por su obra “opera aperta” así como su contemporáneo Luigi Pareyson en su pensamiento filosófico sobre arte. Estos defienden el carácter abierto de la obra de arte, en la que el propio espectador actúa como intérprete y puede, o debe, “acabar” la obra.

Concluimos que las obras que conciernen a este trabajo poseen tal ambigüedad de lectura. Tanto los horizontes al ayarse en el limbo entre la figuración y la abstracción como en las figuras abstractas, en las que ésta libre interpretación aparece de un modo mucho más abierto y dadas a una interpretación de mayor diversidad, por lo que vamos a centrar el desarrollo de esta idea sobre estas obras.

Dicho esto también revelar la intención, aunque pueda parecer un contrasentido, de otorgar un título a las obras. Con lo cual puede parecer que actuamos en cierto modo en dirección opuesta al precepto interpretativo de la obra. Sin embargo, consideramos que al añadir un título y como consecuencia inducir al espectador hacia una interpretación personal, ello no supone más que un acto de transparencia donde plantear nuestro punto de vista, además de facilitar un punto de partida sobre una posible lectura, y que ello no obsta para que la obra en sí posea el carácter de obra abierta.

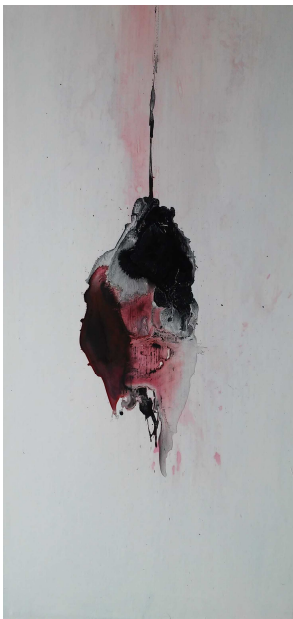
3.3.1. Sobre la interpretación y el intérprete

“La poética de la opera “aperta” tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete –actos de libertad consciente-, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra gozada;... no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo”. 10

Entendemos que las figuras abstractas adoptan un carácter abierto en su lectura debido a la no concreción de la forma, puesto que la forma no se comunica de un modo conciso y directo sino que ésta se entrega en un lenguaje encriptado. Dada esta informalidad que ofrece la serie de figuras abstractas el espectador adopta un rol más activo frente a los cuadros, donde libremente imagina lo que la expresividad de la forma pueda transmitirle. Así pues, es invitado a participar en el proceso creativo de la obra, interpretando de un modo libre y abierto el contenido del cuadro.

Humberto Eco otorga al espectador la posición de congenio, revelando que es preciso una interpretación externa del observador para dotar de un sentido a la obra. Así como para acabarla ya que resulta esencial en todo acto de comunicación la recepción del mensaje, por lo que el espectador ha de entrar en sintonía con esta; y así contemplarla con un mensaje más firme y también más personal en un diálogo que surge bajo una visión próxima a las experiencias del espectador.

“Como es lógico, la libertad del intérprete se fundamentará también en que «el hombre es plástico y dúctil », en que este puede «adoptar –poco a poco- puntos de vista distintos». En efecto, como hemos mencionado ya, «la personalidad de un intérprete no es nunca prisión», y por eso la persona será «libre, plástica e inventiva». Esta no está coaccionada por la forma, sino que puede situarse en la perspectiva que le parezca más adecuada para captarla y conocerla. De aquí proviene la libertad del intérprete, que es un principio irrenunciable de toda persona”. 11



Vida. Tinta acrílica sobre lienzo.
70x30cm. 2016

10. Humberto Eco. *Opera aperta*. Págs. 30-31

11. Pablo Blanco Sarto. *Hacer arte, interpretar El arte*. Pág. 205

3.3.2. Sobre la forma y su “independencia”

“Por lo tanto en este sentido Informal quiere decir la negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una más articulada noción del concepto de forma, la forma como campo de una posibilidad.”.12

Humberto Eco abre de este modo a la interpretación la posibilidad de significados que pueda poseer una misma forma. Puntualiza que esta informalidad dada en las obras no conlleva una negación de la forma en sí, sino más bien un rechazo a la forma clásica entendida bajo el modo tradicional de representación, siendo esta un “campo de posibilidades”.

Esto nos lleva a decretar el carácter independiente de la obra respecto del artista para su lectura o interpretación, así pues esta no necesita de un hecho premeditado que justifique su razón de ser sino que es en sí misma y mas allá de la intencionalidad del autor, pues éste es quien vehicula la obra para otorgarle vida, vida que se articula independientemente en sí misma.

Quisiéramos citar una aproximación al concepto de forma que explica Pablo Blanco Sarto interpretando a Luigi Pareyson; “«Digo forma no como opuesta a un contenido o materia: la forma es organismo que vive con vida propia y está dotada de una ley interior: totalidad irreplicable en su singularidad, independiente en su autonomía, ejemplar al poder ser reconocida por todos, acabada y abierta a la vez en un finito que contiene un infinito, perfecta en la armonía y unidad que le ha dado su propia ley de coherencia (interna), entera en la perfecta correspondencia entre la parte y el todo. Pertenece a la definición de forma entendida de este modo, el ser resultado de un proceso». Así, la forma es, un organismo *vivo*, regido por una ley propia, autónomo y abierto, perfecto y ejemplar, armónico resultado de un proceso de formación. La forma no es algo muerto o inerte, sin sentido ni interioridad; sino algo orgánico, organizado y dotado de vida y sentido”.13



Choque. Tinta sobre papel A3.
2015



Mirada. Tinta sobre papel A3..
2015

12. Humberto Eco. Ópera aperta. Pág. 156

13. Pablo Blanco Sarto. Hacer arte, interpretar arte. Pág. 61



Metamorfosis. Tinta acrílica sobre lienzo.
100x80cm. 2016

4. CONCLUSION

Podríamos haber acabado el proyecto tras la culminación del silencio, marcando un único objetivo al que ser fiel y sin salirse de un guión preestablecido. Sin embargo he querido mostrar la honesta realidad que se esconde tras este, y de paso justificar así la afirmación de que el silencio no es silencio sin un sonido que lo preceda.

Así pues el silencio, como ya mencionamos, no se puede entender ni percibir sin la existencia del sonido, el cual resulta paradójicamente esencial para que pueda darse el silencio.

Con esto afianzamos nuestra creencia de que -así en la pintura como en la vida- todo es voluble y todo permanece en constante cambio, y son estas mismas alteraciones constantes o ciclos vitales las que otorgan sentido y esencia a las cosas.

El silencio que obtuvimos comenzó a convertirse en un vasto desierto, como afirmaba Pablo D'ors, un desierto que un día sí fue un silencio y que además era la máxima que dirigía la pintura, la verdad que un día comenzó a ser falsa.

5. Bibliografía

ECO, U. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Six Barral, 1965.

BLANCO, S. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Navarra: EUNSA, 1998.

RIVIÈRE, J. *El arte oriental*. Ed Salvad. Barcelona, 1973

DINOUART, A. *El arte de callar*. Siruela. Madrid, 2015.

D'ORS, P. *Biografía de silencio*. Siruela. Madrid, 2016.

GAYA, R. *Obra completa. Pre-textos*. Valencia, 2010.

DE PRADA, M. *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires, Nobuko, 2009.

SYLVESTER, D. *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones polígrafa, S.A., Barcelona, 2009.

LAO-TZE. *El Tao te ching*. Ediciones Tao, Madrid. 2013.