

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de San Carles

CAVILACIÓN TORTUOSA

CONFIGURANDO UN ITINERARIO CREATIVO

Miguel Núñez Torres

Dirigido por **Isabel Tristán Tristán**

Trabajo Final de Máster, Tipología 4

Valencia, Julio de 2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Cavilación tortuosa. Configurando un itinerario creativo.

Miguel Núñez Torres

Tutora: Isabel Tristán Tristán

Máster Oficial en Producción Artística

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica

Especialización:

Práctica Artística

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Universitat Politècnica de València

Valencia, Julio de 2016





Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartilgual 4.0 Internacional.

CAVILACIÓN TORTUOSA

Configurando un itinerario creativo

A mi familia,
en especial a Claudia.

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT.....	10
INTRODUCCIÓN.....	13
MARCO CONCEPTUAL.....	18
1. Diálogo con la realidad.....	19
1.1. Seducido por la representación.....	19
1.2. Cuestionar la realidad.....	26
1.3. La recuperación de la inocencia.....	31
1.4. La búsqueda de lo inútil.....	34
1.5. La intuición como detonante.....	38
2. Diálogo con la pintura.....	42
2.1. Un modo cualquiera de estar en el mundo (Por qué Pintura)..	42
2.2. El cuadro como laboratorio.....	48
3. Diálogo con la obra.....	52
3.1. Un distanciamiento con respecto al germen de la imagen (Metáfora e ironía).....	52
3.2. La pintura en el espacio.....	56
PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	61
4. Proyecto pictórico.....	62
4.1. Obra previa.....	64
4.2. Obra reciente.....	85
4.3. Apéndice documental de exposiciones.....	109
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	121
ÍNDICE DE FIGURAS.....	125

RESUMEN / ABSTRACT

La verosimilitud que poseen las imágenes en la actualidad nos impulsa a realizar un cuestionamiento de la realidad a través de la pintura que, a su vez, nos conduce a cuestionar el propio medio para ampliar conocimientos entorno a él en busca de nuevos horizontes.

Cavilación tortuosa da título a una serie de trabajos pictóricos que se basan en la contemplación del entorno, prestando especial atención a lo cotidiano e insignificante. Se trata de experimentar e hilvanar lentamente múltiples lenguajes pictóricos, entendiendo la pintura como la obtención dinámica de soluciones que acaban *Configurando un itinerario creativo*, el cuál se manifiesta visible en el resultado y denota la importancia del proceso, ubicándolo en el eje principal del proyecto.

Palabras clave: Pintura, proceso, cotidianidad, insignificante, espacio e intuición.

The verisimilitude of images in real life compels us to question reality through painting which, at the same time, drives us to question the medium in itself in order to expand our knowledge of it in the search for new horizons.

Cavilación tortuosa (Tortuous worrying) gives name to a series of pictorial works based on the contemplation of our surroundings, paying attention in particular to the everyday and the insignificant. Its objective is to experiment and slowly put together multiple pictorial languages, understanding painting as the dynamic attainment of solutions. These end up *Configuring a creative itinerary*, which manifests itself in the end result and denotes the importance of the process, allocating in it the main axis of the project.

Key words: painting, process, everyday, insignificant, space and intuition.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, gracias a los avances tecnológicos, entre otras cosas, se ha consolidado un sólido vínculo entre la sociedad y la imagen. De tal modo que existe cierta predilección por la imagen, tanto fija como en movimiento, a la hora de adquirir y compartir conocimientos e información. Es como si se le confiase a la imagen cierto poder de credibilidad, aún siendo conscientes de las numerosas herramientas existentes y al alcance de cualquiera, destinadas a la manipulación de la imagen.

Por otro lado, el abarrotamiento de imágenes en las redes sociales y medios de comunicación, entre otros, hacen que el tiempo que el espectador dedica a cada imagen sea mínimo y que, desde un punto de vista pictórico, nos cuestionemos si tiene sentido seguir creando imágenes de producción lenta, teniendo en cuenta que a éstas no se les dedica el tiempo requerido de observación. No obstante, este planteamiento nos conduce a realizar, mediante este proyecto, una pintura que exija sosiego, que prolongue el tiempo de contemplación y nos haga preguntarnos por la realidad representada. Una pintura compuesta mediante la superposición de capas de color que, de forma caprichosa, desvela retazos de realidades imposibles de comprender, si lo que se pretende es consumir a una velocidad extrema.

Frente a la velocidad con que se desechan las imágenes y aprovechando la verosimilitud que éstas poseen, se pretende adoptar una actitud responsable en cuanto a la creación de imágenes, que respete cada fase del proceso de creación planificando con rigor cada decisión que se toma en la pintura. Se trata de experimentar e hilvanar lentamente múltiples materiales pictóricos, entendiendo la pintura como una consecución dinámica de un proceso temporal que se manifiesta visible en el resultado y que cautiva la mirada del espectador.

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

Este proyecto supone el comienzo de un trabajo de investigación motivado por los mismos intereses que hemos ido trabajando en nuestra obra durante estos dos últimos años. Con él se pretende profundizar en aquellos planteamientos ya iniciados y adquirir nuevos conocimientos por medio de la continua exploración de las posibilidades de la pintura. De tal modo que los resultados aquí obtenidos pueden entenderse como una primera aproximación a trabajos próximos, abiertos a modificaciones futuras según vaya evolucionando nuestro trabajo en función de nuevos intereses con el fin de conformar una obra madura y de calidad.

Cavilación tortuosa. Configurando un itinerario creativo nace de la necesidad de interpretar y conocer el entorno desde una visión personal, que exige una actitud reflexiva, constante y compleja de cara al cuestionamiento de la realidad desde la pintura. Así, el título indica la magnitud de la reflexión y nos presenta el proceso creativo como eje principal del proyecto. Este Proyecto tiene como objetivo fundamental: reflexionar sobre nuestra práctica artística a partir del estudio de aspectos conceptuales y técnicos relacionados con la obra, así como de referentes teóricos y artísticos. Entre los objetivos específicos propuestos se señalan los siguientes:

- Propiciar una reflexión conceptual sobre el trabajo plástico desarrollado.
- Preguntar, a través de la pintura, acerca de la realidad, ponerla en duda, cuestionarla y que se cuestione.
- Producir una serie de obras pictóricas basadas en los argumentos planteados.
- Desarrollar y aplicar estrategias, metodologías y referencias para avanzar en la conformación de un discurso artístico personal.

Abordamos esta investigación mediante el empleo de una metodología de trabajo basada en una retroalimentación entre la práctica artística y el desarrollo teórico de los conceptos que influyen de manera directa en ella.

En esta tarea se presta especial atención al proceso de creación, así como a todas las fases que lo componen, entendiendo como la primera de ellas el propio existir. Así, analizamos una serie de autores que abordan cuestiones como la inocencia con que nos aproximamos a las cosas, lo cotidiano, lo insignificante y la intuición, entre otros, para obtener una serie de pautas que nos ayuden a adoptar una actitud apropiada para recibir esa serie de estímulos que nos sirven como punto de partida en nuestro proceso de creación. Estos retazos de realidad que percibimos mediante la contemplación, al traducirse a pintura, se fragmentan, se superponen y se disponen en el espacio con el fin de cuestionar la realidad y el propio medio pictórico. Además, se atiende a otros aspectos que tienen más que ver con el lenguaje y la relación obra-espectador, tales como la metáfora y la ironía, los cuales son analizados también desde un punto de vista teórico y práctico con la finalidad de incorporar a la plástica connotaciones ambiguas que doten a la obra de múltiples posibilidades interpretativas.

De modo que la parte teórica del proyecto nos sirve como fuente de alimentación que nos proporcionan conocimientos suficientes para comprender las imágenes y el contexto en el que trabajamos, además de para conocer nuevos

referentes teóricos y prácticos que nos ayuden con la evolución de nuestro trabajo, nos aporten nuevas ideas y nuevas concepciones entorno a la pintura y sus posibles configuraciones. Mientras que la parte práctica proporciona reflexiones plásticas en torno a nuestro análisis teórico, movido, principalmente, por un placer por lo pictórico y la necesidad de manifestar aquello que sentimos y percibimos en la realidad del mejor modo que sabemos, mediante la pintura.

Para abordar estos aspectos, la presente memoria escrita se ha estructurado en dos partes fundamentales, la contextualización teórica y otra de desarrollo práctico. En la primera parte del proyecto hemos establecido tres apartados: *Diálogo con la realidad*, *Diálogo con la pintura* y *Diálogo con la obra*. En cada uno de ellos se produce un diálogo que se corresponde con el progreso de las distintas fases del proceso creativo.

Como podemos ver en sus respectivos títulos, en cada uno de ellos se produce un diálogo y cada cuál corresponde a una fase de trabajo del proceso creativo que desarrollaremos en orden cronológico con respecto al progreso de este. Cada diálogo lo hemos subdividido en tantas partes como ha requerido para su correcta comprensión.

En el primer diálogo con la realidad establecemos los siguientes puntos: *Seducido por la representación*, *Cuestionar la realidad*, *La recuperación de la inocencia*, *La búsqueda de lo inútil* y *la Intuición como detonante*. Cada uno de ellos analiza aquellos factores que influyen de manera directa con la primera fase de nuestro proceso creativo, en la que dialogamos con la realidad y gracias a los factores señalados seremos conscientes de la actitud que mostramos frente a la vida. También estudiaremos en profundidad cuestiones relacionadas con la imagen y su procedencia, así como sus cualidades representativas a través de la pintura como medio capaz de cuestionar la realidad.

El segundo diálogo será con la pintura, cuestionando el propio medio hasta alcanzar una respuesta a la pregunta *¿por qué pintura?: Un modo cualquiera de estar en el mundo (Por qué Pintura)*. Y en el otro punto: *El cuadro como laboratorio* realizaremos un análisis experimental de la pintura.

El tercer diálogo se realiza con la obra y en él distinguimos los siguientes subapartados: *Un desplazamiento con respecto al germen de la imagen (Metáfora e ironía)* y *La pintura en el espacio*. El primero de ellos hace un análisis de la metáfora y la ironía desde los aspectos que conciernen a nuestra práctica artística, mientras el segundo desarrolla una serie de conceptos entorno a la pintura y su relación con el espacio. La consideración del “espacio” supone una aportación conceptual en nuestra obra reciente, dando lugar a algunas obras ya producidas bajo este concepto, pero sobre todo sustenta la base de futuras investigaciones, es decir, marca el rumbo al que se dirige nuestra

producción artística y nuestros intereses en la pintura.

En el desarrollo de la práctica artística abordamos la evolución que ha experimentado nuestro trabajo mediante el análisis de las obras, las relaciones existentes entre ellas y sus correspondientes periodos artísticos. Para ello, establecemos un breve recorrido por la obra previa y finalizamos con los trabajos que componen la obra más reciente. Cerraremos este apartado con un apéndice documental de exposiciones donde ha sido exhibida la obra estudiada.

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

MARCO CONCEPTUAL

1. Diálogo con lo real

1.1. Seducido por la representación

Si acudimos a la RAE para definir la palabra representación —obviando su primera definición: “acción y efecto de representar”—, comprobaremos que la segunda acepción la explica como “imagen o idea que sustituye a la realidad”¹. Dicha definición podría resultar tajante, sobre todo porque la representación de algo no necesariamente reemplaza a lo anterior. La representación, desde un punto de vista artístico-visual, podría entenderse como una imagen que enriquece a la anterior, una aportación a la imagen modelo de la que se parte, por parafrasear a Michel Melot, la imagen procede de un modelo que la genera, sin que necesariamente éste se le asemeje. No podemos caer en el error de entender esta nueva imagen como mimesis o imitación de la imagen anterior pues, como dice Didi-Huberman, la imitación “ya no avanza más que de crisis en crisis”² o, según Michel Melot, “La imagen no es la semejanza. Dos objetos idénticos no son necesariamente imagen uno del otro, aunque se asemejen; san Agustín resumió bien esta paradoja diciendo: <<Un huevo no es la imagen de otro huevo>>.”³. Con este símil Melot ejemplifica muy bien esta cuestión, ya que este problema estuvo presente en el núcleo de la doctrina cristiana, que define que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, a lo que añade Melot, “aunque no se le asemeja”⁴.

Es evidente que no podemos alcanzar una definición acertada de la palabra representación sin adentrarnos en la imagen, y es que la problemática histórica de ésta reside en la pregunta ¿cuál es la intención de la imagen, expresar o reproducir?, planteándose así mismo si es posible expresarse sin imitar.

Desde la práctica pictórica, a través de *Sin título (tepee)*⁵ y *Sin título (color tepee)*⁶, el artista Ruben Guerrero evidencia esa “relación” de la que habla Melot en su libro *Breve historia de la imagen*. Esa manera de entender la imagen como una “relación” y no como una cosa, una relación entre imágenes. Así, en su última exposición individual *La replica afectiva*, —que tuvo lugar entre marzo y mayo de 2016 en la Galería Rafael Ortiz (Sevilla)— plantea la imagen como algo que se puede resolver por distintas vías, del mismo modo que el juego de Arquímedes conocido como *Stomachion* se podía resolver de diversas maneras sin alterar el resultado. De esta forma plantea la sospecha

1. <http://dle.rae.es/?id=W4VMjJb>, Fecha de consulta: 02/12/2015

2. DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2013, pág. 11.

3. MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Siruela, Madrid, 2010, pág. 12.

4. *Ibid.*, pág. 12.

5. Véase Fig. 1.

6. Véase Fig. 2



Fig. 1: GUERRERO, Rubén. *Sin título (tepee)*. 2016

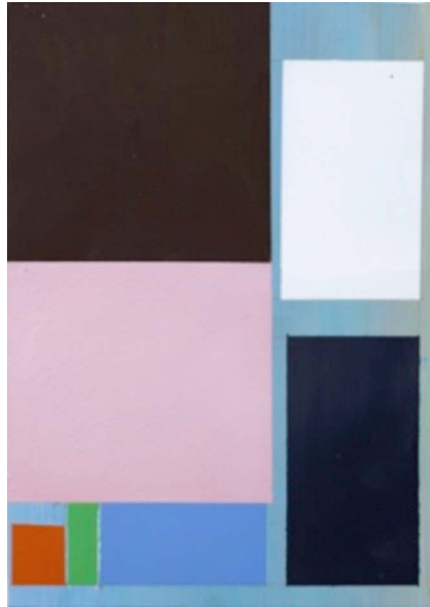


Fig. 2: GUERRERO, Rubén. *Sin título (color tepee)*, 2016

de que cada imagen contiene múltiples y distintas traducciones formales, entendiendo que cada una de ellas es igual de válida, al tiempo que corrobora —plásticamente— esa teoría de Michel Melot de que la imagen procede de un modelo que la genera.

Aunque cada imagen proceda directa o indirectamente de otra imagen, cada una de ellas tiene existencia propia y a su vez convive y se relaciona con otras imágenes. Tanto es así que además de estar presente en nuestro día a día, tienen la capacidad de permanecer en la mente de quienes las observan, de manera que se yuxtaponen a otras imágenes, se entremezclan y se disuelven en nuestra mente para dar lugar a nuevas. De modo que podría hablarse de un imaginario colectivo en lugar de individual o propio, de entender la imagen como una relación y no como una cosa, según Melot, “Una imagen no es jamás un objeto solitario; es —y esto es lo que hace que nos resulte tan fascinante— la marca de nuestra incompletitud”.⁷ Las imágenes que conforman este mundo de lo imaginario no son semejantes a lo real, es decir, todas las imágenes que lo conforman, por realistas que parezcan, tienen su parte imaginaria, la que les otorga su autor, pero también las que le conceden cada uno de los espectadores que la contemplan. Y es que aunque convivamos diariamente con las imágenes hay que respetar un alejamiento entre éstas y la apariencia del modelo, ya que las imágenes pueden ser, al mismo tiempo, acceso y obstáculo a la realidad.

“El célebre mito de la caverna de Platón comporta esta teoría de la imagen: el hombre sólo podrá tener acceso al mundo de las

7. MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 13.

ideas por medio de las sombras que éste proyecta en la caverna, que es el mundo de las realidades donde estamos encerrados. Los cristianos, a quienes este mito se ajusta bien, denominaban *anagogía* a esta imagen que nos deja entrever las realidades superiores pero que no llega jamás a ellas. Toda imagen está siempre a mitad de camino entre el modelo imaginario y la realidad”⁸.

No obstante, puede que el modelo no exista como sucedía en ciertas estampas de reproducción del siglo XVI, en las que se presentaban copias de cuadros que jamás existieron con el fin de dar credibilidad a unas imágenes que jamás tuvieron lugar. El papel que tenía entonces la imagen era dar soporte a dichas imágenes, registrarlas, y en esta tarea se acudía a la infinidad de elementos acumulados en nuestra memoria. Dice Melot que “Para ello es preciso encontrarles un lugar, un marco.



Fig. 3: JAHAN, Pierre. *Workers at The Louvre*, 1947

Al igual que el libro nació del pliego, la imagen nació del marco. Se podría decir que todo lo que queda enmarcado se convierte en imagen”⁹, pero ¿qué es el marco y por qué se dice que la imagen nació de él?

Es cierto que el marco suele entenderse como un simple adorno que acompaña al cuadro y, si acudimos a la RAE, veremos que su definición para la palabra adorno es “aquello que se pone para la hermosura o mejor parecer de personas o cosas”¹⁰. Por lo tanto entendemos que algo que adorna atrae sobre sí la mirada, por ejemplo el hecho de decorar un árbol de Navidad, cuyas bolas y guirnaldas llaman de por sí nuestra atención, o la estrella que se coloca en la rama más alta del árbol para brillar con luz propia. Lo mismo sucede con las prendas de ropa y complementos con que nos vestimos, los cuales no solo mejoran nuestra apariencia y nos ayudan a llamar la atención, sino que son autosuficientes y pueden llamar la atención de manera separada al resto, llegan incluso a mirarse de forma aislada impidiendo que veamos el resto de la indumentaria, distrayéndonos hasta tal punto que no nos detenemos para apreciar como éstos realzan al sujeto. Ahora bien, el marco no atrae sobre sí

8. MELOT, Michel. *Op. Cit.* Págs. 14 y 15.

9. *Ibid.*, pág. 19.

10. <http://dle.rae.es/?id=0p5DYkt>, Fecha de consulta: 11/01/2016

la mirada. Esto puede comprobarse sencillamente si pensamos en aquellos cuadros que mejor conocemos, ¿recordaremos cómo es el marco que lo abraza? Solo seremos capaces de recordar aquellos marcos que veamos de manera independiente, sin rodear a ningún cuadro, entonces sí seremos capaces de recordar con mayor nitidez las características de éstos. Esto nos hace cuestionarnos acerca de la relación entre el marco, la imagen y, por supuesto, la pintura. Y es que, como bien dice José Ortega y Gasset en *Meditación del marco*:

“El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad; el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real.”¹¹



Fig. 4: MUNTADA, Antoni. *Exposición/Exhibition*, 1987

He aquí el vínculo, la imagen funciona como una realidad paralela a la que vivimos y, para poder ejercer como tal, requiere de un marco que la separe de la realidad que habitamos. Al igual que el teatro precisa de un marco para que pueda tener lugar esa experiencia virtual de la que Ortega y Gasset nos habla. Un espacio oscuro que focalice toda la atención en la representación teatral, al igual que el marco de un cuadro separa radicalmente la imagen virtual representada, de la pared cuyo cimientos permanecen anclados en la realidad. Así, Ortega y Gasset describe la obra de arte como “una isla imaginaria que flota rodeada de realidades por todas partes”¹² y podemos entender, entonces, la representación como algo que hace presente aquello que no está, algo que lo

mismo ocupa el lugar de una ausencia que la pone de manifiesto y, lo mas importante, la imagen mental se constituye, a partir de aquí, en objeto. Así, toda crítica de la imagen debe pasar por dicho objeto y por su historia. Dice Michel Melot que “Por ese motivo es indispensable basar la imagen en una separación de su modelo, real o imaginario, pues hay siempre, en cada imagen, una realidad que remite a un imaginario que, a su vez, evoca una realidad”¹³.

11. ORTEGA Y GASSET, José. “*Meditación del Marco*”, *El espectador*, III, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, pág. 114.

12. *Ibid.*, pág. 114.

13. MELOT, Michel. *Op. Cit.* Págs. 19 y 20.

Por ello, cuando nos enfrentamos a una imagen que aspiramos a comprender, no describimos los elementos que creemos ver en ella sino que activamos todos los sentidos y los dirigimos hacia la imagen. Así, tratamos de remontar el flujo de sentidos que se le han otorgado y descontamos los que le atribuimos nosotros, de manera que los riesgos de error perduran allí donde los vínculos entre la imagen y su modelo no han sido detectados.

La enciclopedia de Diderot explica que: “imagen se dice de las representaciones artificiales que hacen los hombres, sea en pintura sea en escultura; la palabra Imagen en un sentido está consagrada a las cosas santas o consideradas como tales”¹⁴. Por otro lado, las imágenes pueden apreciarse en un espejo o, como Narciso, en el reflejo del agua, como imágenes naturales. El mito de Narciso es uno de los mitos fundadores de la imagen ilusionista, donde éste, a causa de un castigo de la



Fig. 5: PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Las lágrimas de Narciso*, 2006

diosa de la venganza, Némesis, quedó enamorado de su propio reflejo en el agua, el cuál confundía con su cuerpo, teniendo dificultades para distinguir. Con estos mitos, la imagen de las potencias sobrenaturales se transfiere a unos fenómenos naturales y entra en dominio público. El espejo y la sombra son prototipos de la imagen, semejantes, al igual que la fotografía es una prolongación y extensión de lo real.

No obstante, en el mundo de las imágenes, la aportación del hombre solo supone una pequeña parte que, para colmo, no es más que una derivación de éstas. La imagen mental, percibida por el ojo y alojada en el cerebro, no es inmaterial, pues es, según Jean-Pierre Changeux, “un estado físico creado por la entrada en actividad eléctrica y química correlacionada y transitoria de una extensa población de neuronas”¹⁵, esto demuestra su complejidad pero también su transitoriedad en relación a la memoria. Aunque esto no quita que la imagen mental, como el resto de imágenes, goce de identidad o, según la afirmación de Changeux anteriormente citada, de soporte, pues si pensamos en un objeto, por ejemplo un libro, visualizaremos una imagen mental de libro, de manera que ésta resultará autosuficiente. Además, dicha imagen estará

14. VV.AA. *Enciclopedia de Diderot*. Ofertas Maceda. Vizcaya, 2004.

15. CHANGEUX, Jean-Pierre. *El hombre neuronal*, S.L.U. Espasa Libros, Madrid, 1986, pág. 156.

compuesta por —y así define la RAE la palabra Identidad— un “conjunto de rasgos propios de alguien o algo que los caracteriza frente a los demás”¹⁶.

En cambio, aunque afirmemos que la imagen mental goza de identidad y soporte, es evidente que el hombre padece de una gran impotencia a la hora de reproducir fielmente una imagen sin tener delante su modelo. Y es que la imagen mental no aporta suficiente información de su imagen modelo originaria, pues como bien dice Melot: “la imagen fabricada debe respetar un cierto número de reglas de representación destinadas no tanto a expresarla como a hacer que se reconozca”¹⁷, es decir, la reproducción fidedigna de una imagen —desde un punto de vista técnico— debe respetar unos códigos a los que dicha reproducción esta vinculada, unos conceptos que permiten la identificación de aquello que la imagen representa. No obstante, cabe añadir que el artista no pretende, mediante la representación de imágenes, copiar la naturaleza, quiere “rivalizar” con ella, por parafrasear a André Malraux. Atendiendo a esta reflexión, la imagen no sería tanto una reproducción del mundo exterior como una construcción del mundo interior. Se trataría, más bien, de ordenar nuestro espacio, personalizar la realidad que percibimos en nuestra cotidianidad e insertarla en un orden común para proponer nuevas aportaciones, nuevos puntos de vista.

Por otro lado, no hay que buscar el origen de la imagen en los siglos, la imagen siempre esta presente en nosotros ya que tan solo observando una forma, ésta sucede una imagen que sugiere —inmediatamente— asociaciones mentales ligadas a la memoria. Estas asociaciones son efímeras y es a menudo la lengua quién les otorga un nombre, a partir de entonces puede hablarse de figuras.

“La aparición de representaciones figurativas va sin duda ligada al desarrollo del lenguaje, que permite la figuración. Los pedagogos confirman que el aprendizaje de la representación de las figuras va ligado al de las palabras que permiten nombrarlas: la imagen mental precede a la lengua, pero la lengua precede a su materialización, que entonces es una especie de ideograma”¹⁸.

Y es que, aunque frecuentemente opongamos imagen y escritura, no debemos olvidar que una imagen es siempre una escritura y una escritura es primeramente una imagen. Por el contrario, tendemos a utilizar la palabra “imagen” únicamente para referirnos a formas que sugieren una analogía sensible, cuando lo que realmente sucede al leer una imagen es que la traducimos a palabra, la explicamos verbalmente en nuestra mente o al prójimo. Así, podríamos decir que la imagen es lenguaje, un lenguaje indisciplinado pero lenguaje. Es cierto que, visto así, es justo lo contrario a lo que debe ser un lenguaje, cuyo principio

16. <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>, Fecha de consulta: 11/01/2016

17. MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 18.

18. *Ibid.*, pág. 23.

consiste en ser articulado para el intercambio pero, ¿no es cierto que una misma imagen evoca en distintas comunidades interpretaciones semejantes?, eso sí, siempre que tengamos las mismas referencias culturales.

Pese a esta estrecha relación entre imagen y lenguaje, apreciamos que la imagen tiene un poder especial de convicción, y es que desde tiempos inmemoriales, la imagen atestigua ya solo por su relación formal, dotada de una sorprendente veracidad en el mensaje y de la existencia de un más allá esperado. La imagen produce, además, un sorprendente sentimiento empático que es aprovechado, no solo por los artistas sino también por los publicistas, por el gobierno —a través de los medios de comunicación—, entre otros, hasta tal punto que se consolida un imaginario colectivo que nos hace partícipes y nos afecta. El artista Rogelio López Cuenca, por ejemplo, trabaja —entre otras cosas— dicho sentimiento de empatía en su obra, enfrentando conceptos totalmente opuestos con tal naturalidad que nos hace preguntarnos cuán real es aquello que representa, brindándonos unas imágenes que difícilmente podremos olvidar.

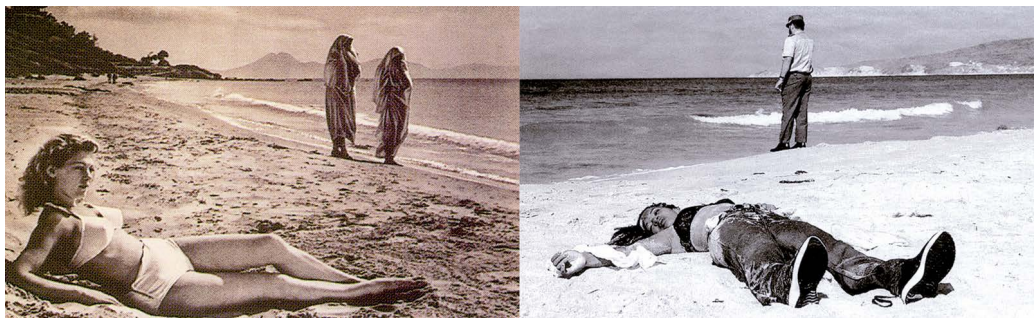


Fig. 6: LÓPEZ CUENCA, *Rogelio, Paraíso 9* perteneciente a Proyecto *El paraíso es de los extraños*, 1999-2016

Entonces, como cada imagen procede directa o indirectamente de otra imagen, podríamos decir que de la imagen surge la representación y ésta es en sí otra imagen. Como decíamos en párrafos anteriores, las imágenes las explicamos mediante palabras y así se produce lo que denominamos una figura. Por lo tanto, si la representación es pictórica podemos decir que la pintura es un lenguaje.

1.2. Cuestionar la realidad

Si arde, es que es verdadera.

Rainer Maria Rilke.

“Jean-Luc Nancy escribió más recientemente que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando <<la imagen en tanto mentira>> de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover <<la verdad como imagen>>”¹⁹

Hoy en día nos enfrentamos a las imágenes de manera continua y rutinaria pero nunca se han impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, cotidiano y político como lo hacen ahora. Tampoco se habían contado las verdades tan crudas ni se nos había mentado tanto como lo hacen las imágenes hoy en día y bajo nuestro consentimiento, con nuestra aprobación. Pero hay otra cuestión que reside en las imágenes, se trata del tiempo, es decir, las imágenes no están en presente, Gilles Deleuze lo explica a su manera:

“Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, bien como común múltiple, bien como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente”²⁰.

Este es el motivo de que la cuestión requiera toda una paciencia para que unas imágenes sean miradas y cuestionadas en nuestro presente, para que la historia y la memoria se entiendan interrogadas en las imágenes.

Dice Didi-Huberman que “Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)”²¹ o lo que dice Walter Benjamin, “El arte es peinar la realidad a contrapelo”²². Esta gran fuerza de la imagen de la que habla Didi-Huberman nos hace cuestionarnos a cerca de lo que vemos y su relación con la realidad, como sucedía en *Ceci n'est pas une pipe*²³ de René Magritte, en la que el artista

19. DIDI-HUBERMAN, George. *Op. Cit.* Pág. 12.

20. *Ibid.*, pág. 23.

21. *Ibid.*, pág. 26.

22. BENJAMIN, Walter. *Oeuvres (Vol. II)*, Editions Gallimard, 2000, Pág. 110.

23. Véase Fig. 7



Fig. 7: MAGRITTE, René. *Ceci n'est pas une pipe*, 1929

representaba, mediante pintura, una pipa, o mejor dicho, la imagen de una pipa. Y es que este cuadro contenía, además, una frase que decía —traducido del francés— “esto no es una pipa”, lo cuál podría parecer contradictorio e incluso engañoso. Por el contrario, Magritte nos estaba brindando el mayor grado posible de realidad que pudiera contener un cuadro, es decir, aquello no era una pipa, sino la imagen de una pipa, su representación. De este modo René Magritte realiza todo un cuestionamiento de la realidad que propicia en el espectador cierto sentimiento contradictorio. Lo mismo sucede en *The two mysteries*²⁴, también de Magritte, solo que en esta obra el pintor da un paso más hacia dicho cuestionamiento, puesto que nos enfrenta a la representación de la pipa con el texto que dice que no es una pipa circunscrito en una habitación, donde flota otra imagen de la pipa, en la parte superior del cuadro. Así, el artista vuelve a tendernos una trampa ya que el espectador, al observarlo, piensa que la pipa que flota en la habitación es más real que la que aparece pintada en el cuadro junto con la inscripción. Se genera la idea de que la pipa que flota borrosa es la imagen mental que todos tenemos de una pipa y por tanto es más real. En cambio, no podemos olvidar que ambas pipas residen en la misma superficie del cuadro que observamos, con lo cual, ambas son representaciones de una pipa y ninguna es la pipa real, ni si quiera una es más real que otra.

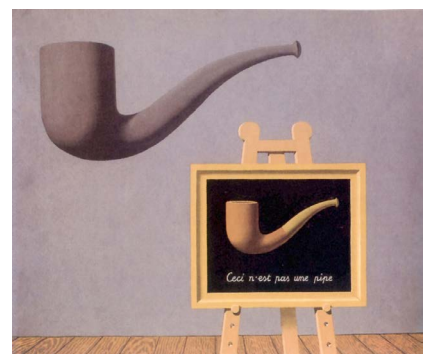


Fig. 8: MAGRITTE, René. *The two mysteries*, 1966

Podríamos decir que las obras de Magritte nos sirven para explicar la forma en que vemos el mundo, es decir, reflejan nuestra actitud frente a las cosas, frente a la realidad. Por lo tanto, no podemos ver ninguna pipa como tampoco

24. Véase Fig. 8

podemos ver nada de nada, creemos que la pipa es exterior a nosotros, que existe, por así decirlo, en una realidad externa a la nuestra, pero al igual que la pipa de Magritte no es una pipa sino la representación de una pipa, lo que percibimos en el mundo real no es más que una representación mental de algo que podría estar en el exterior pero que nos es inaccesible.

Con otros intereses, Mark Tansey, en 1981, introduce un cuadro dentro de otro cuadro, concretamente en su obra *The innocent eye test*²⁵, en español, *La prueba del ojo inocente*. En esta pieza el artista hace uso de una excelente ironía y nos muestra —con un brillante sentido del humor— una crítica devastadora al arte figurativo hiperrealista, dónde recrea una escena en la que, un grupo de expertos, coloca a una vaca en el interior de un museo haciéndola observar un conocido cuadro barroco del holandés Paulus Potter, titulado *The young bull*, *El joven toro*. Con este gesto otorgan la responsabilidad de criterio a una vaca, aprovechando así para realizar una crítica rotunda a los críticos del mundo del arte. Además, puede verse en la esquina derecha de la parte superior, uno de los cuadros de almiar de Monet colgando de la pared. Y es que, es bien sabido que los impresionistas fueron los primeros en romper con el realismo en el arte, empujados, entre otras cosas, por la aparición de la fotografía.



Fig. 9: TANSEY, Mark. *The innocent Eye Test*, 1981

Así, Tansey hace un guiño a una popular anécdota protagonizada por los pintores Zeuxis y Parrasio en el siglo V a.C. en la antigua Grecia. En la cual

25. Véase Fig. 9

celebraron un concurso de pintura para ver quien de los dos pintores era más grande, de modo que cuando Zeuxis desveló su pintura de uvas, aparecían tan exquisitas y tentadoras que los pájaros bajaron volando del cielo para picotearlas. Ante semejante grandeza y fascinado por lo sucedido con los pájaros Zeuxis le pidió a Parrasio que corriera la cortina de su pintura, así Parrasio revelaría que la cortina en sí, la cuál parecía cubrir el cuadro, era ya la pintura, y Zeuxis se vio obligado a conceder la victoria a su oponente. De modo que Zeuxis logró engañar a los pájaros que, según observaba el psicoanalista Jacques Lacan en un seminario celebrado en 1964, como animales que son se sienten atraídos por las apariencias superficiales, mientras que Parrasio logró engañar a Zeuxis que, como humano, por parafrasear a Jacques Lacan, son seducidos por la idea de lo que está oculto. En otras palabras, mientras que su obra había logrado engañar a los pájaros, la obra de Parrasio había engañado los ojos de un artista.

La vaca de Tansey, que observa atentamente los animales perfectamente pintados de Paulus Potter, es como los pájaros de Zeuxis. La tela que cubría el cuadro, la vaca, los científicos, el cuadro de Monet y todo lo demás representa el cuadro de Parrasio. Sin embargo, Tansey no pretende engañarnos visualmente, por eso utiliza el concepto de monocromo —característica propia de todas sus obras—, para decirnos que a día de hoy, tras la revolución de las vanguardias, es absurdo juzgar el arte por su mayor o menor fidelidad a la hora de representar la realidad. El arte ha de hacernos pensar, cosa que Tansey logra con creces.

Mucho antes, concretamente en 1670, Cornelius Norbertus Gijsbrechts abordaba la representación de un cuadro dentro de otro pero respondiendo a otras cuestiones. En este caso y al contrario que Mark Tansey, Gijsbrechts pretendía engañar al ojo representando, de una manera fiel —con respecto a la realidad—, el reverso de un cuadro en un ejercicio de trompe l'oeil²⁶ Este último, el sombreado, refuerza el engaño de la vista pero, en este cuadro concretamente, nos habla, además, de la propia historia del cuadro y de su época. En la pintura de Gijsbrechts *Trompe l'oeil. The reverse of a framed painting*, puede apreciarse que la iluminación produce una sombra en la parte superior izquierda, como si la luz incidiese de manera oblicua. He aquí la cuestión histórica que nos delatan las imágenes, en esta

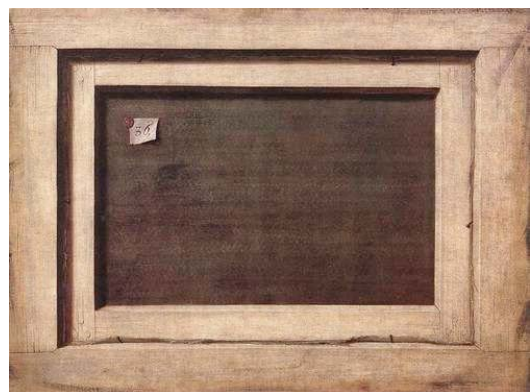


Fig. 10: GIJSBRECHTS Cornelius Norbertus. *Trompe l'oeil. The reverse of a framed painting*, 1670

26. Trompe l'oeil: Técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con el entorno arquitectónico, la perspectiva o el sombreado, entre otros.

pintura en concreto puede apreciarse la ausencia de iluminación artificial — como es obvio teniendo en cuenta su época— y la luz que incide en el cuadro es la que entra por la ventana, a su izquierda, y es que, según Didi-Huberman, “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una <<señal secreta>>, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado”²⁷.

27. DIDI-HUBERMAN, George. *Op. Cit.* Pág. 28.

1.3. La recuperación de la inocencia.

Al descorazonar gradualmente a los niños y negar a los adultos la posibilidad de jugar libremente, el impulso de jugar no sólo aparece en los juegos de placer, sino también en degradantes juegos de poder y engaño; las personas acaban jugando menos entre ellas y más con y contra los demás.

Johan Huizinga.

Cuando el artista acude a lo que le rodea para interpretar su entorno, ha de hacerlo con inocencia, observando con atención, disfrutando de dicho acto con sinceridad. No debe ser algo serio que, al aproximarnos cause respeto, no se puede tener miedo pues, según Allan Kaprow, "En ese caso se parecería demasiado al trabajo. Ha de hacerse con gusto, ingenio, diversión; tiene que ser como jugar"²⁸.

Volviendo a la teoría del juego que encabeza este apartado, la que disertó Johan Huizinga allá por los años treinta y que vio la luz en Suiza durante la Segunda Guerra mundial, resulta de absoluta vigencia ochenta y seis años más tarde. Nuestro primer aprendizaje se hace posible mediante el juego, cuando somos niños aprendemos a hablar, a caminar, a pensar y a conocer nuestro entorno mediante el juego intuitivo e inocente que se apoya en el estímulo-respuesta pero, nada más entrar en el colegio, el sistema comienza a transformar el juego puro y divertido en un juego de "la competitividad". Desde este momento la diversión pasa a un segundo plano y se dosifica bajo los estrictos parámetros de aprovechamiento del tiempo impuestos por nuestra dependencia al trabajo.

Allan Kaprow lo define de la siguiente manera:

"Trabaja duro, e irás en cabeza" es la guía no sólo para los estudiantes, sino para los educadores. "En cabeza" significa ser cabecilla. El autoritarismo clausura el atractivo papel del jugar y lo sustituye por el juego de la competitividad. La amenaza de fracaso y rechazo por no ser fuerte flota sobre cada individuo, desde el presidente de la universidad al director del colegio, y de ahí para abajo"²⁹.

28. KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*, Árdora Ediciones, Madrid, 2007, pág. 44.

29. *Ibíd.*, pág. 58.

Se trata de rescatar esa actitud de juego innata e inocente con que el niño se aproxima al mundo, o por parafrasear a Handke, la idea adulta de “entre-tiempo” como un espacio temporal en el que se hace posible el “uso” de lo “inutilizable”. Un tiempo de la “in-diferencia”, un tiempo sin trabajo, sin rendimiento y por lo tanto sin miedo al fracaso. En términos de Handke, un “tiempo de juego”. Crear, en palabras de John Cage, es “abrir un espacio de juego” en el que habitualmente el creador es el único jugador. En ese “espacio de juego” del que habla Cage, el único jugador es el creador, que necesita conocer en profundidad su entorno para seleccionar aquellos elementos que compondrán su creación. Para alcanzar este conocimiento se necesita, según Nietzsche, aprender a “mirar” para “acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo”³⁰ acostumbrar el ojo a una mirada profunda y contemplativa. De esta forma podemos adentrarnos en las cosas y conocerlas en profundidad para, según nuestro modo de ver y nuestra relación con las cosas, proyectar una imagen que se configura a partir del diálogo con el sujeto y el estudio de su propia génesis. Según Byung-Chul Han “Durante el estado contemplativo, se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas”³¹.

En esta tarea, nos servimos de lugares y objetos de nuestro entorno actual y de aquellos que reposan en la memoria para reflexionar acerca de la identidad y las relaciones entre el individuo y su entorno. Se presta especial atención a los objetos que denominaremos de “contemplación”, esos que, al igual que los cuadros, no deben servir para nada más que la observación, con todo lo que ello implica. Crear objetos de contemplación —cuadros— a partir de otros objetos de contemplación —objetos cotidianos, de decoración, ornamentación, artesanías, subvenir, etc.— nos permite, a través del juego, reflexionar acerca de la necesidad del hombre de divertirse. Nos parapetamos de pequeñas dosis de diversión que almacenamos cuidadosamente en nuestros hogares, con las que jugamos, a las que tocamos o simplemente miramos. Necesitamos de ellas para sentirnos felices, aunque habitualmente confundamos la felicidad con el poder y dediquemos demasiado esfuerzo en trabajar para alcanzar posiciones económicas y consumir compulsivamente. Restamos importancia a la diversión entendiéndola como una pérdida de tiempo y apostamos por una sofisticación de la felicidad en forma de conquista insaciable que no hace más que alejar la felicidad, elevándola a una categoría inalcanzable. De ficción.

Allan Kaprow sujeta estas ideas en *La educación del des-artista* a modo de “deberes”:

“Jugar es, en realidad, pecar. Cada día cientos de libros, películas, conferencias, seminarios, sesiones de sensibilización, y artículos de prensa reconocen con gravedad nuestra preocupación por la

30. NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Editorial EDAF, S. A., Madrid, 2002, pág. 83.

31. HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder, Barcelona, 2012, pág. 38.

incapacidad de disfrutar libremente cualquier cosa. Pero dichos ejemplos, cuando ofrecen ayuda, lo hacen recitando fórmulas estándar erróneas: hay que <<trabajar>> el sexo, hay que <<trabajar>> el juego. Para ser de ayuda tendrían que urgir una revisión completa de nuestro compromiso con el trabajo y la culpa, cosa que no hacen. Vivimos con una mentalidad de escasez en una economía de potencial exceso. Con tiempo que no podemos dedicar a nuestras vidas personales a nuestra disposición, nos maldecimos, tal y como hemos sido enseñados, por desperdiciar el tiempo. [...] Parece que hemos dedicado la mayor parte de nuestro tiempo a la idea de <<la conquista>>, implicando que la felicidad no es más que un sueño... Nos esforzamos por no esforzarnos”³².

De tal modo que fracasar en dicha conquista implica una depresión en el individuo de nuestra actual “sociedad del rendimiento” que, en términos de Byung-Chul Han:

“En realidad, lo que enferma no es el exceso de responsabilidad e iniciativa, sino el imperativo del rendimiento, como nuevo mandato de la sociedad del trabajo tardomoderna. [...] El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad”³³.

Por lo tanto, frente a este desquiciamiento social en el que la satisfacción del individuo depende del rendimiento se propone, mediante la práctica artística, adoptar una actitud negativa de “no actividad” que nos permita la reflexión constante y profunda de las cosas, movido por la necesidad de conocer el entorno mediante el juego. Una inmersión absoluta en las cosas que propicie un conocimiento amplio pero cambiante, un conocimiento que, gracias a la constante contemplación, se percata de los cambios, se adapta a las nuevas estructuras. Se trata de, en términos de Zygmunt Bauman, adoptar una “actitud fluida” propia de los “líquidos”, una actitud adaptable y cambiante frente a la conducta “rígida” que presentan los “sólidos”³⁴.

32. KAPROW, Allan. *Op. Cit.* Págs. 56 y 57.

33. HAN, Byung-Chul. *Op. Cit.* Págs. 29-31.

34. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina, S. A., Buenos Aires, 2004, pág. 9.

1.4. La búsqueda de lo inútil.

Cualquier objeto efímero, precario o banal o cualquier tipo de materia, nos invitará a desplazar la noción de valor desde el objeto hacia la propuesta o el proceso del sujeto, que desplazará a su vez la noción de valor desde el objeto hacia el comportamiento por mediación del primero.

Bartolomé Ferrando.

Ante todo, resulta imprescindible especificar a que nos referimos, exactamente, cuando hablamos de lo inútil. En las próximas líneas desarrollaremos una estrategia de trabajo que toma su punto de partida en torno a *La búsqueda de lo inútil*, donde ésta supone la primera fase del proceso de creación. Así, realizaremos una investigación acerca de lo inútil entendido como aquello que ya encontramos desvinculado de cualquier función utilitaria o, por otro lado, algo que fue diseñado para cumplir alguna función y que —para que nos sirva— anularemos dichas funciones. Cabe destacar que en este proyecto resaltaremos una vinculación especial entre lo inútil y lo insignificante, entendiendo como tal aquello que está situado en o al lado de algo de dimensiones mayores, concretamente bajo la perspectiva de la dimensión humana. Además, estableceremos relaciones entre algunos aspectos estudiados en este proyecto y lo que Allan Kaprow denominó *Actividades*, tratando de “no decir nada”, “solamente de ser”, confiando parte del proceso a la intuición, a la cual nos aproximaremos superficialmente en este apartado con la intención de incidir, de una manera más amplia, en otro capítulo.

Así pues, la primera tarea que se nos presenta es resaltar que los hechos insignificantes son tan valiosos como la más sublime retórica, por parafrasear a Jean Arp. En esta dirección resulta crucial la obra de John Cage, quién en varias piezas destacó la importancia de lo insignificante. En los comienzos de su actividad compositiva lo hizo a través del ruido, legándonos de numerosas obras maestras y de aportaciones conceptuales como esta que encontramos en un ensayo que Cage publicó en 1937 con el título *El futuro de la música: Credo*: “Donde quiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.”³⁵ De este modo Cage nos hace cuestionarnos acerca de lo

35. CAGE, John. *El futuro de la música: Credo*, Silencio, Seattle, 1937, pág. 3.

insignificante y nos invita a enfrentarnos a ello con la misma atención y predisposición con que disponemos ante cosas que nos importan, nos desvela el encanto de las pequeñas cosas y lo eleva a una categoría similar al resto. Según él, todo depende de nuestra actitud, del modo en que nos acercamos a lo cotidiano y la atención que prestamos a las rutinas que conforman nuestro día a día. Como decíamos en el apartado anterior, para poder interpretar nuestro entorno hay que mirar con inocencia, con entusiasmo y, solo así, gozaremos con lo baladí y aprenderemos de ello en lugar de obviarlo. Entre 1948 y 1951 Cage estuvo trabajando el silencio, pero es en 1952 cuando aparece su pieza más celebre entorno a ello: *4'33"*³⁶, la pieza insonora por excelencia. Aunque no haya constancia de que John Cage explicara la tardía aparición de *4'33"*, —tardía teniendo encuesta que la pieza aparece después de la etapa que Cage dedica al silencio, concretamente tras emerger la composición azarosa— dice James Pritchett que “[...] su aparición justo después de la emergencia de la composición por azar me lleva a pensar que fue resultado del encuentro transformador con el silencio provocado por esta composición azarosa”³⁷. No obstante, el descubrimiento del azar supone para Cage un paso más hacia la consolidación de lo insignificante en su trabajo, primero en forma de ruido, más tarde de la mano del silencio y posteriormente con la incorporación del azar, todos ellos, por supuesto, incluidos por la intuición.

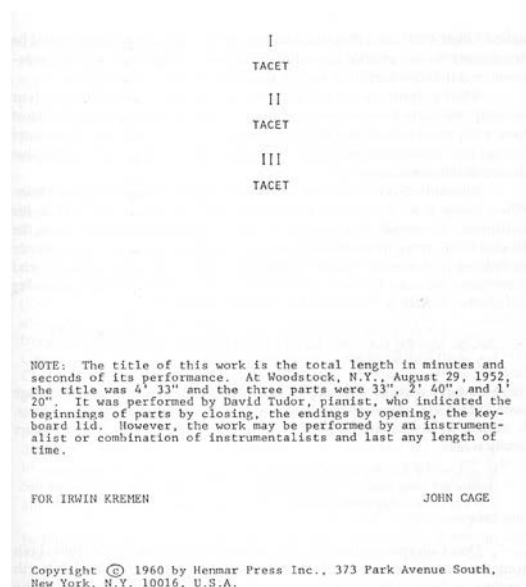


Fig. 11: CAGE, John. *4'33"*, 1952

Al igual que John Cage, Robert Rauschenberg asistió a la facultad de Black Mountain —aunque no es lo único que compartían— y es que Rauschenberg conectaría perfectamente con la música del compositor de Los Ángeles. En cambio, en un artículo que John Cage acabó en 1961 y que publicó unos meses más tarde en *Metro* (Milán,) podemos apreciar la influencia del pintor sobre Cage: “Las pinturas blancas llegaron primero; mi obra silenciosa llegó después”³⁸. En las *White Paintings* (Pinturas Blancas) puede apreciarse su interés por lo insignificante, por la nada, ese vacío que hay entre el arte y la vida es donde Rauschenberg intenta actuar. El mismo lo explica a través

36. Véase Fig. 11

37. PRITCHETT, James. *Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33"*, Catálogo de John Cage, Barcelona, MACBA, 2009, pág. 113.

38. CAGE, John. *Sobre Rauschenberg...*, en *silencio*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, pág. 98.

de la transcripción que hace Cage, de manera literal, en su artículo y dice así: “La pintura tiene relación tanto con el arte como con la vida. Ninguno de ellos puede ser hecho. (Yo intento actuar en ese espacio que se abre entre ellos)³⁹” a lo que añade Cage “La nada que hay en medio es donde, sin razón alguna, cada cosa práctica que nos molestamos en hacer remueve los posos de tal manera que ya no están quietos en el fondo como creíamos”⁴⁰. Pero es que este valor que Rauschenberg da a lo insignificante quizá provenga de su propia actitud frente al arte, él mismo dice textualmente en la entrevista *De Kooning borrado*: “No me tomaba muy en serio mi trabajo”⁴¹.

La obra *De Kooning borrado* surge de la pasión que siente Rauschenberg por el dibujo, quién pretendía incluirlo en sus *White Paintings* pero acababa borrándolos, es entonces cuando se dio cuenta que seguían siendo Rauschenberg, es decir nada —algo en blanco—. Así descubrió que para que tuviese sentido debían ser arte desde el principio. Por aquel entonces muchos artistas jóvenes seguían ese estilo pero él no, con lo cuál no supuso ninguna amenaza cuando éste acudió al estudio de Willem De Kooning a pedirle uno de sus dibujos para borrarlo.



Fig. 12: RAUSCHENBERG, Robert. *De Kooning borrado*, 1953

Rauschenberg cuenta —en la entrevista— que él pensaba que De Kooning no le daría el dibujo y entonces “esa sería la obra”⁴² pero se equivocó, éste le dio un dibujo hecho con carbón, óleo, lápiz y crayón y le dijo “Voy a darte algo que sea muy difícil de borrar”⁴³. Rauschenberg cuenta —en la entrevista— que tardó un mes en borrarlo y resumen la obra con una pregunta “¿Ve lo ridículo que hay que pensar para hacer esta obra?”⁴⁴. Con esta pregunta Robert Rauschenberg nos hace conscientes de la magnitud de lo insignificante en su obra, así como del su empleo en el proceso creativo, entre otras cosas, como punto de partida, es decir, como motivación y tema de la propia obra. Así, la acción de borrar el dibujo denota una actitud que da importancia a lo insignificante, como sucedía en las *Actividades* de que Allan

39. CAGE, John. *Op. Cit.* Pág. 105.

40. *Ibid.*, pág. 105.

41. <https://youtu.be/qfp8pcl2Wj4>, Fecha de consulta: 18/11/2015

42. <https://youtu.be/qfp8pcl2Wj4>, Fecha de consulta: 18/11/2015

43. <https://youtu.be/qfp8pcl2Wj4>, Fecha de consulta: 18/11/2015

44. <https://youtu.be/qfp8pcl2Wj4>, Fecha de consulta: 18/11/2015

Kaprow desempeñó a partir de 1968 —tras los *Happenings*—.

A finales de la década de los años sesenta, Allan Kaprow deja atrás el término *Happening* y adopta el de *Actividades*. Lo hace porque, además del desgaste que sufre el concepto, su propia práctica cambia de grandes a pequeñas acciones. Una de las principales características de las *actividades* es su función participativa, tanto en el sentido de mezclar las artes y la vida, como en el sentido social de personas que forma parte activa de la realización de un evento en particular. Cabe añadir que sin dicha participación resulta imprescindible para que esta actividad pudiera existir. Por parafrasear a Allan Kaprow, realizar una actividad es hacer que exista como hecho.

De este modo podemos establecer una relación entre lo insignificante y la vida misma, bien sea a través de la transformación que hizo Cage del silencio en música, de la acción de Rauschenberg de borrar un dibujo o en forma de *Actividades* de Allan Kaprow. El caso es que todos ellos comparten el placer por lo insignificante, por lo inútil y nos lo transmiten en forma de manifestación artística.

1.5. La intuición como detonante

La intuición señala la orientación de algo, pero no se ve obligada a seguir una finalidad determinada.

Bartolomé Ferrando.

En términos de Bartolomé Ferrando, se trata de prestar atención a algo ya existente o de que se realice un encuentro no voluntario influenciado por la inmersión neutra y descentrada de quién mira durante el proceso de creación. Esto conlleva, según él, “un mayor alejamiento y disolución de ese sujeto autor así como de todos sus gustos y voluntades”⁴⁵. No obstante, aunque nuestra mirada al mundo esté liberada de influencias emotivas y del gusto, como sujeto que crea se necesita, en ocasiones, partir de objetos creados o manipulados por el autor, aunque éstos inevitablemente, sí estén influenciados por el mundo que se mira de manera objetiva.

Todos sabemos la importancia de la intuición para el campo de la creación artística, así como en las artes visuales, en la danza o en la música, entre otros. En cualquier caso, es bien sabida la constante aplicación de esta útil herramienta por una gran parte de los artistas pero, como dice Ferrando, “sorprende la escasa consideración con la que ésta ha sido tratada a lo largo de los tiempos”⁴⁶ y salta la vista porque, según él, probablemente sea de “las fuentes mayores de conocimiento” y “goce” de las que dispone el ser humano. Por tanto, es posible que nuestro día a día incrementara su valor si buscásemos, como afirma Bartolomé Ferrando, un equilibrio entre la comprensión intuitiva y la racional, pues se conoce que en nuestra sociedad se prioriza el conocimiento racional muy por encima de todo aquel que pudiésemos alcanzar por mediación de lo intuitivo.

Ese “equilibrio” del que habla Ferrando en su ensayo sobre *Arte y cotidianidad* es una de las cuestiones que se plantean en este proyecto mediante la producción artística. Nos servimos de la intuición para afrontar el entorno de una manera selectiva, continuando los caminos que ésta nos abre y confiándole el destino de cada obra. Estos caminos se entienden como un campo de investigación fundamental de la parte práctica del proyecto, un sistema no lineal y flexible que va configurándose conforme se resuelven cuestiones como la composición, el

45. FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Árdora Ediciones, Madrid, 2012, pág. 67.

46. *Ibíd.*, pág. Pág. 89.

color y la forma. Esto explica que el resultado de cada pintura no responda a un estilo delimitado y repetitivo, sino que más bien se trate de un campo experimental donde el resultado lo impone el total de las decisiones que se han ido tomando durante el proceso concreto de cada pintura.

Entendemos la intuición como una especie de conocimiento instantáneo, que depende totalmente de la experiencia cotidiana que se esté atravesando en un momento determinado. Algo que parte de la vida misma, del entorno personal de cada cuál, es algo a lo que, cómo el subconsciente, no se tiene acceso más que cuando aparece. El pintor Juan Genovés lo describe en el documental que le hace *Imprescindibles* de RTVE, cómo:

“[...] una especie de saco que llevamos a rastras, que está ahí con nosotros pero que sin embargo no mandamos en él, sale cuando quiere —y dice Genovés que— entonces el arte es un camino de ayudar a que salga. En cuanto te pones a trabajar hay un momento que ves que aquello surge como una fuente y dices ¡ahora está saliendo! ¡hay que aprovechar!, ¡lo tengo que agarrar!”⁴⁷

Surge a partir de una experiencia determinada, desligada, según Ferrando, de cualquier razonamiento, reflexión, o lógica y en la que se trata, como decía Manzoni, “solamente de ser”. La intuición, en palabras de Ferrando, “se muestra en bloque, contundente, brillante y distante de cualquier explicación, aprobación o desaprobación parcial, a pesar de que ese bloque real se desvele o manifieste absurdo ante los ojos analíticos de la razón”⁴⁸. Y así, la intuición se nos presenta como un obsequio, como una información cuya fuente sólo puede ser ella misma, diciendo desde un ángulo diferente aquello que la razón no puede explicar.

En el punto de partida, al igual que pintores como Luis Gordillo, Juan Uslé o Alfred Otto Wolfgang Schulz, conocido popularmente como Wols, o Pina Bausch en la danza, nos basamos en la intuición y en la apreciación de lo insignificante, de las cosas a las que apenas prestamos atención, tratando simplemente de mostrar objetos aislados de su función utilitaria, vaciados también de todo discurso posible como en “la potencia negativa” del “no hacer” en términos de Nietzsche, que se opone a “la potencia positiva” de “hacer algo”. Este “hacer algo”, según Byung-Chul Han, conduce a un “exceso de positividad” que nos lleva a una especie de “hiperactividad” que tan solo permite “seguir pensando”. En cambio, “la negatividad” de la “no actividad” es un rasgo característico de la contemplación que Byung-Chul Han explica de manera concisa a través de la meditación zen en su ensayo *La sociedad del*

47. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-genoves/2842523/>, Fecha de consulta: 10/03/2016

48. FERRANDO, Bartolomé. *Op. Cit.* Pág. 91.

cansancio:

“En la meditación zen, por ejemplo, se intenta alcanzar la pura negatividad del <<no-...>>, es decir, el vacío, liberándose del Algo atosigante que se impone. La negatividad del <<no-...>> constituye un proceso extremadamente activo, a saber, es todo menos pasividad. Es un ejercicio que consiste en alcanzar en sí mismo un punto de soberanía, en ser centro. Si solo se proyectara la positiva, se estaría, por el contrario, expuesto al objeto de una manera del todo pasiva. La hiperactividad es, paradójicamente, una forma en extremo pasiva de actividad que ya no permite ninguna acción libre. Se basa en una absolutización unilateral de la potencia positiva”⁴⁹.

Por consiguiente, la elección del motivo de partida de cada cuadro dependerá de la contemplación como modo de estar en el mundo, que sirve a su vez de fuente de contenido para la intuición. Esta información se acumula en el poso del inconsciente y, por insignificante o confusa que parezca, se confía a la intuición porque entre otras cosas, escribía Malevich, “Tengo la impresión de que lo intuitivo debe revelarse ahí donde existen formas inconscientes y sin respuesta”⁵⁰.

Se trata de vaciar para llenar. Adherir a las cosas un nuevo contenido fruto del diálogo con el objeto y del comportamiento de la pintura durante el proceso de creación. Es cierto que en nuestra cotidianidad hay muchos objetos que han sido creados para ser contemplados y son, en este proyecto teórico y práctico, objeto de estudio y punto de partida para la parte práctica pero, paralelamente y a raíz del juego con los objetos, aparece un interés por la manipulación directa de las cosas. La necesidad del ser humano de crear con sus manos nos lleva, además de a la pintura, a la reconstrucción del objeto: eliminar, de aquellos objetos que no son destinados a la contemplación, la función para la que fueron concebidos, reduciéndolos a objetos de contemplación. Una característica propia de lo que Duchamp denominó el *ready made* solo que, en este caso, son utilizados como punto de partida del cuadro y en algunas ocasiones como complemento instalativo de la pintura.

Por otro lado, el objeto de partida, a menudo, es alterado en cuanto al tamaño. La ampliación exagerada del objeto o una parte de éste incrementa su persuasión y lo enrarece, en palabras de Bartolomé Ferrado, “El agrandamiento de un fragmento provoca una cierta separación y distanciamiento de todo aquello

49. HAN, Byung-Chul. *Op. Cit.* Pág. 60.

50. MALEVICH, Kazimir. *Del cubismo y el Futurismo al Suprematismo: el nuevo realismo pictórico en el catálogo Dadá y Constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989, pág. 207.

que no lo haya sido. El detalle queda, de este modo, como congelado en su propio contexto”⁵¹. Es como si el objeto se cerrase en sí mismo, dificultando la apreciación de cualquier relación con su contexto original, llevándonos a que, según Ferrando, “[...] sus características de persuasión determinan, subrayan e incluso obligan a seguir un camino concreto, que a menudo no conduce a ninguna parte”⁵². De tal modo que el resultado del cuadro conduce audazmente a la ambigüedad y el espectador, confiado por la persuasión y de manera inconsciente, dirige hacia su territorio, haciendo de éste su propia experiencia. De este modo, el espectador cierra el círculo que el creador-artista comienza con la transformación de la vida en arte, transformando ahora el arte en su propia experiencia de vida.

51. FERRANDO, Bartolomé. *Op. Cit.* Pág. 129.

52. *Ibíd.*, pág. 129.

2. Diálogo con la pintura

2.1. Un modo cualquiera de estar en el mundo (Por qué Pintura)

El proceso artístico muestra más complejidad que el del conocimiento, el artista parte directa o indirectamente de la realidad material de la que se apropia intelectualmente. El tipo de apropiación no se adhiere a reglas ni a métodos, para finalmente la idea convertirse en obra del mundo material.

Victoria Combalía.

Al comienzo de esta memoria escrita comenzamos hablando de la imagen y el interés por la representación, en este apartado vamos a justificar por qué esa seducción por la representación tiene lugar mediante la pintura como medio de expresión. Para ello desarrollaremos una serie de intereses en torno a ella y analizaremos el trabajo de aquellos artistas que sirven de referencia en el trabajo práctico de este proyecto con el fin de responder a la pregunta ¿Por qué pintura?

“Hoy, el concepto de cuadro, de pintura, de poesía en el sentido habitual del término ya no pueden tener sentido para nosotros: y así todo un bagaje crítico que tiene sus orígenes en un mundo que fue; juicios de calidad, de emociones íntimas, de sentido pictórico, de sensibilidad expresiva; todo ello en resumen, nace de ciertos aspectos gratuitos propios de un cierto tipo de arte”⁵³.

De este modo Piero Manzoni nos presenta el arte no como un fenómeno descriptivo sino como “un procedimiento científico de fundación” que tiene sus orígenes en el inconsciente: una especie de psique común a todos los hombres, aunque se propague por medio de una conciencia personal.

Así, podemos entender la pintura como un reflejo de la inmersión consciente del artista en sí mismo que, según lo anterior, cuanto más se adentra el pintor en sí mismo más cerca está del germen de nuestra totalidad, es decir, más próximos nos encontraremos del origen de la totalidad de todos los hombres.

53. VV.AA. *Catálogo Piero Manzoni*, Fundación la Caixa y Arnaldo Mondadori Arte, Madrid, 1991, pág. 80.

Cabe aclarar que cuando hablemos de pintura nos referiremos a lo que entendemos por pintura hoy en día, es decir, todo aquello que se diga en nombre de la pintura, siempre que se trate de una manifestación con esa actitud, así como aquello que pretende replantear el significado y el lugar que ocupa la pintura en la actualidad, generando así nuevas ideas y concepciones en torno a ella. Una pintura que ha hecho de la contaminación de otros medios una de sus razones de ser, una pintura que, como diría David Barro, “se mueve después de la pintura y que ha asumido con naturalidad que ya no es una técnica y sí una tradición, una idea con capacidad de reformulación constante de sí misma”⁵⁴. Podríamos decir que de la pintura solo nos queda el término y el artista que la ejerce, bien sea de una manera plena y aislada de lo demás o de forma indirecta y multidisciplinaria acercándose al núcleo de la pintura desde diferentes puntos. Esta segunda manera de aproximarse a la pintura nos hace cuestionarnos acerca de por qué y para qué seguir pintando, pero sobre todo nos conduce a preguntarnos cómo seguir haciéndolo sin alejarnos del cuadro —entendido como soporte tradicional—. Se trata de reflexionar a cerca de la pintura desde dentro de los límites del cuadro y desde el rebasamiento de los mismos en busca de nuevos horizontes en la pintura y nuevas formas de entenderla.

A partir de los noventa, como apuntaba Barro en la explicación del proyecto *2014*, “el espacio se consolida como nexo global para romper la definición concreta de la pintura o escultura, al tiempo que la adscripción nominalista a un sujeto pintor o escultor en beneficio del artista cobra todavía más fuerza”⁵⁵, y es que a partir de entonces se comienza a pensar la pintura más como proceso o conjunto de procedimientos que como un estrato autosuficiente. Adoptar esta actitud es precisamente el motivo que distancia la manera de enfrentarse a la pintura en los años noventa con respecto a la década anterior. La pintura comienza a perderse como unidad y se concentra en otros medios como la fotografía o el video sin llegar a disolverse por completo en lo pictórico y reivindicándose antes como tradición que como técnica, es decir, como pensamiento antes que como forma. Podríamos decir que la pintura lleva décadas reinventándose y propiciando una nueva definición, así, la pintura comienza a asumirse de otro modo para ubicarse fuera de sí misma y propiciar una práctica más libre en el próximo siglo. Esta transformación que sufre la pintura la explicaba Piero Manzoni de manera global en el arte, señalando al inconsciente como algo cambiante que propicia nuevas variaciones: “Variaciones, puesto que los arquetipos, estos elementos indestructibles del inconsciente, cambian de forma continuamente, a cada instante que pasa hace que ya no sean lo que eran antes, por eso el arte está en constante mutación y ha de mantenerse en constante búsqueda”⁵⁶.

54. VV.AA. *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, DARDO, Santiago de Compostela, 2013, pág. 5.

55. *Ibíd.*, pág. 5.

56. *Ibíd.*, pág. 82.

No obstante, la pintura es, por supuesto, proceso que acontece en un lugar. Dadas las connotaciones virtuales que lleva implícito lo pictórico —virtual por ser una imagen más que por ser pintura, como veíamos en *Seducido por la representación*—, en ocasiones, se cae en el error de pensar al pintor como un ser alienado, alguien que no habita el mismo mundo que el resto de la gente. Por el contrario, la pintura proviene de la vida, como decíamos en apartados anteriores tiene mucho que ver con lo cotidiano e incluso con un pensamiento ridículo, como decía Rauschenberg. Es por ello que este proyecto tiene como eje principal la configuración de un proceso de creación propio, es decir, en él se produce, tanto a nivel teórico como práctico, una reflexión en torno al proceso y a la procedencia de las obras, así como de la imagen modelo que la genera, como analizábamos en apartados anteriores a partir de la teoría de Michel Melot, entre otros. Volviendo a lo anterior, decíamos que la pintura necesita —generalmente— un lugar y ese lugar es el estudio del artista. Por lo tanto, acudir al estudio de los artistas que cobraron visibilidad ya entrado el siglo XXI podría ser, sobre todo, confirmar la pintura. Como este ejercicio podría resultar complejo e incluso impensable, teniendo en cuenta el tiempo que se requeriría, podemos alcanzar una idea aproximada si analizamos las motivaciones y reflexiones que artistas actuales e influyentes en este proyecto, han realizado entorno a la pintura y su propia experiencia plástica.

En el caso de Miki Leal, la pintura es el cómo cuenta lo que se calla, es decir, lo complejo para él es contar, a través de la pintura, lo que sabe sin descubrirlo de una manera explícita. No entiende la pintura como un proceso en el que piensa cómo van a ser sus cuadros, ya que el artista considera que no se trata de una cuestión de estilo. Por lo tanto su trabajo se desarrolla de una manera intuitiva donde cada pieza va a la deriva sin saber ni para quién ni para qué lo hace, él solo trabaja en cada cuadro. Esto hace que su obra conserve cierto misterio procedente, posiblemente, de las cosas que se calla.



Fig. 13: LEAL, Miki. *Milano*, 2008

El trabajo de Miki es una suerte de diario donde cada descubrimiento cotidiano puede suponer un giro. Esta agilidad con que el artista redirige su trabajo, según los encuentros fortuitos en su día a día, también se refleja en la pintura como algo fresco e inmediato. Este factor nos hace cuestionarnos acerca de la libertad en la pintura y nos hace entender cada pieza como un paso más hacia alguna parte, sin comprender, a priori, el rumbo que nuestro trabajo práctico está tomando. De este modo, a medida que se adquieren conocimientos va modelándose nuestro trabajo y se va replanteando el concepto de pintura al tiempo que se amplían, cada vez más, las fronteras de ésta.

Por otro lado, Luis Gordillo nos muestra una pintura que, como dice Aurora García:

“se encuentra en la encrucijada de la imaginación formal y la imaginación material, es decir, allí donde lo que surge del subconsciente y del cúmulo de la experiencia aspira a plasmarse en un mundo figurado cuya realización parece no contar nunca con perfiles definitivos, sino que, a su vez, tiende a disolverse en el magma del mundo”⁵⁷.

El pintor sevillano ha desarrollado plásticamente todo un sistema de trabajo entorno a las múltiples variables de una misma imagen, a partir de lo que él llama “chispas”. En su proceso de creación, enfrenta varias pinturas entre sí hasta lograr que salten “chispas”, es entonces cuando su pintura avanza sin salirse de su trabajo. A medida que su pintura ha ido prolongándose en el tiempo Gordillo ha ido perfeccionando esta técnica, llegando a configurar sus cuadros a partir de muchos lienzos estrechos que él mismo va intercalando hasta conseguir que la obra funcione. Su trabajo, además, recibe una gran aportación por parte

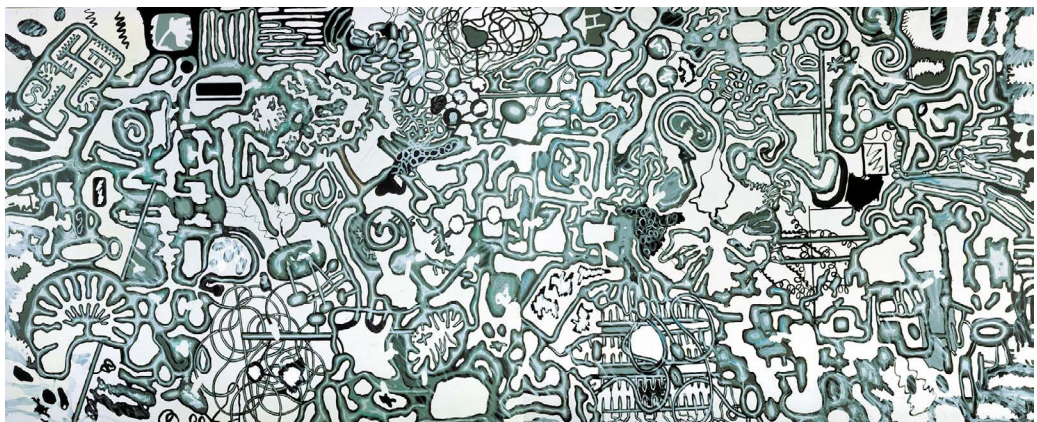


Fig. 14: GORDILLO, Luis. *Situación meándrica III*, 1986

57. http://www.galeriarafaelortiz.com/artistas/luis_gordillo/nota_prensa.html, Fecha de consulta: 03/06/2016

de la fotografía, que el pintor además utiliza para archivar hallazgos concretos de su propia pintura. Estos fragmentos fotografiados son almacenados por el pintor en cajas a las que acude cuando algunas de sus piezas se estancan e incluso para tomarlos como punto de partida de una nueva pieza. Tanto es así que en sus lienzos pueden apreciarse numerosos agujeros minúsculos de haber clavado dichas fotografías, de esta forma el artista logra tapar — momentáneamente— parcelas de sus cuadros sustituyendo el contenido por la fotografía que, nuevamente, provoca estímulos en su cuadros permitiéndole continuar. De este modo, cuando retira las fotografías, las distintas parcelas del cuadro vuelven a interactuar entre sí y así sucesivamente. Este interés que Gordillo tiene por el hallazgo también es objeto de estudio en nuestro trabajo. De manera que, acumulamos fotografías de los descubrimientos que se van realizando durante el proceso creativo sumándose en esta dinámica la incorporación de apuntes, tanto en óleo como en ceras, así como dibujos, textos e incluso objetos. Todo sirve, desde un punto de vista pictórico, como punto de partida e interacción en el diálogo con la pintura, de manera que éstas aportaciones se someten a la pintura, dialogan con ella y ayudan a configurar las diferentes capas de color que van superponiéndose para ir construyendo los cuadros.

En ese sentido contamos con la aportación que hace Rubén Guerrero en la pintura, la cuál se caracteriza por un planificado trabajo de capas de color superpuestas en pinceladas compactas, con una trama fragmentada. En cada capa crea una opacidad que plantea un complejo campo de yuxtaposiciones, bien sea a través de espacios, construcciones imposibles, lugares, junto a fragmentos de una naturaleza casi idealizada. El artista emplea distintas estrategias pictóricas y entiende la pintura como un proceso lento pero constante que se refleja en el resultado de sus obras y consigue cautivar al espectador. En Rubén Guerrero puede apreciarse la influencia de Malevich y su cuadrado negro sobre fondo blanco, pues en sus pinturas flota la idea de saltar al vacío para tratar de reinventar la pintura, bordeando el radical



Fig. 15: GUERRERO, Rubén. *Sin título (línea de área)*, 2015

planteamiento de Malevich en un gesto de persistencia movido por un inmenso placer por lo pictórico. Con lo cual, de Rubén Guerrero aprendemos el afán por reinventar la pintura y nos hace cuestionarnos hasta donde podrían llegar los límites de ésta. De esta forma surge un gran interés por la pintura propiamente dicha, por reflexionar entorno a ella empujado por el placer por lo pictórico y su plasticidad, así como el deseo de extenderla en el espacio, es decir, de rebasar los límites del cuadro para reflexionar acerca de la propia pintura desde dentro y fuera de éstos.

Llegados a este punto y en relación con los aspectos analizados acerca de la pintura, podemos establecer una idea entorno a ella o incluso definir qué relación mantenemos con este medio. Precisamente es de lo que se trata, es decir, a la pregunta que nos hacíamos al principio de este apartado de ¿por qué pintura? la respuesta más acertada sería porque es mi manera de estar en el mundo. Porque la manera de pensar, de entender y de relacionarme se basa en un vínculo con la pintura, es decir, de entender la pintura como el mejor modo de expresar aquello que siento, que percibo y que conozco. La pintura antes de ser una cosa es una manera de estar en el mundo que consiste, únicamente, en ser tú mismo sin pretender decir nada más que lo que surja por medio de la pintura. La pintura, mucho antes de ser una profesión e incluso una tradición, debe ser y es una necesidad.

2.2. El cuadro como laboratorio

La importancia del proceso en este Trabajo Final de Master puede notarse en el subtítulo de este proyecto: “Hacia la configuración de un proceso creativo propio”, el cuál nos lleva a entender el cuadro como un espacio en constante experimentación, dónde los sentimientos, emociones, e impulsos intuitivos afloran en forma de trazos, campos de color, contrastes cromáticos más o menos acentuados, texturas que son fruto de la superposición de capas de pintura o del la huella que deja el pincel al pasar, entre otras.

En este *Diálogo con la pintura* hemos comenzado analizado qué es la pintura y por qué la elegimos para desarrollar la practica artística personal y ahora vamos a analizar otro aspecto propio de la pintura, en este caso el diálogo que se establece —de una manera posterior al de la pintura y no por ello ésta deja de intervenir— con el cuadro. Cabe destacar que cuando hablamos de *Diálogo con el cuadro* nos referimos a la parte del proceso de producción comprendida entre el momento en que el cuadro se encuentra en un estado avanzado —donde están resueltas las cuestiones propias de la pintura que desarrollábamos en el apartado anterior—, y el momento en que se da por acabada la pieza. Es decir, ese periodo en el que el objetivo es hacer que el cuadro funcione, no solo de manera formal sino también conceptual, es un diálogo directo con el cuadro donde, obviamente se continua pintando, pero la pintura ya no es el objetivo principal, ésta pasa a un segundo termino y se ponen de relieve aspectos más simbólicos, menos matéricos, más intuitivos.

En cualquiera de los casos, la polémica se reduce a complejas decisiones que se toman durante el proceso pictórico y que se manifiestan visibles en el resultado. Del mismo modo, quedan determinados errores y hallazgos, en la medida en que las decisiones lo permitan. Resulta crucial que dichas decisiones sean sinceras y no respondan a un afán de búsqueda y control del azar. En este trabajo se entiende el azar como un recurso que no se puede pretender controlar, es decir, se presta atención a lo que sucede en el proceso pictórico para, en esta fase de diálogo con el cuadro, tantear y prolongar aquello que sucedió sin intención de reproducirlo, sino de indagar, extender y, sobre todo, adoptar una actitud de predisposición ante los hallazgos que pudieran encontrarse para que éstos no caigan en el vacío.

Para Yago Hortal la pintura es pura deriva, puro azar. El pintor confía su obra al azar, al hallazgo y la intuición y se hace eco de un concepto abordado en este proyecto, que es el que apoyaba Manzoni: solo se trata de ser y no decir nada. Yago Hortal lo describe como “Nada que decir, mucho que pintar”⁵⁸.

58. VV.AA. *Op. Cit.* Pág. 142.



Fig. 16: HORTAL, Yago. *SP10*, 2012

Su pintura es de esas imposibles de editar ya que su explosión de color, y el empleo de fluorescentes que proyectan una luz en las piezas obligan al espectador a ver sus cuadros en directo. Su objetivo es dejar trabajar la pintura y por ello se interesa tanto en investigar el proceso de pintar, llevándole a controlar muy directamente su relación con el soporte.

Nico Munuera entiende la pintura como algo beneficioso para él y dice: “No es un acto placentero pero a veces se torna satisfactorio. Me gusta jugar con la pintura, intuirlo, dejarla fluir, navegar por la incertidumbre de un acto sencillo y descubrir que no tiene nada de ingenuo”⁵⁹, es decir, su laboratorio es la pintura y aunque no le resulta fácil experimentar le produce satisfacción. Trabaja lo específico de lo pictórico y adopta la propia historia de la pintura como modelo y el desarrollo de procedimientos del acto de pintar, a la vez que enfatiza la conciencia del proceso, es decir, reflexiona al respecto y lo investiga con el fin de hacer la pintura más flexible y ampliar sus límites. También habla de la pintura como juego en el que te aproximas de manera inocente, como explicábamos en *La recuperación de la inocencia*. Otros de los factores que interviene en la experimentación de la pintura es la intuición, como comentaba Munuera, se trata de dejarla fluir, intuirlo y dejar que se exprese por sí sola, que funcione.



Fig. 17: MUNUERA, Nico. *In the Mood for Landscape XXV (Detalle)*, 2012

Como podemos ver, muchos artistas entienden su obra como un proceso que fluye y va tomando forma a medida que lo desarrollamos, es decir, entienden la obra como resultado del proceso, como conjunto de soluciones que van experimentándose y relacionándose entre sí para dar lugar a un cuadro. Ana Barriga, por ejemplo, dice que “Sus piezas se adentran en amplios campos de experimentación que abordan desde la pintura de corte y recorte hasta la figuración fondo y figura, ampliando así la técnica y el estilo de su trabajo hacia una nueva perspectiva de exploración”⁶⁰. Podríamos decir que su trabajo va desarrollándose de manera experimental en busca de nuevos horizontes, como hemos comentado en alguna ocasión en este Trabajo Final de Máster,

59. VV.AA. *Op. Cit.* Pág. 208.

60. <http://espaitactel.com/artists/ana-barriga/>, Fecha de consulta: 03/06/2016

se pretende ampliar los límites de la pintura para generar una nueva definición de ésta.



Fig. 18: BARRIGA, Ana. *Viva el vino*, 2016

En esta exploración de la pintura abordamos aspectos como la textura, la dirección de la pincelada, el tipo de soporte e incluso la fragmentación del mismo. Además se realiza toda una investigación acerca de qué materiales podemos incluir en nuestras obras teniendo en cuenta su composición para no perturbar el material principal de nuestro trabajo, en este caso el óleo. Con lo cual se añaden al proceso técnico materiales como las ceras grasas, en un afán por recuperar el dibujo como recurso pictórico e incluso el esmalte sintético que se usa para pintar exteriores, dada su composición a base de aceite. Este aporta una textura y acabado diferente al del óleo, se emplea sobre todo cuando se requieren campos de color muy cubrientes y luminosos.

Por otro lado, el interés por lo espacial y su relación con la pintura nos lleva a incidir a cerca de la inclusión de elementos tridimensionales pensados como obra pictórica. *Archivo dañado*⁶¹, por ejemplo, incluye un objeto tridimensional diseñado expresamente para esa obra, es decir, el objeto está pensado y configurado como algo pictórico. Está construido mediante planos blancos que se superponen entre sí creando sombras azuladas y formas que delimitan su presencia en el espacio. Esta forma esta abrazada por un hilo teñido de naranja que evidencia ese planteamiento pictórico del que se parte. No obstante, esta pieza está concebida para apreciarse de una manera frontal, ya que se relaciona tanto el objeto como las nueve tablillas desde un mismo

61. Véase Fig. 57.

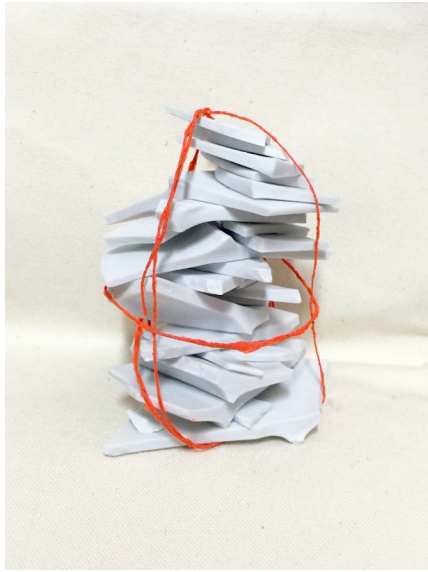


Fig. 19: NÚÑEZ, Miguel. Fragmento de *Archivo dañado*, 2016

punto de vista.

Así, la experiencia práctica de este proyecto puede entenderse como soluciones a estas cuestiones aquí desarrolladas que no pretenden ser esclavas de su propio estilo, todo lo contrario, la pintura analizada en este proyecto aspira a renovarse y enriquecerse a partir de los nuevos conocimientos que se adquieren mediante la práctica y el desarrollo de planteamientos teóricos. Con lo cual, estamos hablando de una pintura que evoluciona, que adapta su configuración y desarrollo en función de los conocimientos plásticos y conceptuales que se van adquiriendo durante su proceso de creación. Por lo tanto, podríamos

entender el cuadro como aquel soporte donde ésta acción tiene lugar, como el espacio en el que se desarrolla el acto pictórico y, lo más importante, el lugar que la pintura rebasa para ampliarse y extenderse en el espacio.

3. Diálogo con la obra

3.1. Un distanciamiento con respecto al germen de la imagen (Metáfora e ironía)

“¿Por qué se infiere, se manipula o se desvía el significado en el arte contemporáneo? En gran medida, la metáfora y la ironía en las artes plásticas contemporáneas son sólo ejercicios de estilo. Cabe citar en esta línea a Mauricio Cattelan y el empleo de la metáfora y la personificación de animales (Bidibidobidiboo, 1996) o a Gabriel Orozco y sus plantas durmientes, donde unas hojas duermen plácidamente en un saco de dormir (Sleeping leaves, 1990)”⁶².

Para contestar esta pregunta que plantea Alberto López Cuenca debemos remontarnos a la década de 1960 ya que, desde entonces hasta nuestros días, el mundo del arte está embarcado en un proceso gradual e inexorable de mercantilización y despolitización. En cambio, en estas circunstancias aún se recurren a las estrategias de manipulación y desvíos de significados que caracterizaron el arte moderno. La polémica reside en la pregunta ¿qué se pretende con el empleo de la metáfora y la ironía en el arte contemporáneo?

Desde 1970 hasta nuestros días se ha realizado un intenso debate entorno al papel que desempeñan estas figuras estilísticas —especialmente la metáfora— alcanzando su punto álgido en los años ochenta. De tal modo que se abordaban aspectos como el “valor cognitivo” de estas, es decir, se preguntaban si la metáfora y la ironía son sólo elementos decorativos del lenguaje que cumplen una función estética de seducción o si, en cambio, aportan un conocimiento substantivo de la realidad que no puede hallarse de otra manera.

En el siglo IV a. C., Aristóteles ya dejaba claro que la metáfora es una idea nueva, algo que se lleva a cabo con el fin de percibir semejanzas entre elementos aparentemente distintos: “Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es individuo de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir semejanza”⁶³. La clave de la metáfora es, por parafrasear a Max Black, que con ella se subrayan diferencias a la vez que se las integran, pero a partir de los años setenta comienza a ampliarse lo que se entiende por metáfora y sus capacidades, y es que se argumenta que no sólo es una sutileza retórica y de ornamentación sino que juega un papel importante en el conocimiento humano. Desde el ámbito de la filosofía, Paul Ricoeur habla de la metáfora como “el

62. VV.AA. *Metáfora e ironía*, Centro municipal de las Artes de Alarcón, Alarcón, 2013, pág. 56.

63. ARISTÓTELES. *Poéticas*, Editorial Gredos, Madrid, 1988, pág. 59.



Fig. 20: CATTELAN, Maurizio. *Bidibidobidiboo*, 1996

proceso retórico mediante el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones para redescubrir la realidad”⁶⁴.

En el caso de la ironía, cabe destacar que dejó de verse como una mera figura estilística antes que la metáfora, de la mano del filósofo Søren Kierkegaard, en su tesis *El concepto de ironía* en 1841, en la cuál defendía el papel de la ironía en la configuración de conocimiento. En dicha tesis Kierkegaard concluye que la ironía sirve para liberar al ser humano de falsas percepciones e ideas, gracias a la negación humorística. Según Alberto López Cuenca:

“hay dos teorías que sientan las bases para una comprensión de la ironía. Una es la de las <<implicaturas conversacionales>> del británico Paul Grice y otra es la teoría de los actos de John Austin, posteriormente ampliada por John Searle”⁶⁵.

Lo que abordan los diferentes teóricos es que hay que distinguir entre lo que se “dice” y lo que se “significa”. Esto nos hace cuestionarnos acerca del significado abierto de las obras que conforman la parte práctica de este proyecto y nos hace plantear un juego irónico basado en distinguir entre dichas cuestiones: entre lo que se “dice” y lo que se “significa” en cada pintura. La intención del hablante es clave para comprender el significado de la obra pero en este juego no gana quién lo acierta, sino quién sigue el juego y lo lleva a su terreno. Quién interpreta la obra, la interioriza y personaliza el significado

64. KIERKEGAARD, Søren. Sobre el concepto de ironía, Editorial Trotta, Madrid, 2000, pág. 67.

65. VV.AA. *Op. Cit.* Pág. 48.

a su antojo. Esto implica que “al leer una metáfora o un símil, como al leer ironía, el lector ha de reconstruir significados no formulados”⁶⁶, lo que exige al espectador una postura activa que le permita construir el significado de la obra, en lugar de una posición meramente observadora. De aquí viene el interés por el título de las obras entendido como un recurso que desvía el sentido de la representación hacia otros derroteros, es decir, se aprovecha el título para ampliar las posibilidades significativas de la obra. En esta tarea, el título suele aportar un universo paralelo a la obra y paralelo a la realidad, de modo que se consigue un alejamiento del espectador con respecto al sentido que tiene cada obra para el creador, multiplicando así las posibilidades interpretativas de la pintura.

Desde la práctica pictórica, Luis Gordillo, por ejemplo, utiliza la ironía —entre otras cosas— para titular sus obras. En el caso de su obra *La fábrica de ostras*, como él mismo cuenta en el documental *La mitad invisible. La fábrica de ostras*, el título es una cuestión que llega a posteriori, una vez acabada la obra y no pretende describir la imagen, más bien responde a cuestiones poéticas e irónicas. El pintor explica que lo de la “fábrica” es porque, y cito textualmente: “aquí hay una especie de fabricación de imágenes, lo cuál se puede explicar fácilmente, pero lo de las ostras es ya totalmente poético”⁶⁷. No obstante, el título es muy importante para el artista sevillano y podemos apreciar la cuestión irónica si revisamos algunos de los títulos de sus obras, por ejemplo, *Sombra de agua*, *Situación meándrica*, *Alma de insectos*, *Ética para cisnes* o *Capitalismo ovárico*, entre otros.



Fig. 21: GORDILLO, Luis. *La fábrica de ostras*, 2007

66. BOOTH, Wayne C. *A Rethoric of Irony*, Chicago University Press, Chicago, 1974, pág. 50.

67. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fabrica-ostras-gordillo/3280326/>, Fecha de consulta: 04/05/2016

Llegados a este punto podemos indicar dos de los aspectos característicos de las funciones que desempeñan la metáfora y la ironía, y es que la ironía produce un cortocircuito de significados y los abre mediante el rechazo o la inversión, mientras que la metáfora apoya, de manera constructiva, los significados para propiciar unos nuevos y así recurre a la exploración o extensión de éstos. No obstante, aunque la relación entre el significado y la realidad esté ya dada desde que venimos al mundo, dicha relación no es imperturbable sino que se puede manipular y transformar. Es ahí donde interviene la metáfora y la ironía para —desde el arte— construir a partir de lo que hay, algo que antes no había. Por lo tanto, podríamos decir que la metáfora y la ironía desempeñan un papel irreductible en el proceso cognitivo y, además de producir conocimiento, como dice Alberto López Cuenca, “revelan que los significados son plásticos, abiertos, manipulables. Los significados pueden transformarse, reforzarse, distorsionarse y adaptarse según las necesidades de los hablantes, según la intención de los individuos y el contexto en el que se utilicen”⁶⁸.

68. VV.AA. *Op. Cit.* Pág. 49.

3.2. La pintura en el espacio

Este apartado no sólo es el último en cuanto a que cierra el apartado conceptual de este proyecto, sino que además es el último en el sentido de que abre las puertas a intereses de trabajo futuros, es decir, es la puerta que se abre y redirige los trabajos próximos. En toda exposición siempre pueden apreciarse —sobre todo si se trata de un artista joven y en constante formación— algunas piezas que apuntan más lejos, que se distancian un poco del resto del trabajo que se está presentando para dar un paso más. Esto no sólo lo apreciamos a nivel teórico en este apartado, sino que tiene su reflejo práctico en este Trabajo Final de Máster, como podemos apreciar en la pieza *Thinking about that*⁶⁹, además de en algunos montajes expositivos de muestras recientes, como es el caso de nuestra propuesta para PAM! 16 que además comparte título con este TFM, *Cavilación tortuosa*, que desarrollaremos más ampliamente en el siguiente apartado.

El trabajo práctico reciente se basa en una reflexión continua sobre la práctica pictórica entendida como una actividad cotidiana en la que se trata de no decir nada, sino únicamente de ser. En ella se produce un rebasamiento de los límites del cuadro sin que esto propicie un abandono de la pintura tradicional —se entiende por tradicional el hecho de depositar pintura sobre una superficie bidimensional que se cuelga sobre la pared— para hablar de pintura desde dentro y fuera del cuadro.

En esta propuesta se pretende buscar nuevos horizontes, en un acto de persistencia pictórica frente a los innumerables intentos de asesinato que ha sufrido la pintura a lo largo de la historia. Se trata de caminar al filo del abismo para ofrecer una visión diferente de la pintura sin alejarnos en ningún momento de ella.

En la práctica reciente, la pintura se muestra tal y como es, desvelándose —a través de las obras— su verdadera identidad en un gesto de “quitar el velo”⁷⁰. Las obras muestran la dificultad del pensamiento, así como la naturalidad con que fueron concebidas y se presta especial atención en materializar la obra en el lenguaje más apropiado bajo la dimensión de lo multidisciplinar. En este sentido juega un papel fundamental la adecuación de la obra al espacio, empujado por el gran interés de reducir la pintura a su esencia, a conocerla y



Fig. 22: MONT, Miquel. *Sin título*, 2009

69. Véase Fig. 79.

70. “quitar el velo” es un término empleado por Rubén Pérez Trujillano en su prólogo para *Herencia social*

desvincularla de cualquier distracción que se encuentre entorno a ella. En el artículo que Sergio Rubira realiza para El cultural sobre Miquel Mont se resume a la perfección parte de las aspiraciones que se buscan en la parte práctica de este proyecto, Rubira dice que Mont:

“Conoce tanto esa disciplina de la pintura, las normas que la rigen, las leyes que la gobiernan, los trucos que utiliza, que puede ir contra ella sin terminar de romperla. Para matar al padre primero hay que saber bien quién es, aunque él nunca llega a hacerlo. Mont le somete a un suplicio, pero solo le deja herido. Lo descoyunta, le rompe los miembros, para hacerlo más flexible, más elástico, como un chicle de ese tono rosa que tanto le gusta”⁷¹.

Se trata de estudiar y reflexionar entorno a la pintura para ir adquiriendo, con el tiempo, nuevos conocimientos para incorporar en el trabajo práctico. Este modo de entender la pintura nos conduce hacia el rebasamiento de los límites del cuadro y por lo tanto nos hace reflexionar acerca de un concepto ampliado de pintura, lo expandido.

Aunque fue Rosalind Krauss quién publicó sus reflexiones acerca de lo expandido en 1978 con el título de *La escultura en el campo expandido*, es bien sabida la aportación de Marcel Duchamp al campo de lo expandido. Y es que Duchamp, tanto desde el punto de vista objetual como teórico, es muy significativo para este tema, en realidad prácticamente todo su trabajo giró en torno a ello: el hecho concreto de instalar obras, en muchos casos, fuera de su contexto habitual, el *ready made* (eje fundamental entorno al que giran todas las obras aparecidas más tarde bajo el nombre de instalación, acción, actividades), entre otras.

Pero volviendo al trabajo de Krauss y partiendo de sus planteamientos, se ha producido una expansión de lo expandido, es decir, lo que comenzó hablándose bajo el ámbito de la escultura ha contaminado a otras disciplinas artísticas, como por ejemplo la pintura, y ahora se habla de “pintura expandida”, aunque lo cierto es que dicha expansión puede apreciarse desde los años setenta con obras de artistas como Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Morris o Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Sol Lewitt y Daniel Buren, entre otros.

Por ejemplo, en 1981, Richard Serra creó el *Tilted Arc*⁷², en español *Arco inclinado*, emplazada originalmente en la Plaza Federal de Nueva York, hasta que una gran polémica entre los trabajadores de los edificios colindantes hizo que se desmontara, en 1989, y la pieza se trasladó a un parque público, perdiendo todo su poder y su sentido. Lo expandido tenía que ver, entre otras

71. RUBIRA, Sergio. *Miquel Mont, pensar en pintura* en El cultural, Prensa Europea del Siglo XXI, S.L., Madrid, 2016, pág. 30.

72. Véase Fig. 23.

cosas, con una multiplicidad de medios, haciendo alusión al mundo en que viven los artistas y a la propia hibridación de un mundo global. Krauss habla de cómo “categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”, eso sí, sin dejar de ser pintura, escultura, etc.



Fig. 23: SERRA, Richard. *Tilted Arc*, 1981

La práctica pictórica pensada en relación al espacio se remonta a El Lissitzky y Vladímir Tatlin. En el caso de Lissitzky, fue uno de los creadores más comprometidos en la búsqueda de una renovación del arte para el “nuevo hombre” surgido tras la Revolución de Octubre. Su trabajo se caracterizaba fundamentalmente por la capacidad que tuvo para conectar y actuar como catalizador de las innovadoras ideas nacidas en la Unión Soviética y en Europa occidental, y para transgredir límites y fronteras. Lissitzky desarrolló su propio concepto artístico que denominó *Proun* (Proyectos para la afirmación de lo nuevo), concebidos como un cruce de vías entre la pintura y la arquitectura. *Prounenraum* se mostraba originalmente en 1923 en la Gran Exposición de Arte de Berlín y se trataba de un proyecto que llevaba a las tres dimensiones sus investigaciones sobre pintura fusionadas con sus estudios sobre arquitectura. Era un espacio de 3,20 x 3,64 x 3,64 metros que materializa la expresión tridimensional del concepto espacial de los Proun. El *Prounenraum*⁷³ ofrecía al visitante una experiencia visual y los hacía participar de manera activa.

73. Véase Fig. 24.

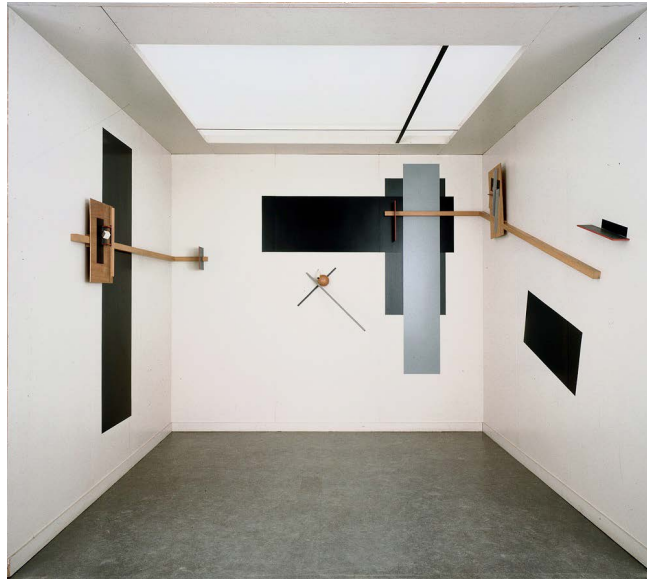


Fig. 24: LISSITZKY, El. Prounenraum, 1923

De algún modo, la pintura estaba relacionándose con el espacio, estaba expandida. Para frasear a Krauss, la práctica artística expandida lleva implícita dos premisas fundamentales, por un lado la práctica individual del artista y, por otro, el cuestionamiento del propio medio. Según hemos analizado hasta el momento en el grueso del contenido teórico de este proyecto, ambas premisas tienen lugar, primero desde un punto de vista práctico que se interesa por el medio y su cuestionamiento y, por otro lado, desde una visión conceptual, como analizábamos en los apartados anteriores.

La practica artística individual la entendemos como un deseo y una necesidad de investigar sobre nuestro propio trabajo. Esta reflexión se lleva a cabo a través de la práctica de la pintura, y conlleva la necesidad de entablar un diálogo con la pintura y con el espacio, desde dentro y fuera de los límites del cuadro. Es decir, que sin abandonar el soporte tradicional en la pintura se van haciendo nuevos soportes e ideas que giran en torno a la relación de la pintura y su ubicación en el espacio.

Finalmente, el cuestionamiento del propio medio, como veíamos en el apartado *Un modo cualquiera de estar en el mundo*, es más complejo de analizar. Y es que en la pintura se realiza un cuestionamiento que pretende buscar soluciones a una cierta situación de decadencia —por llamarlo de alguna manera— que para muchos ha supuesto la muerte de la pintura. Sin embargo, en este trabajo entendemos dicha anunciación de la muerte de la pintura como un estado de aletargamiento por otras prácticas artísticas de mediados del siglo pasado. En su defensa, cabe destacar que dichas prácticas fueron necesarias en su momento pero en ninguno de los casos tuvieron la intención de acabar con la

pintura, aunque está claro que estos sucesos agitaron la pintura y la obligaron a replantearse, a extenderse y, sobre todo, a reinventarse.

PRÁCTICA ARTÍSTICA

4. Proyecto pictórico

Según establecimos en la introducción, este proyecto está compuesto tanto por una parte teórica como por una práctica, de manera que ambas partes se retroalimentan. Así, los conceptos desarrollados nos han servido para recoger ideas entorno a la imagen, la pintura y aquellos factores que influyen en la creación del trabajo pictórico, evolucionando en cada uno de los trabajos y entendiendo cada obra como un paso más hacia los objetivos establecidos. Por lo tanto, la evolución de la obra personal de estos dos últimos años —desde la fotografía hasta la pintura actual, pasando por todas las etapas pictóricas intermedias— será objeto de análisis en este apartado.

En este Trabajo Final de Máster, *Cavilación tortuosa. Configurando un itinerario creativo*, puede apreciarse una actitud reflexiva en torno a la imagen y su traducción en pintura, sus posibilidades representativas y su disposición en el espacio. A lo largo del proyecto se plantea la problemática de la procedencia de la imagen y cómo a partir de ésta se representa pictóricamente.

Para comprender la evolución del trabajo pictórico actual, resulta crucial comenzar analizando los aspectos que éste comparte con el trabajo fotográfico y de instalación abordados en el Trabajo Final de Grado. Este será precedido por el análisis de la pintura digital realizada durante la estancia en Reino Unido en el año intermedio entre el TFG y el comienzo del Máster, además de una etapa pictórica previa al Máster. También puede apreciarse un creciente interés por el espacio que aparece por primera vez en *Herencia social* con algunas instalaciones, para continuar desarrollándose, sobre todo, en la obra reciente. No obstante, a medida que avanza la obra, incrementa el gusto por el cuadro como campo de experimentación para, desde él, sobrepasar sus propios límites, pensando, desde sus inicios, en cómo éste va a relacionarse con el espacio. Es por ello que en la obra reciente desarrollaremos con mayor detención y de manera más individualizada un análisis de las piezas, así como de las principales motivaciones que propiciaron su ejecución.

También se considera oportuno incluir la participación en exposiciones colectivas, subastas y la realización de exposiciones individuales, todo ello a gracias a la obra producida en estos dos últimos años. Esto ha servido de acicate y motivación para ir experimentando plásticamente aquellos conceptos teóricos que se estudiaban, al mismo tiempo que el trabajo ha ido relacionándose con el espectador en un contexto profesional.

De modo que en los apartados 4.1. y 4.2. haremos un recorrido en orden cronológico del trabajo artístico comprendido entre 2014 y 2016. El apartado de *Obra previa* estará compuesto por varios periodos de trabajo y dentro de

ella iremos explicando cada uno de ellos, mientras que en el apartado de *Obra reciente* se irán analizando y estableciendo relaciones entre las distintas obras. El desarrollo escrito del texto estará apoyado por imágenes y al final se incluirán las fotografías de las obras con sus respectivas fichas técnicas (título de la obra, fecha de realización, técnica y soporte empleado y medidas en cm.)

De tal modo, analizaremos las motivaciones y aspectos fundamentales de dichas etapas, así como puntos que tienen en común e incidiremos en la progresiva evolución del trabajo hasta llegar a la obra reciente.

4.1. Obra previa

Herencia social

Podría decirse que el interés por lo insignificante es ya una constante en nuestro trabajo y, en gran parte, hemos sido influenciados por la ideología implícita en lo que Allan Kaprow denominó *Actividades*, dónde la importancia recae en la experiencia de la vida frente a la experiencia artística y dónde se trataba de “no decir nada” sino “solamente de ser”, como proponía Manzoni⁷⁴. En esta tarea interviene la intuición cómo algo irracional y previo al conocimiento que, de manera inconsciente e impredecible, filtra del paisaje cotidiano los motivos que sirven como punto de partida en nuestra obra. Utilizamos la práctica artística como nexo entre nuestras vivencias y el espectador, convirtiendo el proceso artístico en una experiencia de vida “fluida”⁷⁵ y cambiante, y su traducción en pintura proporciona al espectador una visión única y ambigua del mundo.

Este terreno comenzó a explorarse hace un par de años en uno de los primeros proyectos expositivos —*Herencia social*— a modo de poesía visual, a través de la fotografía y la instalación. Movido, principalmente, por una potente atracción hacia lo cotidiano y el deseo de jugar con lo insignificante para, por medio de la observación profunda y la descontextualización, ofrecer otro punto de vista, cómo respondía la joven artista Irene Grau a la pregunta “¿cuál debería ser la función del arte?” en una entrevista en El Cultural:

“Yo la única función que veo es la de proponer una mirada nueva hacia el mundo, una manera particular de ver las cosas. Cada uno de nosotros tenemos una visión diferente y hay ciertas tendencias a que todo esté homogeneizado, bajo unos patrones. Y el arte ahí debería aportar unas imágenes nuevas que puedan revolver y hacer ver la misma realidad de otra manera”⁷⁶.

Con el proyecto *Herencia social* se intentaba dar una visión amplia y personal de la mentalidad social actual, visto desde el prisma de un joven que se encontraba finalizando el grado en Bellas Artes y que se planteaba la introducción al mundo laboral con las herramientas que había desarrollado durante el estudio. Un joven que, de algún modo, se siente responsable de los errores que percibe en la sociedad, inmerso en una crisis económica pero también moral, cultural y sobre todo de valores.

74. FERRANDO, Bartolomé. *Op. Cit.* Pág. 67.

75. Característica de los líquidos que Zygmunt Bauman emplea en su teoría de los sólidos y los líquidos para explicar muchos de los aspectos sociales del momento en que vivimos. Pueden verse al respecto algunas de sus publicaciones: *Modernidad líquida*, *Arte líquido*, *Amor líquido*, *Vida líquida*, *Tiempos líquidos* y *Miedo líquido*, entre otros.

76. <http://m.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Irene-Grau/8969>, Fecha de consulta: 13/02/2016

A diferencia de la obra reciente, *Herencia social* requería de una estética realista y tridimensional, debido a su carácter crítico-social y constructivo. No obstante, hay otras cuestiones que se repiten a lo largo de los distintos periodos que hemos atravesado, y es que siempre se pretende crear un mundo imaginario paralelo para hablar del mundo real, para mostrarlo tal y como es, poniendo la realidad de manifiesto en un gesto de “quitar el velo”. Pero en *Herencia social* se necesitaba que el espectador chocase consigo mismo a través de la realidad que se le presentaba, incluso que dicha realidad estuviese inscrita en el espacio expositivo de una manera instalativa. Por ello se realizó mediante fotografía e instalación. Como bien decía el autor del prólogo —Rubén Pérez— en el libro —narración visual, que no catálogo— que acompaña a este proyecto, el principal propósito era que:

“Si merced a estas fotografías nos chocamos con la roña que nos corroe es porque no tenemos memoria y sobre todo porque no estamos en lo que estamos. En definitiva, Miguel Núñez brinda unas pautas con las cuales mirarse es posible, y reconocerse como dominado el primer acto de conocimiento”⁷⁷.

En este proyecto se pretendía —a partir de la contemplación— devolver al espectador un mensaje contundente y de reflexión, exigiéndole un mínimo de interacción en la mayoría de las obras, ayudándonos de la instalación: elemento inesquivable. Así, se ahondaba en la raíz del problema señalando al compromiso del adulto como educador y formador de generaciones descendientes, ya que entendemos la formación del individuo como eslabón principal de una sociedad civilizada, culta y con principios.

Se traducían todas las imágenes al blanco y negro para reflejar el drama que requiere la situación, dando bastante importancia al aspecto hiperrealista de las imágenes, otorgándole a éstas la misma naturalidad con que ignoramos un tema que nos perjudica a todos. Esta apariencia real se matizaba de misticismo, fantasía e ironía, para cautivar la mirada del espectador y provocar un estímulo de reflexión al contemplar las piezas. Sirviéndonos de la poesía visual como lenguaje, se realizaban una serie de imágenes que hablaban sobre la *Herencia social*, aportando una crítica constructiva desde la ironía que añade la descontextualización de los objetos. Mediante la fotografía, la mirada siente la realidad en la imagen y esto da fuerza a la idea irónica que se lanza a través de la poesía visual, con imágenes que plantean aspectos sociales como el machismo, la desigualdad, la envidia, la preocupación por el aspecto físico, los miedos de comunicación, la ignorancia y la obsesión por la propiedad, entre otros.

Este proyecto está formado por 22 fotografías, 3 instalaciones y un libro.

77. NÚÑEZ, Miguel. *Herencia social*, San Roque (Cádiz), 2014, pág. 13.



Fig. 25: NÚNEZ, Miguel. *La presencia de lo natural*, 2014, fotografía impresa en papel, 50 x 33.11 cm.



Fig. 26: NÚNEZ, Miguel. *Poética musical*, 2014, fotografía impresa en papel, 33.11 x 50 cm.

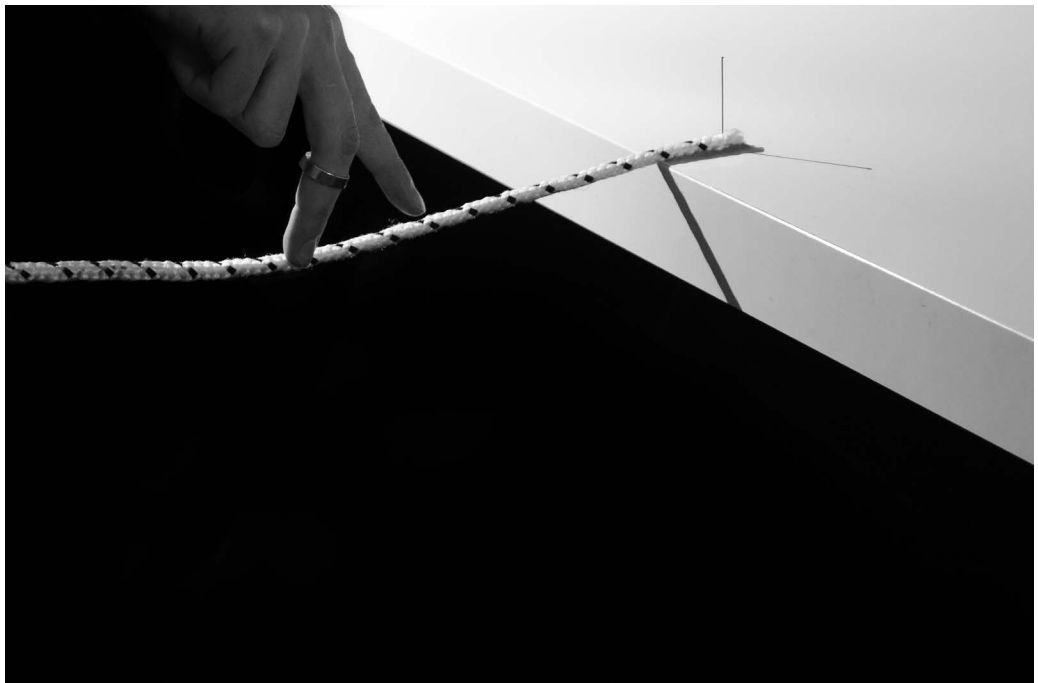


Fig. 27: NÚNEZ, Miguel. *Compromisos matrimoniales*, 2014, fotografía impresa en papel, 52.98 x 80 cm.



Fig. 28: NÚÑEZ, Miguel. *Lluvia de ideas*, 2014, instalación de bombillas, medidas variables



Fig. 29: NÚÑEZ, Miguel. *5.933.300 desempleados*, 2014, fotografía impresa sobre tabla y tierra vegetal, medidas variables

Al trasladarnos a Inglaterra esta obra continúa madurando en un contexto sociocultural diferente, que contrasta con el que habíamos habitado hasta la fecha. La obra aborda varios aspectos recogidos en ambos países, aunque la problemática que se expone es la que se desarrolla en nuestro país natal. Esta serie pretende delatar aquella conocida expresión “derretir los sólidos” que señalaban hace más de un siglo y medio los autores del Manifiesto comunista. Esa idea de diluir los sólidos “profanando lo sagrado”: la tradición, que se resistía por las convicciones y lealtades que protegían al “sólido” de la “liquefacción”, cuando su única intención era sustituir los “sólidos defectuosos” por otros “nuevos y mejores sólidos”, por seguir la teoría de Zygmunt Bauman⁷⁸. La mayoría de pinturas digitales que componen esta serie se basan en esta idea de reforma, de cambio, de sustitución de estructuras sociales.

Backpacking aspira a desvelar, en la medida de sus posibilidades, esta realidad deteriorada y se hace eco de las palabras de Bauman en cuanto a “liquefacción”, realizándose finalmente mediante un medio tan virtual como la pintura digital, que contiene también las características de “levedad” y “liviandad” que se le atribuye a los “líquidos”.

Este trabajo conserva, en cierto modo, los aspectos de crítica social propios de *Herencia social*, aunque de una manera aún más irónica y desenfadada. De tal modo que van diluyéndose las connotaciones críticas con respecto a la sociedad para centrarse en aspectos más propios de la pintura. No obstante, se mantiene un interés por la representación a partir de imágenes procedentes de la realidad e incluso de obras de arte, tales como *Las señoritas de Avignon* de Picasso. Cabe destacar la adaptación del discurso a un medio que desconocíamos, debido a no disponer de materiales para trabajar durante la estancia en Reino Unido. Por lo tanto, con esta obra se evidencia el interés, o mejor dicho, la necesidad por la representación, por la práctica artística, entendiéndose ésta como una necesidad de expresarse a través de cualquier medio, sin haber barreras en cuanto a recursos mínimos para trabajar.

Este trabajo supone una declaración de intenciones hacia la pintura como medio predilecto y actúa como nexo entre el trabajo anterior, la fotografía y la posterior etapa pictórica que veremos a continuación.

Esta serie está compuesta por cuatro pinturas digitales impresas sobre papel Hahnemühle fine art en 60 x 42.95 cm.

78. BAUMAN, Zygmunt. *Op. Cit.* Pág. 9.



Fig. 30: *Backpacking* en exposición colectiva *Plural Unique 2*, NEXTGallery, Piacenza (Italia), 2015



Fig. 31: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad)



Fig. 32: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad)



Fig. 33: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad)

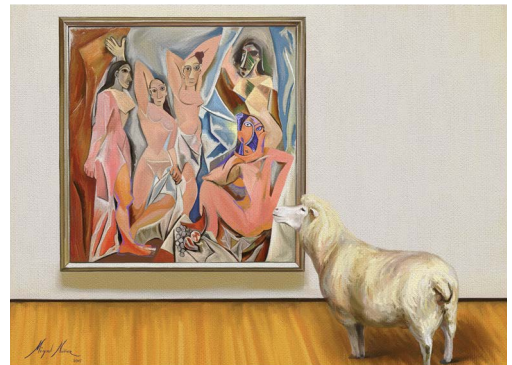


Fig. 34: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad)

Este trabajo surge con el regreso a nuestra ciudad natal, tras haber pasado un año en el norte de Inglaterra y resulta fundamental para comprender nuestra evolución en la pintura.

Territorio efímero se basa principalmente en la observación del entorno en un mundo en el que todo se mueve a una velocidad de vértigo. Entrar en ese ciclo sería conducirnos a una “actitud hiperactiva”, que no deja “mirar” y que es, al mismo tiempo, menos activa que la vida contemplativa, o como diría Nietzsche: “Es una ilusión pensar que cuanto más activo uno se vuelva, más libre es”⁷⁹. Se pretende mostrar una imagen fruto de la imaginación, y se parte de elementos figurativos extraídos de la realidad, a los que a posteriori se les atribuye una idea. Para seleccionar los elementos físicos que la construyen, elegimos —por medio de la intuición— aquellos componentes que “vibran”, los que sin adentrarnos en ellos desprenden luz propia y se comportan de distinto modo al resto. Éstos se someten a un proceso de disección, con el fin de reducir el objeto a su concepto más puro, desvincularlo al máximo de las asociaciones mentales preconcebidas. Lo que extraemos en esta separación se enfrenta junto a otras conclusiones de otros objetos, hasta encontrar vínculos que los enlace y los haga contenedores de un mensaje, de una reflexión.

En el estudio se planteaban pequeños enigmas recogidos en el día a día que se retenían en el muro de ideas o en la memoria. En el muro van añadiéndose bocetos, textos, fotos e incluso objetos, con el fin de ir buscando vínculos entre sí. Así, se va configurando la imagen sin prisa, ya que en este proceso es muy importante respetar la maduración de la idea, así como los elementos que aparecerán en la imagen, su disposición y las posibles relaciones que se establecerán en esta. La segunda, la memoria, constituye junto a lo onírico, un papel fundamental en este trabajo y una fuente de inspiración muy potente a la hora de desarrollar una línea de trabajo que parte de la imagen.

En estos lienzos hay una componente muy importante que tiene que ver con el espacio: buscamos un diálogo entre figura y fondo que, en cuanto a solución técnica y compositiva, se resuelve a través de la sombra de la propia figura y el fondo, que además aporta connotaciones abstractas. Al reducir el espacio representado a blanco se produce una disminución escalar del motivo, de tal modo que resulta insignificante con respecto al universo que lo acoge. La sombra modela el espacio sin necesidad de recurrir a elementos en un segundo plano.

Esta serie está compuesta por 4 óleos sobre lienzo que comparten la misma

79. NIETZSCHE, Friedrich. *Op. Cit.* Pág. 85.

altura, dos en formato vertical y dos en horizontal. Los formatos verticales miden 120 x 60 cm y los horizontales 120 x 150 cm.

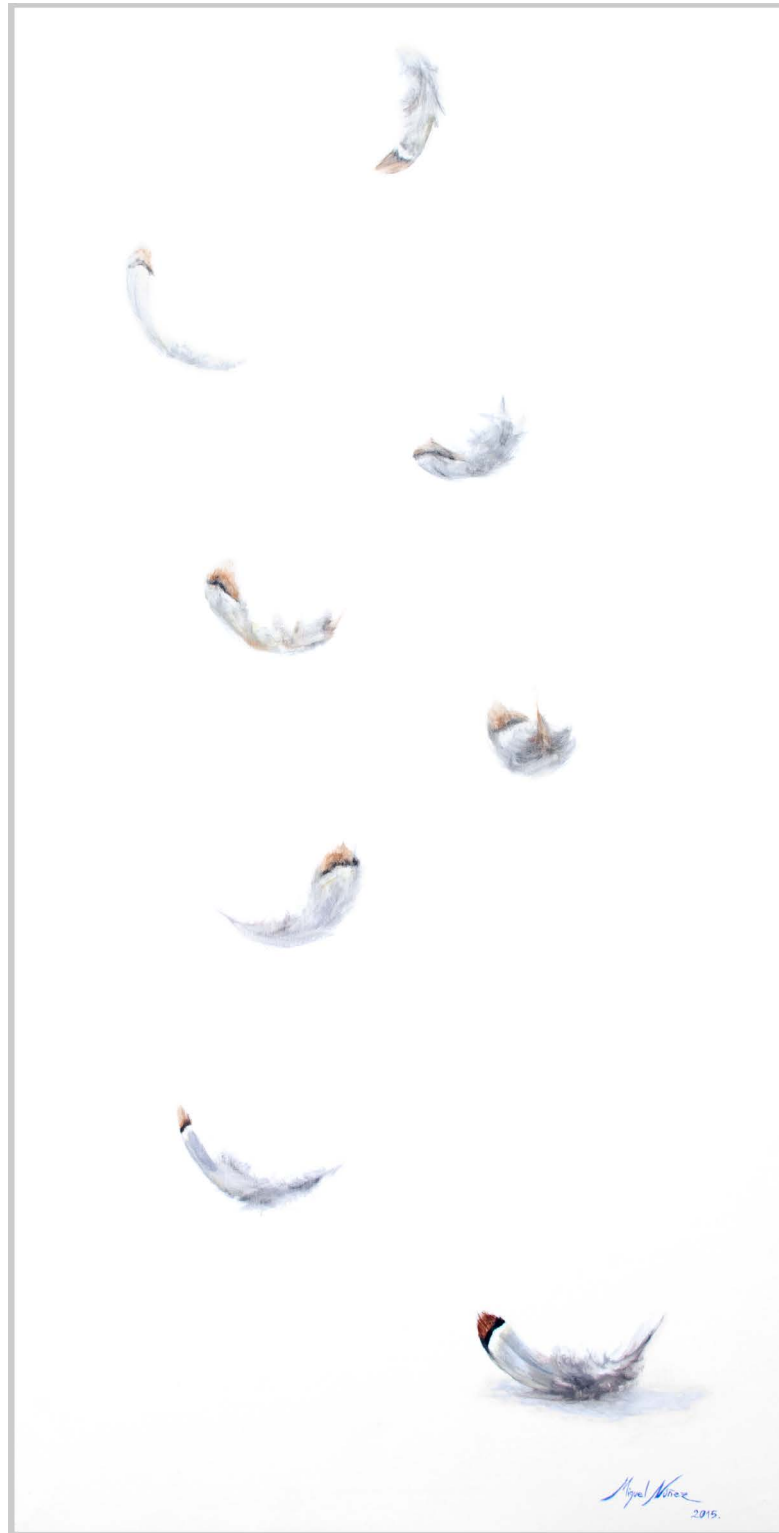


Fig. 35: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 60 cm.

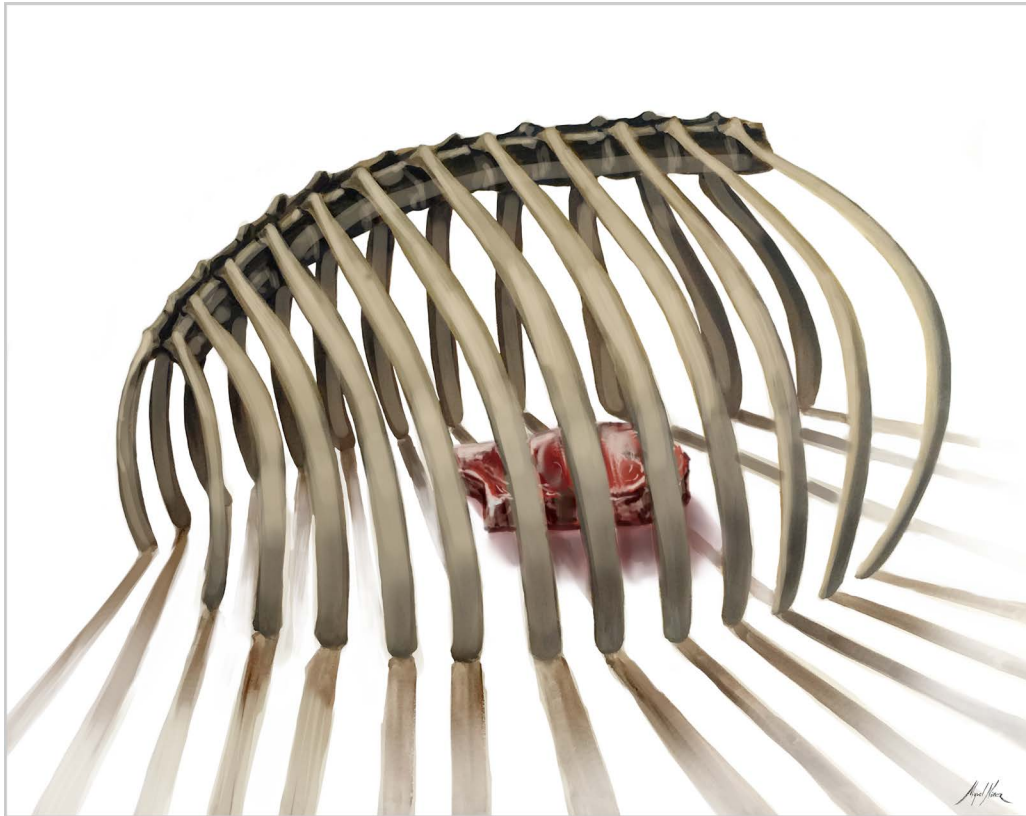


Fig. 36: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm.



Fig. 37: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm.

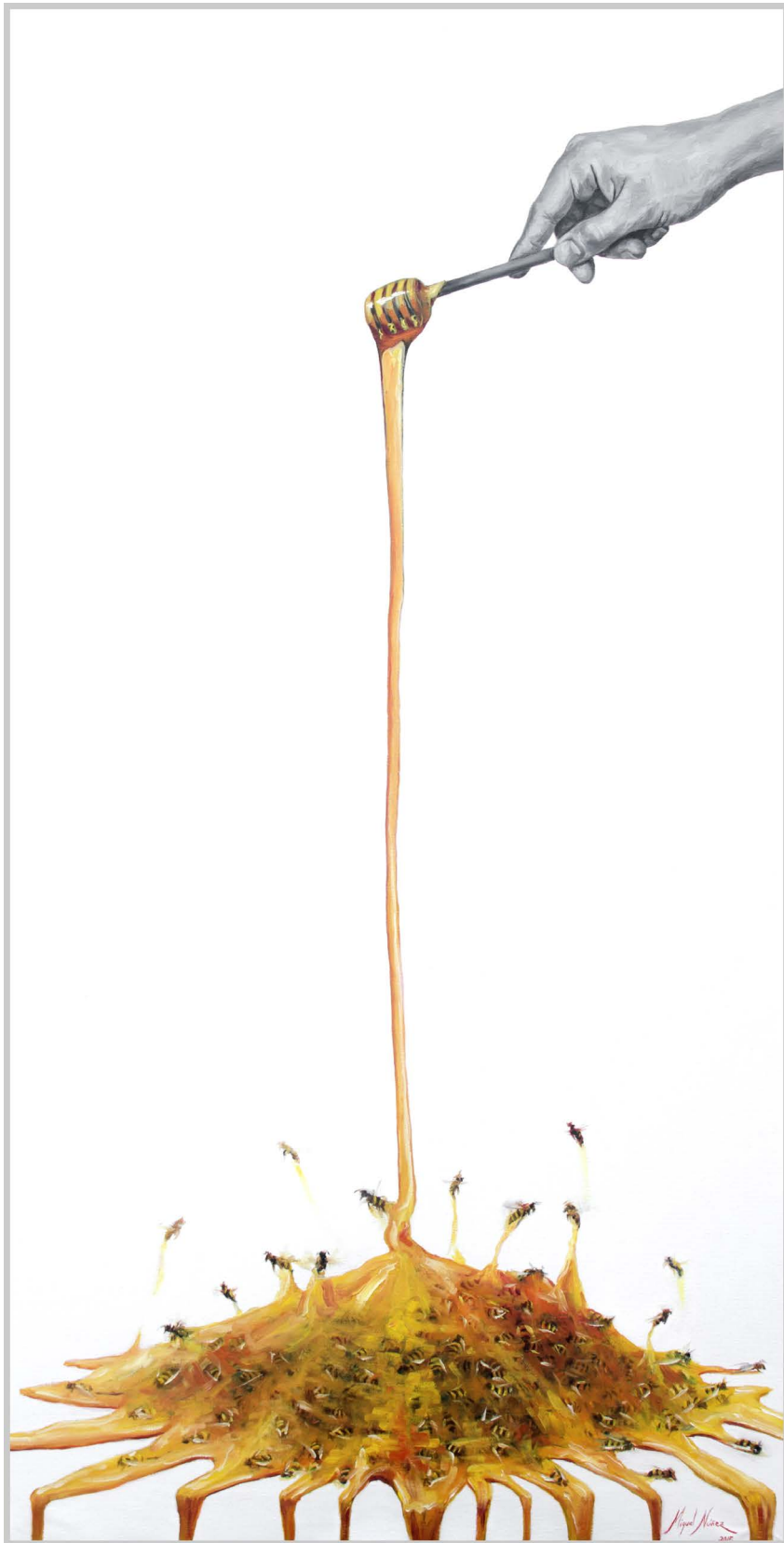


Fig. 38: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 60 cm.

En *Territorio efímero* se buscaba tal depuración de la imagen que llevó la pintura a un distanciamiento, cada vez mayor, de la figura y el fondo. Esta cuestión nos hizo preguntarnos acerca del concepto que teníamos de pintura, ya que con semejante síntesis estaba restringiendo el desarrollo natural de la pintura.

En esta etapa transitoria entre *Territorio efímero* y la *Obra reciente* se apuesta por la recuperación del fondo, de tal modo que pasamos del fondo en blanco al fondo fluorescente, además de elementos intermedios que comienzan a aparecer entre la figura y el fondo. Cabe destacar que la principal influencia que recibe este periodo de trabajo es que tiene lugar en el Máster, rodeado de nuevos compañeros de trabajo. Es decir, en el periodo anterior, las obras no se relacionaban con nadie hasta que no estaban acabadas, ya que habitualmente trabajaba en solitario en el estudio. Durante el Máster, al trabajar rodeado de gente nueva con distintas motivaciones, fuentes e influencias, el proceso de creación se enriquece de lo que le es ajeno, entrando en juego las críticas por parte de los compañeros, profesores, etc. Además, si tenemos en cuenta que esta práctica pictórica depende totalmente de la contemplación del entorno y los estados emocionales que se atraviesen, la pintura —irremediamente— sufrirá algunas modificaciones —sobre todo— formales. Otro factor fundamental a tener presente en la evolución del trabajo pictórico desde la fotografía hasta el trabajo actual es que aún se encuentra en proceso de búsqueda. Así, podríamos entender que la pintura vaya evolucionando a medida que pasa el tiempo y se van adquiriendo nuevos conceptos y nuevas aportaciones formales, encaminadas hacia la construcción de un discurso propio en la pintura, sin descartarse nuevas modificaciones en un futuro próximo con el fin de poder trabajar con un concepto ampliado de la pintura.



Fig. 39: Imagen de la exposición-subasta *SOLI DOWN* en Galería ELBUTRÓN, Sevilla, 2016

En este periodo de trabajo se produce el primer acercamiento hacia esas ideas con *Pasaporte a la posteridad*. En el planteamiento pictórico inicial de esta pieza ya se tiene en cuenta el marco como parte pictórica, es decir, se entiende el marco como parte de la obra y no como tradición de enmarcar el cuadro. El marco, en este caso, se emplea como recurso pictórico que da sentido al título de la obra y se relaciona íntimamente con la idea ornamentaría representada mediante la pintura. El marco dialoga con el sillón de madera dorado funcionando de igual modo, ornamentando la imagen representada. Así, se muestra el retrato de un esqueleto luciendo sus mejores galas, al tiempo que se plantea y se reflexiona sobre la vulgar idea de permanecer en el tiempo, una característica propia de nuestra especie. Mediante esta pieza se pretende representar dicha idea trascendental desde una visión personal, procurando que, en la medida de lo posible, se reflexione sobre esta cuestión aquí ridiculizada, a través del color rosa fluorescente y el dorado del marco y el sillón como principales recursos del discurso. Además, esta pieza habla de la muerte, de la caducidad de las cosas frente al tiempo y, por lo tanto, de lo efímero que da nombre a este periodo pictórico de transición.



Fig.40: NÚÑEZ, Miguel. *Pasaporte a la posteridad*, 2015, óleo y acrílico sobre lienzo enmarcado, 73 x 60 cm.

Este periodo, además, está marcado por una extraña aportación onírica, dónde las imágenes, a diferencia de lo que me es habitual, perduraban en la memoria en lugar de desvanecerse al despertar. La cuestión de los sueños sirve de flujo de imágenes que se aprovecha como punto de partida o, en términos de Michel Melot, de imagen modelo para nuevas imágenes, en este caso, pictóricas.

Por lo tanto, la aportación tiene lugar al principio del proceso creativo, como impulso y motivación que se confía a la intuición para desarrollar un trabajo pictórico que surge de un sueño pero se somete a la pintura para dialogar con ella y con el creador durante el proceso de creación.

En el caso de *Al otro lado del trofeo* se representa el cuerpo de un ciervo que



Fig. 41: NÚÑEZ, Miguel. *Al otro lado del trofeo*, óleo sobre lienzo 100 x 81 cm.

atraviesa un plano. Si pudiésemos ver lo que acontece al otro lado del plano veríamos, quizá, el trofeo: la cabeza del animal disecada y sujeta a una bonita tabla de caoba con una reluciente chapa dorada que transcribe el nombre del cazador y el lugar donde tuvo lugar el asesinato. En cualquier caso, esa idea solo responde a la interpretación que el creador ha querido hacer del sueño. Ahora bien, la imagen modelo (sueño) de la que se parte es la de un trofeo colgado sobre la pared y la sombra de un rifle apuntando. Esta imagen modelo que procede del sueño deviene, a su vez, de una imagen ya realizada en el proyecto *Herencia social*, una

fotografía⁸⁰. He aquí la importancia de esta pieza, su relación con la teoría de Michel Melot estudiada en la parte conceptual del proyecto, es decir, *Al otro lado del trofeo* podría entenderse como una conclusión a esas reflexiones —acerca de la identidad de la imagen—, dónde sujetábamos que ésta permanece en la memoria y es en la mente donde se yuxtapone y entremezcla junto con otras imágenes para dar lugar a otra nueva.

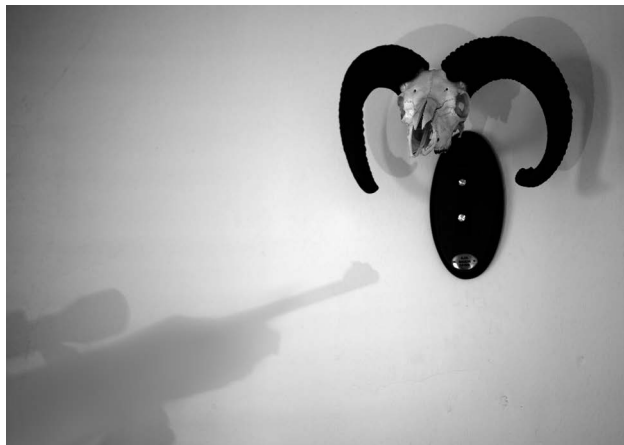


Fig. 42: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2014, fotografía, 33.11 x 50 cm.

Así, esta pintura propone una visión personal de la caza como deporte (como trofeo) y deja abierta la interpretación al espectador. De modo que el sentido que se le atribuye a la obra por parte del creador no es más que la motivación

80. Vease Fig. 42.

que le impulsa a representarlo y deja completamente abierta la lectura de la imagen. Por lo tanto hay cierto interés por lo ambiguo, por la obra abierta a ser enriquecida con la multiplicidad de lecturas posibles que pueda otorgarle el espectador. Este concepto está muy presente en nuestro trabajo desde sus inicios hasta la actualidad, entendiéndose la imagen como una retícula virtual que proyecta una imagen o idea procedente de la imaginación pero que, en gran medida, nos habla de la realidad, la pone en duda y la cuestiona, con el fin de propiciar la reflexión en el espectador prestando especial atención a no brindar una imagen conclusa, cerrada y con un único sentido dictado por el creador.

Sin embargo, en este periodo se realizó un último cuadro basado, exclusivamente, en la ambigüedad, en la confusión explícita del sentido de la obra. En *Una obviedad*⁸¹ se deja entrever, por medio de la representación, el propio bastidor del lienzo a través de un ejercicio de trompe l'oeil. Hay cambios de escala, así mismo, conviven distintas narraciones luchando por el protagonismo de la escena. Se incorpora también la técnica del "collage" visual de distintas imágenes yuxtapuestas. De hecho, todos los elementos que conforman este cuadro compiten por el protagonismo, de este modo se produce una paradoja con respecto a la relación fondo y figura. Si en el primer periodo pictórico la relación figura y fondo era precisa, es decir, aparecía una única imagen, en este cuadro no existe esa jerarquía definida, debido a la fragmentación — recurso que se incorpora— y al collage, entre otros recursos. Esto nos hace cuestionarnos acerca del mensaje y su encriptación, dando lugar a un recurso clave para nuestro trabajo reciente que versa sobre el cuestionamiento de la realidad. Así, conviven distintas narraciones en una misma obra y se establece una relación muy positiva con respecto a la figura y el fondo, pasando a formar parte de las características más significativas que posee nuestro trabajo actual.

Esta serie está compuesta por los siguientes 4 cuadros:

81. Véase Fig. 46.

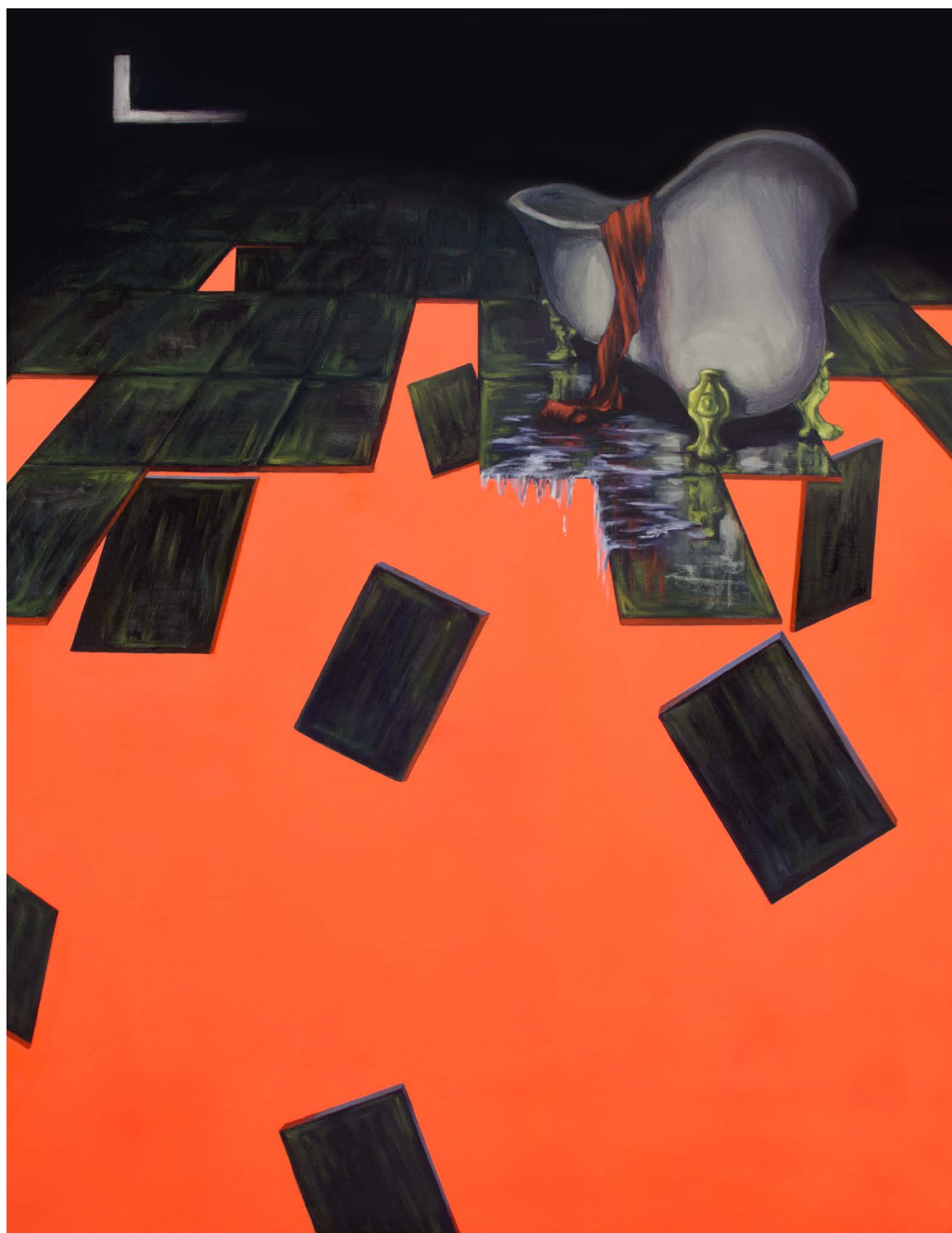


Fig. 43: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo y acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm.



Fig. 44: NÚÑEZ, Miguel. *Pasaporte a la posteridad*, 2015, óleo y acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm.



Fig. 45: NÚÑEZ, Miguel. *Al otro lado del trofeo*, 2015, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.



Fig. 46: NÚÑEZ, Miguel. *Una obviedad*, 2015, óleo, periódico y acrílico sobre lienzo, 89 x 116 cm.

4.2. Obra reciente

En este periodo se hace patente la necesidad de interpretar y conocer el entorno desde una visión personal, al mismo tiempo que se cuestiona la realidad por medio de la pintura. Para ello, nos servimos de objetos que nos rodean actualmente y en el pasado, prestando especial atención a aquellos cuyo cometido es ser contemplados. Creando imágenes indagamos en las cualidades comunicativas de la pintura como medio de difusión de ideas, sentimientos e inquietudes, y reflexionamos sobre la pintura, el proceso de creación y las relaciones entre el individuo y las cosas. Dice John Berger que: "Pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas"⁸².

Se estudian las decisiones que se toman en la pintura, incluida la del propio pintar y se aprovechan sus cualidades plásticas para reflexionar acerca de su propia esencia. Se apuesta por la creación responsable de imágenes en un contexto en el que su producción está al alcance de cualquiera. Éstas se presentan, cada día, ante nosotros en forma de publicidad por las calles y en medios de comunicación, como flashes imposibles de retener a través de informativos televisivos, o como manantial inagotable llamado redes sociales. En palabras de Berger: "Nunca se habían representado y mirado tantas cosas. Continuamente estamos entreviendo el otro lado del planeta, o el otro lado de la luna"⁸³.

En la obra reciente continua entendiéndose el proceso como un diálogo con el cuadro, dónde la realidad se relaciona con la pintura y ésta cambia su sentido en función al medio, tratando de mantener un equilibrio entre inconsciente y razón. El primero filtra, en el día a día, los elementos o motivos de los que parto, por el simple hecho de desconocer la procedencia de su interés. Éstos despiertan una desconocida atracción y, por ello, son seleccionados como punto de partida para los cuadros. El segundo, la razón, florece en el proceso de creación, en el diálogo con la pintura, dónde intervienen cuestiones como la forma, el color, el tratamiento de la luz y la composición.

Todo ello gira entorno a la realidad del cuadro como contenedor de una información que presume ser más real que la que podría alcanzarse a través de la mimesis más exacta. Asumimos las limitaciones del soporte y entendemos la pintura cómo medio poco apropiado, si lo que se quiere es competir frente a la capacidad envolvente de la realidad misma. Es por ello que sostengamos la realidad o piel del cuadro cómo algo más real, ya que en ella puede apreciarse

82. BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Ediciones, Madrid, 2009, pág. 49.

83. *Ibíd.*, pág. 32.

todo un despliegue de sucesos que han acontecido en el soporte, que nacen y se desarrollan en él, fruto del diálogo que se establece entre el autor y el cuadro durante el proceso de creación. De tal modo que el proceso pictórico asume gran parte del discurso transformando las precarias ideas de partida en imágenes de comprensión ambigua, pero que contienen mucha información del momento concreto que atravesamos durante su ejecución. La obra actúa como testigo de cargo de ésa lucha interna con el cuadro, la pintura, los conflictos mentales, el estado de ánimo, la intuición y el azar.

En nuestra práctica artística no hay un lenguaje totalmente definido ya que está en proceso de evolución y se entiende cada obra como un problema que se afronta de distinta manera y que, al mismo tiempo, podría resolverse por diferentes vías. Aunque las obras pueden funcionar de manera independiente, actúan en relación a un todo, en la misma dirección del proyecto. Tanto es así, que los errores y hallazgos, las búsquedas y los encuentros, se van contaminando entre las obras, actuando como hilo conductor en nuestro trabajo.

En la obra reciente podríamos comenzar hablando de el políptico *The key*⁸⁴ puesto que supone un antes y un después con respecto al trabajo anterior. Se inicia un interés por la configuración de los cuadros en el espacio, primero sin despegarnos de la pared, mostrándolos colgados de la manera tradicional para que, en obras próximas, dialoguen con el espacio, separándose totalmente de la pared o colgando del techo y relacionándose con objetos cotidianos, como sucedería con los *Combine paintings*⁸⁵ del pintor Robert Rauschenberg. De tal forma que el título *The key*, da



Fig. 47: RAUSCHENBERG, Robert, *Pilgrim*, 1950

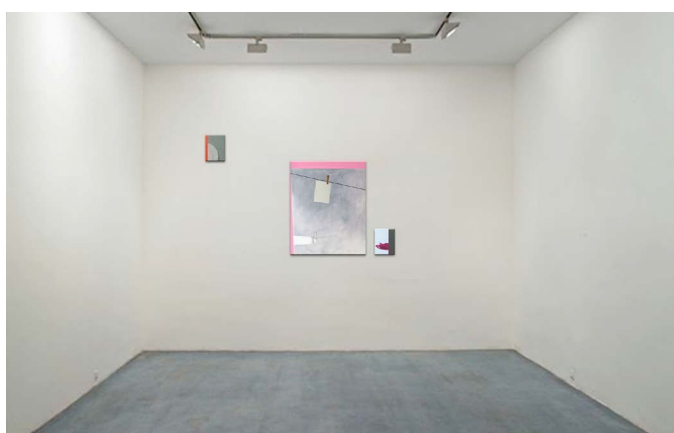


Fig. 48: NÚÑEZ, Miguel. *The key*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo (políptico), 2 (24 x 18 cm.) y 1 (81 x 65 cm.)

84. Véase Fig. 48

85. Véase Fig. 47.

nombre a este nuevo modo de mostrar la pintura, resulta “la clave” de una serie de modificaciones que va a experimentar nuestra pintura próxima. Por otro lado, en *The key* puede apreciarse la superposición que ya empleábamos en *Territorio efímero*, dónde predominaba, a nivel formal, la presencia de los colores planos y fluorescentes. En la obra *The key* la imagen predominante se superpone tanto a nivel conceptual como a nivel formal sobre los campos de color fluorescentes —aludiendo así a la superposición de esta pintura sobre la del periodo *Tránsito*— y los reduce a pequeños campos de color que se entrevén en los márgenes de la pintura. Hasta ahora, el título había sido empleado para dar alguna información suplementaria a la imagen, una información que, de algún modo, explica la representación, un testimonio que funciona en la misma dirección de la idea y la imagen. En cambio, a partir de ahora, el título aspira a desviar el sentido que el autor pretende darle para multiplicar la cantidad de significados que cada obra podía tener. Se trata de aportar una nueva narración que se yuxtapone y entremezcla con las de la imagen, diluyendo cualquier vinculación con las motivaciones del creador, para perder toda referencia posible y desvincular la lectura que hace el espectador de lo que significa la obra para su creador.

En el caso de *Interrupción espacial*⁸⁶, la yuxtaposición continua gestándose y en proceso de experimentación. De tal modo que la motivación de este cuadro es la superposición de capas de color, donde la primera capa se desarrolla de una manera puramente intuitiva y es determinante para la configuración de la siguiente capa y así sucesivamente.



Fig. 49: NÚÑEZ, Miguel. *Interrupción espacial*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

86. Véase Fig. 49.

Por lo tanto, en esta pintura entra en juego, de una manera rotunda, el peso de la intuición, entendiéndose ésta como la capacidad de reaccionar ante un problema de una manera inexplicable, carente de cualquier razonamiento lógico y siguiendo los impulsos internos con total confianza y expectación. De esta forma nace un cuadro destinado a la experimentación absoluta cuyo rumbo va totalmente a la deriva y cuyo resultado será entendido como una conclusión de dicha experimentación. En esta tarea, la experimentación se entiende como la solución a una consecución de problemas que van planteándose y que quedan visibles sobre la superficie pictórica, superponiéndose entre sí para configurar el aspecto formal de la obra.

En *Rompecabezas*⁸⁷ también se hace patente la superposición de varias imágenes. La génesis de este cuadro es otro cuadro ya pintado, es decir, se trata de reciclar una imagen, tratada como modelo, superponiendo otra sobre ésta que, a su vez, procede de ella misma. Por lo tanto, es una obra cuyo argumento es sobre el propio proceso de generación de las imágenes. Podría decirse que se produce un vaciado absoluto del contenido conceptual de la imagen que se reduce a un ejercicio meramente formal y exclusivamente pictórico. De modo que *Rompecabezas* da un paso más hacia la desvinculación de la interpretación de la obra por parte



Fig. 50: NÚÑEZ, Miguel. *Rompecabezas*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

del espectador con respecto al sentido que ésta tiene para su creador. Se produce una encriptación total del contenido conceptual de la obra. La motivación de esta obra esta basa, precisamente, en esa idea de obstaculizar cualquier lectura conceptual. El alicatado funciona como barrera, tanto visual como conceptual, y gracias a la pintura de color rosa que cae sobre él se produce una extraña sensación de realidad que otorga a la pintura una nueva connotación, un nuevo recurso: el trompe l'oeil. A raíz de esta obra comienza el interés por cuestionar la realidad, por ponerla en duda a través de la pintura.

Podría decirse que *Rompecabezas* es una de los cuadros más importantes en nuestra trayectoria pictórica, con esta obra, cuya principal motivación fue partir de y sobre una imagen ya hecha, sirve ahora de motivación y modelo a obras posteriores, tales como *El plagio inherente*⁸⁸ y *El vínculo*⁸⁹, de ahí sus respectivos títulos.

87. Véase Fig. 50.

88. Véase Fig. 51.

89. Véase Fig. 52.



Fig. 51: NÚÑEZ, Miguel. *El plagio inherente*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.



Fig. 52: NÚÑEZ, Miguel. *El vínculo*, 2016, óleo sobre lienzo, 91.5 x 73 cm.

Tanto en *El plagio inherente* como en *El vínculo* surge un interés por la relación entre elementos geométricos y orgánicos. De tal modo que vuelve a evidenciarse la importancia del proceso y el placer por el medio pictórico. No obstante, el punto de partida de *El plagio inherente* resulta de un viaje a Madrid después de cinco años sin pasar por allí. Normalmente, cuando visitamos alguna ciudad por primera vez o después de mucho tiempo, la percepción se muestran más sensible y se activan todos los sentidos con una intensidad mayor. Tanto es así que, cuando paseamos, solemos llevar una cámara de fotos y fotografiamos aquellas cosas que percibimos durante esa actitud contemplativa.

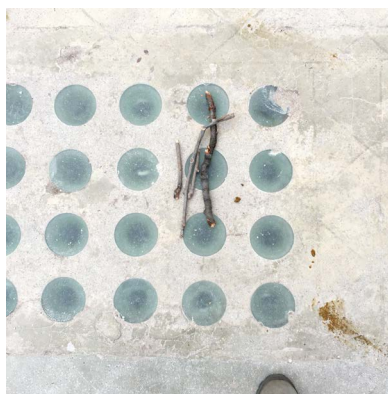


Fig. 53: Imagen tomada en el Parque del Retiro, Madrid, 2016



Fig. 54: Imagen tomada en la Facultad de BBAA de San Carlos, Valencia, 2016

En la Fig. 53 puede apreciarse cuál es la génesis de *El plagio inherente*, además de la geometría que dibujan las losetas en el suelo. Esta fotografía se toma un mes después de haber finalizado *Rompecabezas*, con lo cual, la presencia de las losetas es pura coincidencia o, quizá esta escena nos llamó la

atención precisamente por eso, por la presencia de una geometría procedente del alicatado de *Rompecabezas* que se repite en la escena encontrada en el Parque del Retiro de Madrid, eso si, con diferente orientación, esta vez de manera oblicua. Pero hay otra curiosidad, un tiempo después de haber pintado *El plagio inherente* y, mientras nos encontrábamos inmersos en la preparación de la propuesta para PAM! 16⁹⁰, encontramos en uno de los pasillos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos una serie de círculos insinuados en la pared⁹¹, de manera semejante a los tragaluces del metro que se fotografiaron en el Retiro. Obviamente no se trata de una casualidad, esta consecución de “encuentros fortuitos” no son —del todo— simples casualidades, es decir, es cierto que son encontrados en el paisaje cotidiano y, casualmente, pueden recordar a algunas formas representadas pictóricamente en el pasado, pero lo que si implica dicho hallazgo es una actitud contemplativa y continuada frente a la realidad.

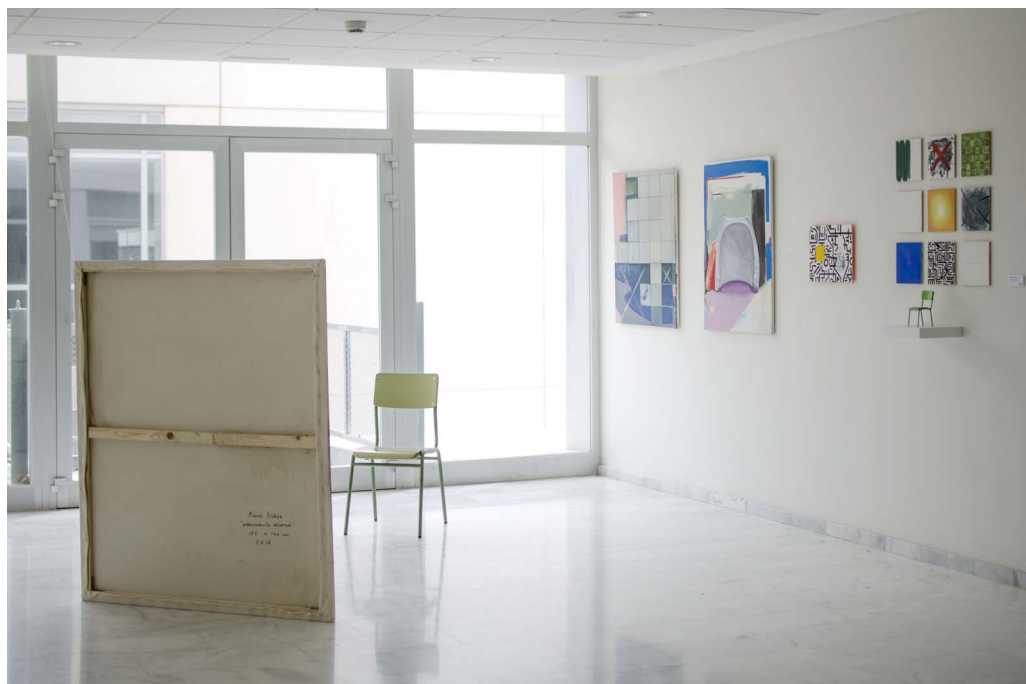


Fig. 55: NÚÑEZ, Miguel. Propuesta *Cavilación tortuosa* para PAM! 16, 2016, instalación, medidas variables.

Al igual que aprendemos a dibujar ejercitando el dibujo, consolidamos una actitud contemplativa frente a la realidad ejercitando dicha actitud. Así, a medida que observamos nuestro alrededor, esta actitud se convierte en hábito y, por supuesto, en una porción muy importante para nuestro proceso creativo. Se trata de permanecer constantemente atento a lo que sucede, al comportamiento del otro, de la naturaleza y de las cosas. Podría considerarse

90. Véase Fig. 55.

91. Véase Fig. 54.

como una fase de trabajo paralela a la que tiene lugar en el estudio, ésta en cambio requiere del paseo, de la contemplación del entorno y se muestra favorecida por los viajes ya que, como decíamos anteriormente, es entonces cuando más se activan los sentidos. En cambio, la imagen de la que procede *El vínculo* es de una vista aérea de una playa en la que solo hay dos sombrillas, esta imagen modelo procede originalmente de un sueño, o mejor dicho, de la síntesis de un sueño. No obstante, esta pieza está, como su nombre indica, vinculada a *El plagio inherente*, y es que la imagen soñada apareció mientras nos encontrábamos en la fase pictórica de ésta y, a medida que lo pintábamos, ésta iba entremezclándose en la mente con la imagen soñada, dando, finalmente, lugar a lo que sería la génesis de *El vínculo*. Como es habitual, la imagen fue transformándose al traducirla a pintura pero, en este caso, sufrió una transformación mayor, ya que de la vista aérea de una playa con dos sombrillas pasó a dos losetas hexagonales apoyadas en la arena y rodeadas de ramas. He aquí su vinculación con *El plagio inherente*. En ella teníamos una imagen cuya composición focalizaba —de manera circular— al centro del cuadro dando protagonismo a unas ramillas sobre el suelo, en *El vínculo* en cambio, las ramillas rodean circularmente las dos losetas sobre la tierra. De modo que dicha vinculación entre ambos cuadros hacen que, no solo estén relacionados entre sí, sino que permite que *El vínculo* se desligue de su propia génesis y mantenga esa cualidad de ambigüedad que trabajábamos en cuadros anteriores. Cabe añadir que el título aquí nos aporta información acerca del proceso pero resulta imposible averiguar su significado, así que deja completamente abiertas las interpretaciones.

La participación en el proyecto PAM! 16 ha supuesto un reto importante para nuestro trabajo al tener que ubicar la obra a un espacio concreto como el de la Facultad de Bellas Artes incidiendo en la configuración de la pintura y su relación con el espacio.

En esta línea de trabajo están las obras *Cavilaciones*⁹² y *Archivo dañado*⁹³, una configuración pictórica compuesta por 9 tablas de madera contrachapada de 20 x 20 cm y una repisa con un objeto. Las tablas que componen *Cavilaciones* aportan la representación de 9 mecanismos distintos a la hora de pensar y traducidos a pintura. Las que componen *Archivo dañado* sugieren 9 pinturas dañadas, que han sido interrumpidas, acotadas —todas ellas entendidas como una manifestación puramente gestual e intuitiva— con la idea de un archivo dañado. En ambas obras la pintura es de carácter abstracta, siendo la única aportación figurativa la procedente de los objetos que se presentan sobre la repisa, los cuales sirven de ancla a la realidad. Dichos objetos están contruidos desde un planteamiento pictórico, de modo que la superposición de pedazos de un plato roto uno sobre otro se construye atendiendo incluso a la iluminación. Tanto es así que se parte de un foco que incide de manera oblicua

92. Véase Fig. 56.

93. Véase Fig. 57.



Fig. 56: NÚÑEZ, Miguel. *Cavilaciones*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.) / hierro soldado y madera policromada.

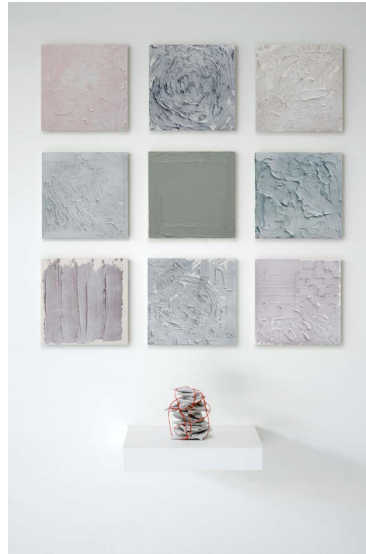


Fig. 57: NÚÑEZ, Miguel. *Archivo dañado*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.) / plato roto e hilo teñido.

sobre la pieza, generando sombras de distinta intensidad que se mueven en una misma gama de azules violáceos —la sombra natural que se produce entre pedazos de un plato blanco—, rodeado por un hilo teñido de naranja fluorescente que además de componer cromáticamente responde a la idea de archivo dañado, encorsetado y bloqueado. En *Cavilaciones* en cambio, se utiliza la reproducción, a pequeña escala, de una silla verde de colegio para, de algún modo, incidir sobre la idea que se representa, una cavilación desde un punto de vista artístico pero también académico.

En el cuadro *Aspiraciones*⁹⁴ se representa el espacio que ocupan los objetos. Así, se produce una especie de análisis que se centra más en la disección y



Fig. 58: NÚÑEZ, Miguel. *Aspiraciones*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.



Fig. 59: NÚÑEZ, Miguel. *Pensamientos divergentes*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

94. Véase Fig. 58.

deconstrucción de los objetos que en la representación fidedigna del espacio. Cabe destacar la presencia de la silla verde de colegio como símbolo de la primera referencia mental del recuerdo de la educación, del aprendizaje. En *Pensamientos divergentes*⁹⁵ este símbolo se manifiesta como un diálogo interno frente a diferentes soluciones posibles del cuadro.

Con la intención de reorganizar el espacio a partir de un objeto que podríamos llamar “protagonista”, surge *Sorry about that!*⁹⁶ cuyo título, nuevamente, redirige el sentido del cuadro hacia otro discurso, hacia otro significado que tiene que ver más con la procedencia del objeto que aquí sirve como punto de partida, que con lo que el artista pretende representar. Cabe destacar que el título nos habla de la historia de este objeto⁹⁷, una taza de mi padre que partí, accidentalmente, el mismo día que se compró. Frente a esta situación, deposité la taza en una bolsa de plástico que contenía trapos que posteriormente traería al estudio —solo trataba de esconder la taza rota—. Un acto insignificante provoca la pintura.



Fig. 60: Imagen de fragmento de taza



Fig. 61: NÚÑEZ, Miguel. *Sorry about that!*, 2016, óleo, esmalte y ceras sobre lienzo, 100 x 73 cm.

En *Sorry about that!* se amplía el empleo de materiales hasta entonces utilizados, experimentamos con el esmalte sintético y las ceras Manley.

95. Véase Fig. 59.

96. Véase Fig. 61.

97. Véase Fig. 60.

En el cuadro *Sin título*⁹⁸ resuelto mediante óleo, esmalte, lápiz y ceras Manley, los materiales nos ayudan a respetar la frescura del dibujo, de apunte esquemático, y la composición se centra en diferentes parcelas abordadas con recursos distintos, aunque todos funcionan en la misma dirección de la obra. Existe una cierta divagación que parte del modelo escogido: un interruptor en desuso de uno de los pasillos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Por lo tanto, esta pieza tiene también su punto de partida en un objeto cotidiano desvinculado de su función utilitaria. Se trata de un concepto que llega para quedarse y que resulta crucial para entender el trabajo reciente. Cabe destacar una cuestión importante en la Fig. 62, y es que no sólo es un interruptor que está desactivado y en desuso sino que al perder su función utilitaria se ha pintado sobre él con pintura blanca, al igual que el resto de la pared. Es decir, a partir de la actitud contemplativa que estamos adoptando frente a lo cotidiano y, en general, ante la vida, se perciben realidades como estas y en las que interviene la pintura.



Fig. 62: Interruptor del Reina Sofía



Fig. 63: NÚÑEZ, Miguel, *Sin título*, 2016, óleo, esmalte y ceras sobre tabla, 30 x 19.2 cm.

98. Véase Fig. 63.

Thinking about that esta formada por diferentes componentes: dos lienzos de 130 x 97 cm cada uno, una repisa sobre la cual se coloca un taco de folios A4 y sobre estos un bolígrafo azul y una serie de papeles hechos bolas arrojados en el suelo. En esta obra podemos apreciar el creciente interés por la relación de la pintura y su ubicación en el espacio. En este sentido queremos resaltar la influencia que la asignatura *Instalaciones. Espacio e intervención* ha tenido en nuestro trabajo.



Fig. 64: Detalle I *Thinking about that*, 2016



Fig. 65: Detalle II *Thinking about that*, 2016

Uno de los cuadros de esta obra se configura con una capa gruesa de pintura blanca sobre la cual se escribe la palabra pintura tantas veces como cabe en el lienzo. Este cuadro se piensa como un ejercicio de meditación inspirado en la Meditación Zen cuya finalidad es obtener una conclusión basada en la experiencia más allá del discurso racional. Un ejercicio puramente mecánico que permite, mediante la repetición de una palabra, conectar con tu parte más irracional. De este modo experimentamos, mediante la práctica pictórica, una serie de sensaciones y emociones puramente irracionales e intuitivas relacionadas íntimamente con la pintura.



Fig. 66: Detalle III *Thinking about that*, 2016

El otro lienzo que compone esta obra representa el ejercicio de meditación y lo hace contando una historia a través del *trompe l'oeil* pintado. Se trata de —entre tantos componentes distintos y dispuestos en el espacio— propiciar, mediante la pintura, una confusión perceptiva de la realidad. Para ello se pinta un trozo de papel arrugado que cuelga de la pared con cinta de carroceros y en

el que está escrita la palabra “pintura”. De este modo se simboliza la acción de usar y tirar.

En la instalación, los elementos —folios, bolígrafo y papeles arrugados— añaden una sensación de veracidad al conjunto de la obra, aportando connotaciones performativas, como si fuese una de las referidas “actividades” de Allan Kaprow y provocan la implicación del espectador.



Fig. 67: Detalle IV *Thinking about that*, 2016

A continuación hacemos un elenco de las pinturas que componen la *Obra reciente*.

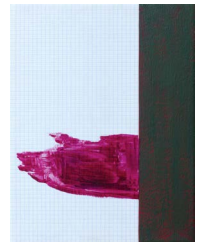


Fig. 68: NÚÑEZ, Miguel. *The key*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo (políptico), 2 (24 x 18 cm.) y 1 (81 x 65 cm.)



Fig. 69: NÚÑEZ, Miguel. *Interrupción espacial*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

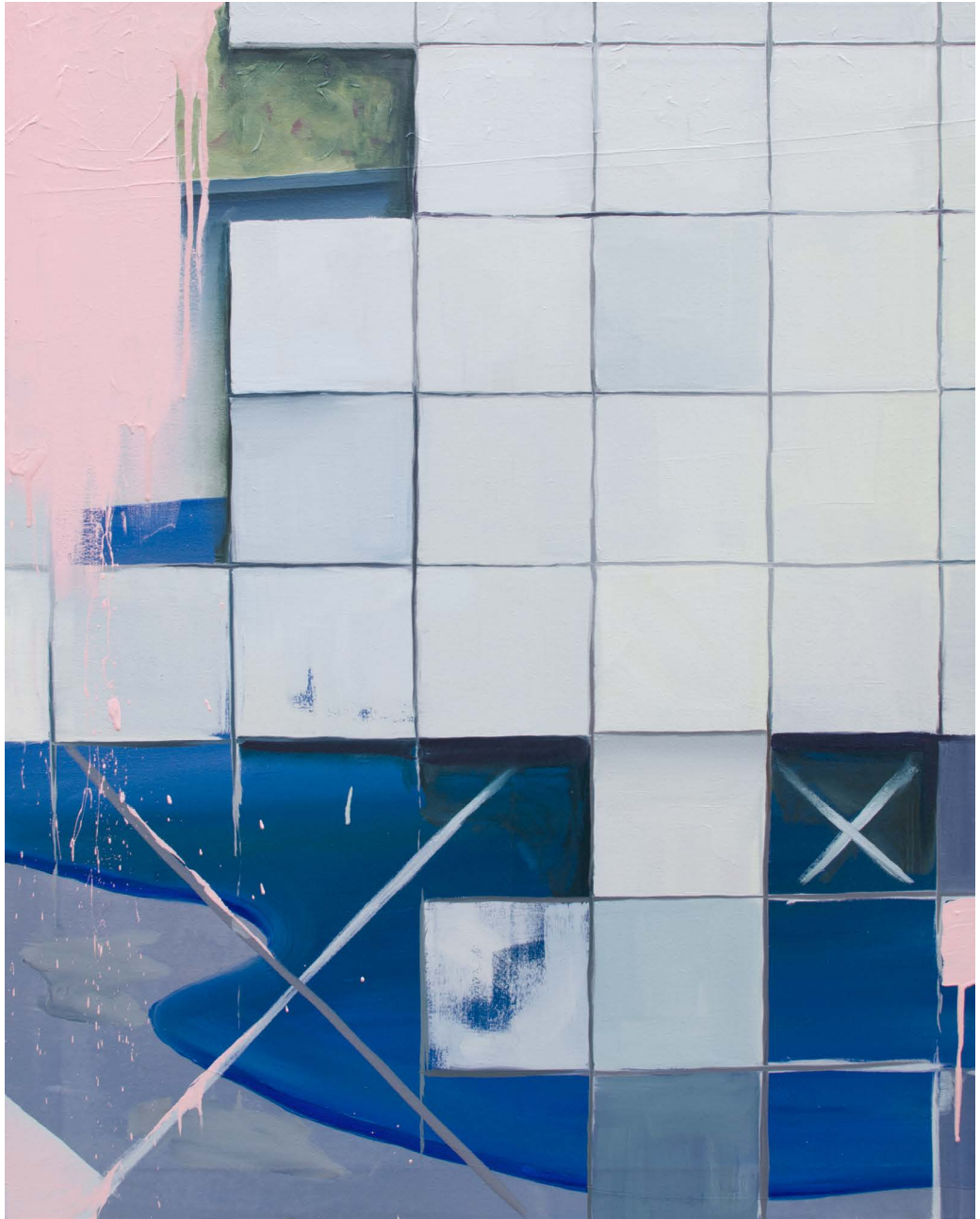


Fig. 70: NÚÑEZ, Miguel. *Rompecabezas*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.



Fig. 71: NÚÑEZ, Miguel. *El plagio inherente*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.



Fig. 72: NÚÑEZ, Miguel. *El vínculo*, 2016, óleo sobre lienzo, 91.5 x 73 cm.



Fig. 73: NÚÑEZ, Miguel. *Aspiraciones*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.



Fig. 74: NÚÑEZ, Miguel. *Pensamientos divergentes*, 2016, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.



Fig. 75: NÚÑEZ, Miguel. *Sorry about that!*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm.

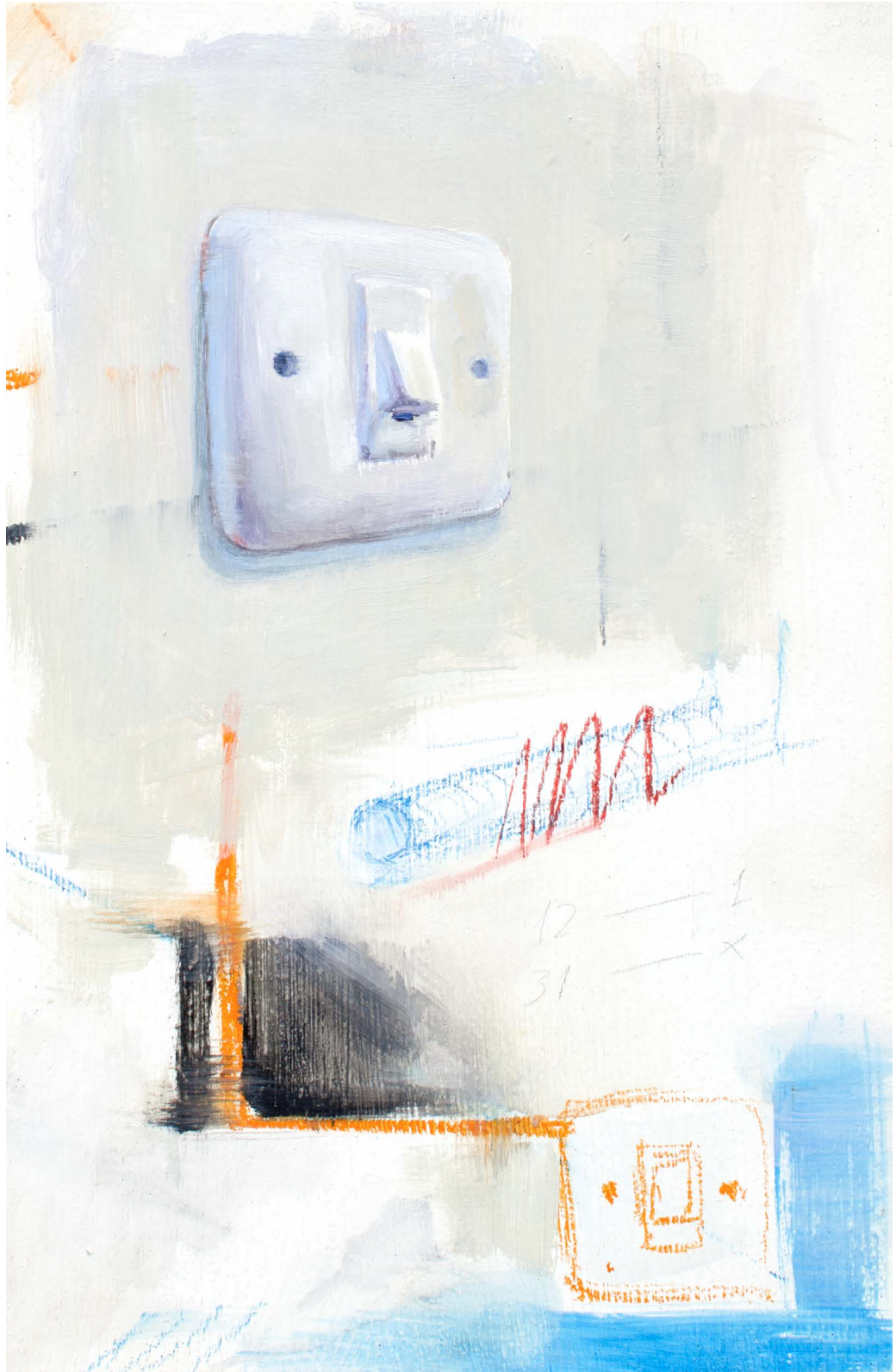


Fig. 76: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2016, óleo sobre lienzo, 30 x 19.2 cm.

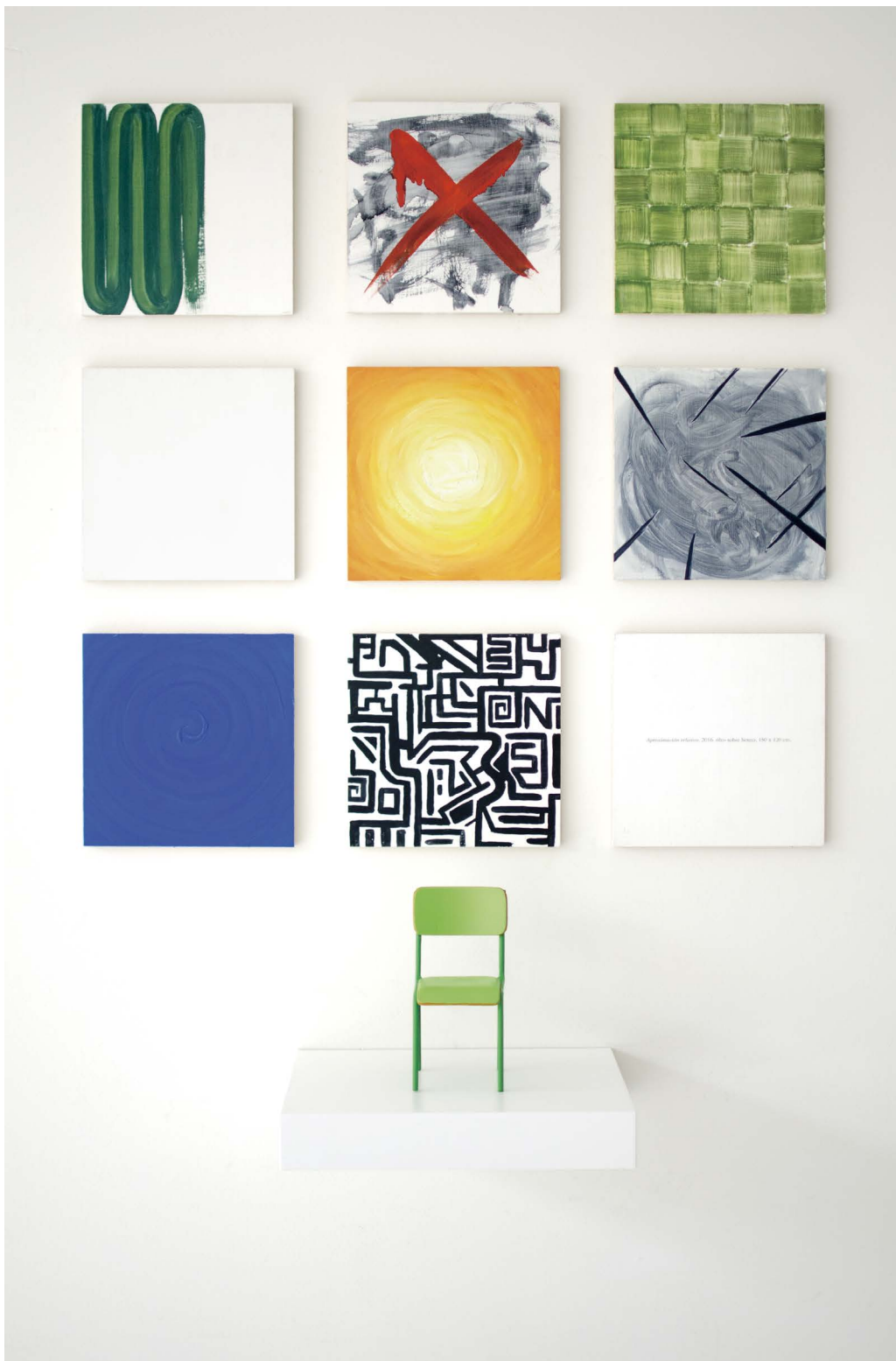


Fig. 77: NÚÑEZ, Miguel. *Cavilaciones*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.)/objeto tridimensional.

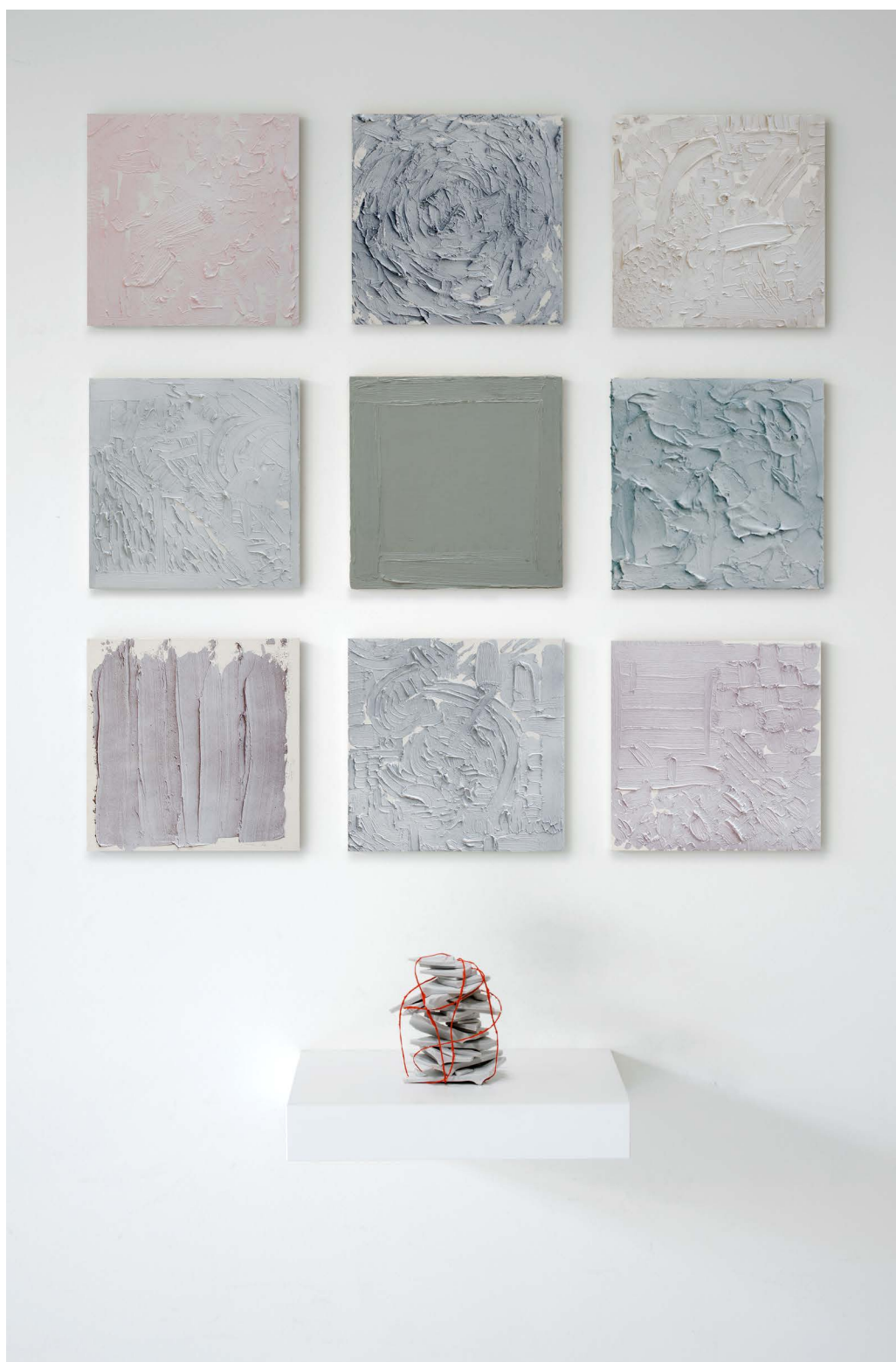


Fig. 78: NÚÑEZ, Miguel. *Archivo dañado*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.)/objeto tridimensional.



Fig. 79: NÚÑEZ, Miguel. *Thinking about that*, 2016, 2 lienzos (116 x 89 cm.), repisa, folios y bolígrafos.



Fig. 80: NÚÑEZ, Miguel. *Thinking about that* (detalle), 2016

4. 3. Apéndice documental de exposiciones



Fig. 81: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Ortega Bru, San Roque (Cádiz), 2014



Fig. 82: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Ortega Bru, San Roque (Cádiz), 2014

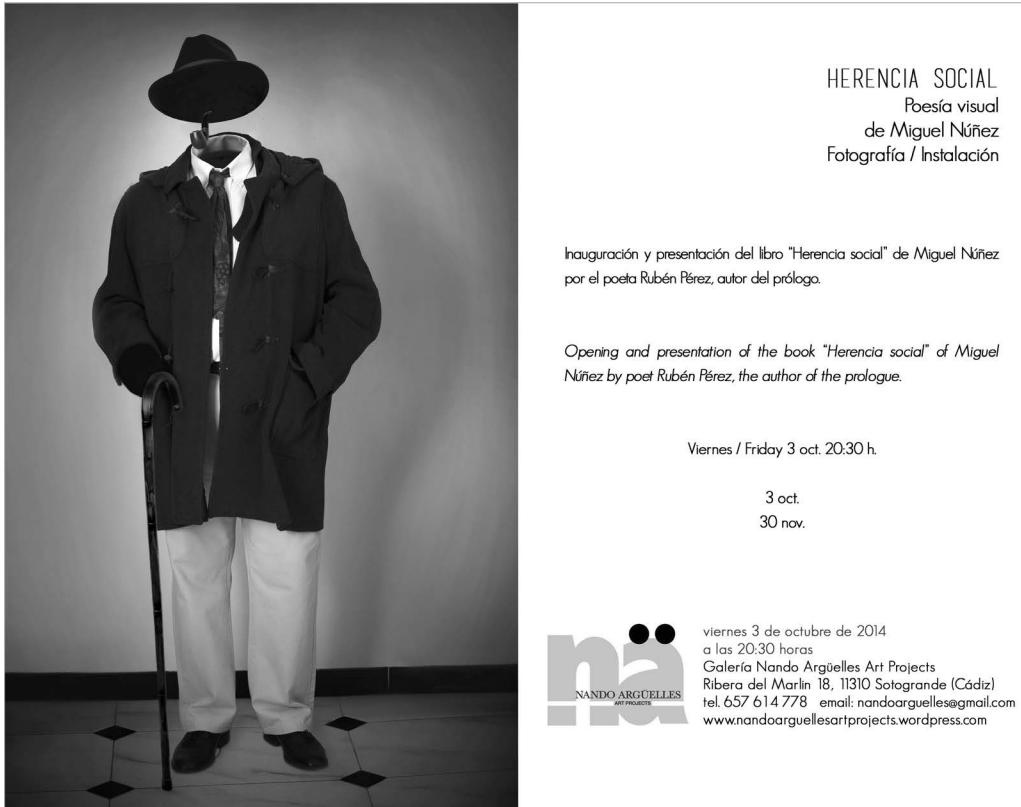


Fig. 83: Invitación de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014



Fig. 84: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014



Fig. 85: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014



Fig. 86: Presentación libro *Herencia social* en Galería Nando Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014

<p>Marien Peix</p> <p>Fotografa, ha interamente investito nel potenziale sperimentale della fotografia. Mettere in discussione l'uso del mezzo stesso, ha fatto in modo che riuscisse a trovare nuove forme di rappresentazione. All'inizio lo stile espressivo era principalmente e puramente fotografico, come alienazione digitale, doppie esposizioni, lunghe esposizioni e riflessioni. Oggi usa le tecniche di combinazione d'arte come collage, frotages e particolari forme di intaglio. Significativamente, per questo lavoro sono di nuovo gli approcci sperimentali e la convinzione che "Niente è come sembra essere, nulla sembra essere così com'è". Questo è il tema che attraversa tutte le sue opere fotografiche. Come risultato del suo processo creativo, Marien Peix crea fotografie, che sono inimitabili rappresentazioni del reale, ma superano le aspettative dello spettatore e della realtà.</p>  <p>She is a photographer fully invested in the experimental potential of photography. Questioning the use of the medium itself, she tried to create new forms of representation. Was it at the beginning primarily purely photographic stylistic expression, such as digital alienation, double exposures, long exposures and reflections, so she uses today primarily artistic combination techniques such as collage, frotages and intagliotypes. Significantly for this work are again the experimental approaches and the belief that „Nothing is as it seems to be, nothing seems to be as it is“. This is the theme that runs through all of her photographic works. As a result of her inventive process, Marien Peix creates photographs, that are undeniably depictions of the real, but exceed the viewer's expectations of reality.</p> <p>website: www.marien-peix.de email: marlen.peix@googlemail.com</p>	<p>Miguel Núñez</p>  <p>Nel mio lavoro studio la mentalità umana in relazione alla natura, inquadrata in un contesto sociale, culturale e morale. Esso agisce come un'osservazione romantica della vita, nella quale, anche su me stesso, faccio un esercizio di introspezione, di psicoanalisi individuale. Il mio lavoro procede dalla mia immaginazione e in alcune occasioni non contiene nessun messaggio; invita l'osservatore a prestare attenzione ai piccoli dettagli che la vita ha da offrire. L'obiettivo principale è quello di introdurre l'osservatore in un mondo che è tanto immaginario quanto reale, dove le immagini insolite e strane trasmettono i miei pensieri e le idee più pure.</p> <p>In my work I study the human mentality in relation to nature, framed in a social, cultural and moral context. It acts as a romantic observation of life, in which I also make an exercise of introspection with the intention of individual psychoanalysis. My work proceeds from my imagination and on occasion does not contain a message; it invites the observer to pay attention to the smaller details that life has to offer. The main objective is to introduce the observer to a world which is as imaginary as it is real, where unusual and strange images transmit my purest thoughts and ideas.</p> <p>website: www.miguelnuneztorres.com email: miguel@miguelnuneztorres.es</p>	 <p>NEX GALLERY</p> <p>Plural Unique 2 DAL 24-10 AL 07-11-2015</p> <p>VERBA SAGE 24-10-2015 DALLE ORE 18.00 ALLE ORE 20.00</p> <p>Via Taverna, 66 Palazzo Samaglia 29121 Piacenza Email: nextgallery@libero.it Web Site: www.nextgallery.eu</p>
--	---	--

Fig. 87: Tríptico exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery, Piacenza (Italia), 2015



Fig. 88: Vista de la exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery, Piacenza (Italia), 2015



Fig. 89: Vista de la exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery, Piacenza (Italia), 2015

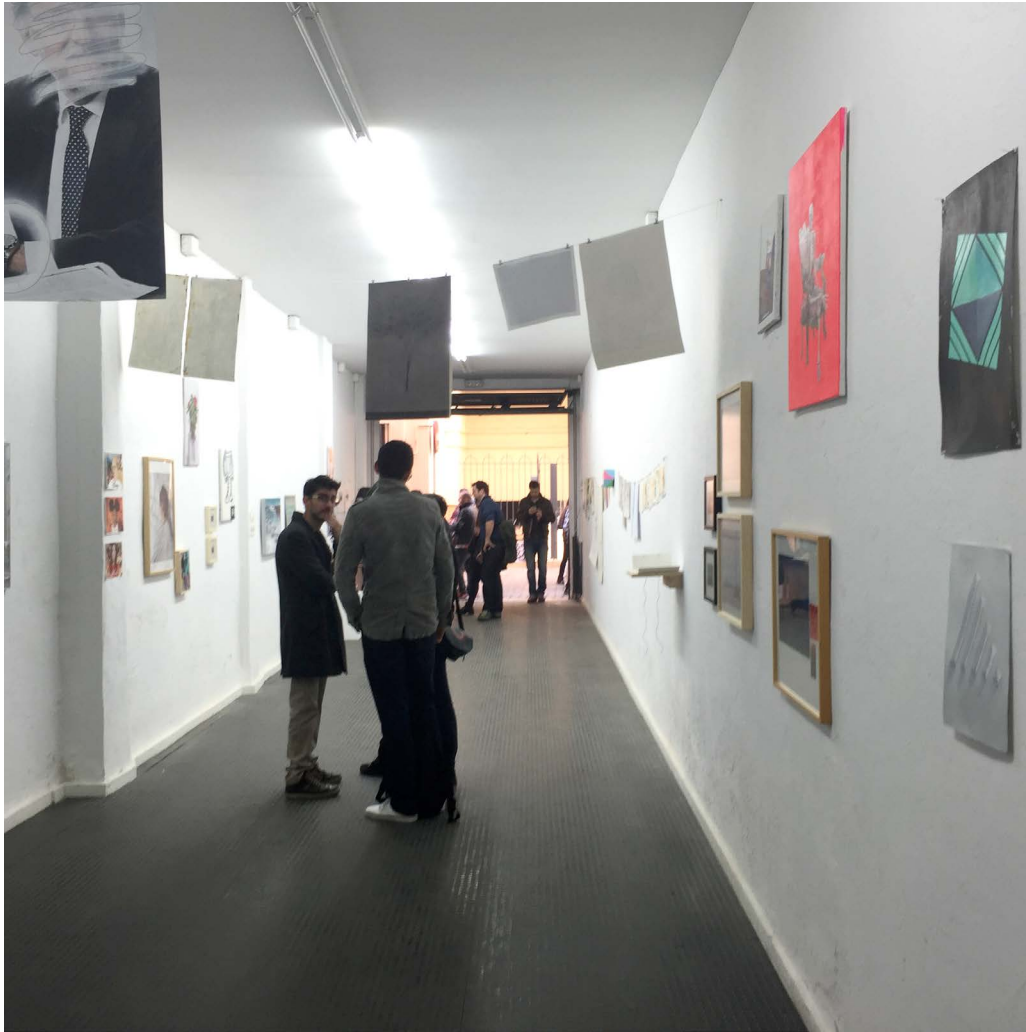


Fig. 90: Vista de la exposición colectiva *III Christmas Group Show* en Galería ELBUTRÓN, Sevilla, 2015



Fig. 91: Vista de la exposición-subasta *SOLI DOWN* en Galería ELBUTRÓN, Sevilla, 2016



Fig. 92: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016

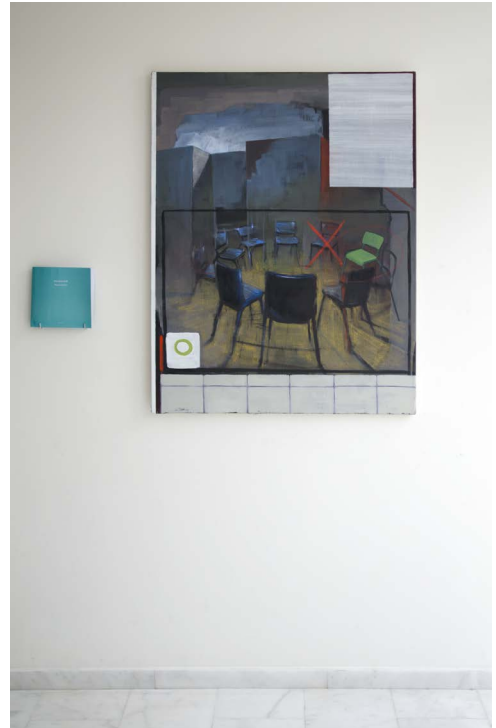


Fig. 93: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016

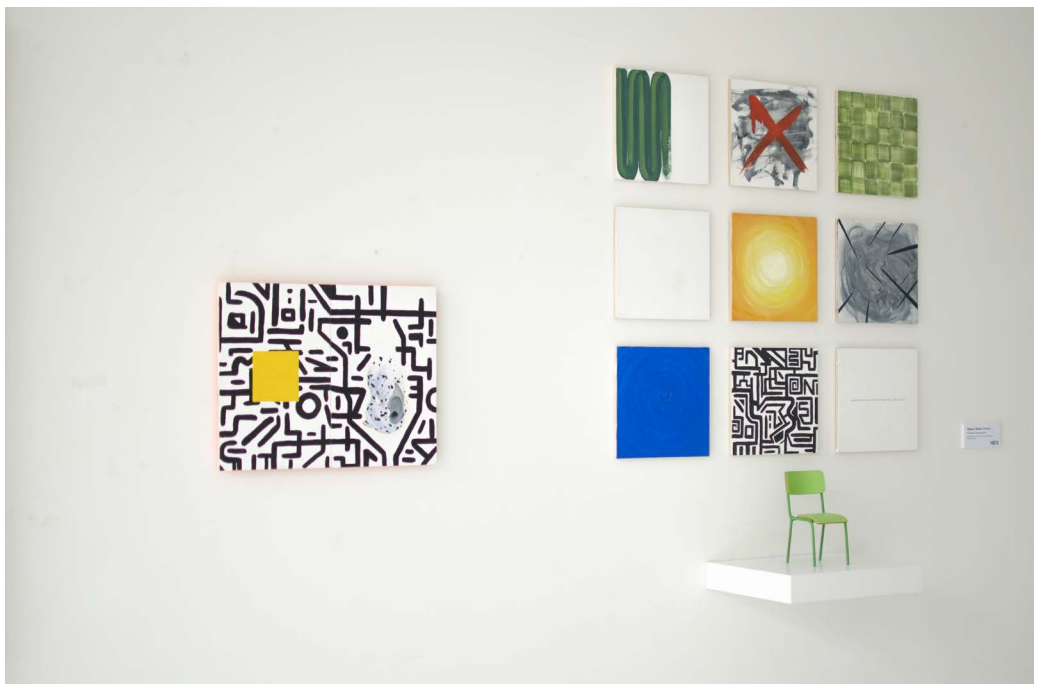


Fig. 94: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016



Fig. 95: Vista de la exposició colectiva *A SUMMER STORY*, Espai d'Art Ajuntament de Benidorm, (Alicante), 2016

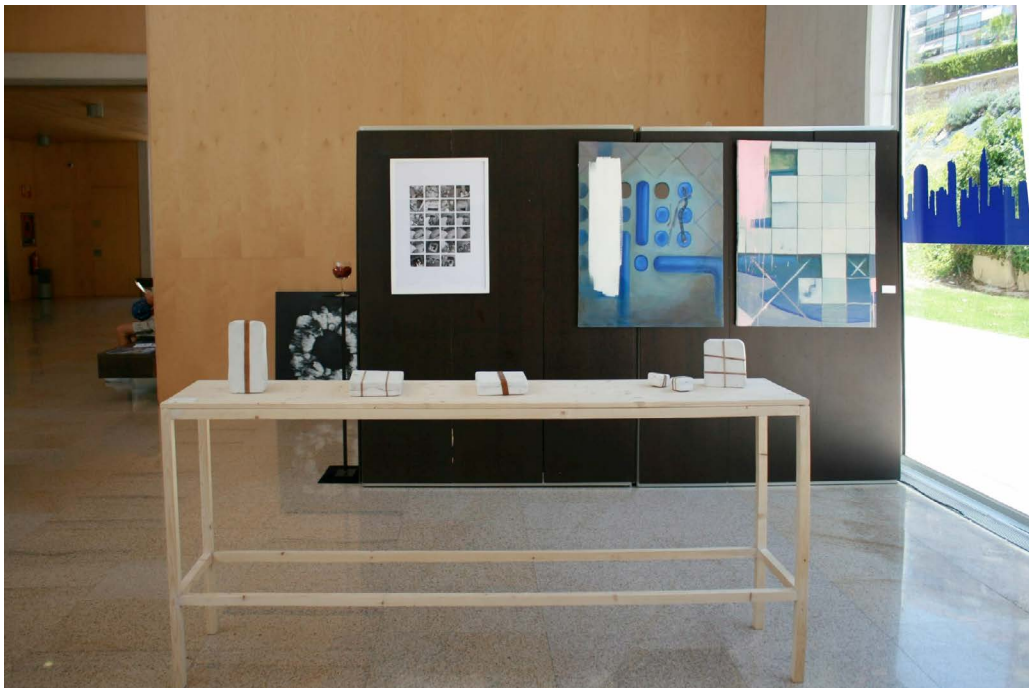


Fig. 96: Vista de la exposició colectiva *A SUMMER STORY*, Espai d'Art Ajuntament de Benidorm, (Alicante), 2016

CONCLUSIONES

Una de las principales intenciones de este proyecto ha sido la reflexión sobre la práctica artística personal a partir del análisis de la misma, apoyándonos en referentes teóricos y prácticos y en la propia evolución del trabajo pictórico.

Como puede apreciarse en la presente memoria prima el interés por el medio pictórico, así como el desarrollo de éste a través del proceso de creación, el cuál hemos estudiado en profundidad deteniéndonos en las distintas fases de trabajo, documentándonos con aquellos teóricos que han reflexionado cuestiones que se dan en nuestro proceso artístico. Gracias a ello y a la propia evolución que ha experimentado nuestra pintura hemos podido alcanzar un itinerario de creación propio y consciente de cada uno de los factores que intervienen en él, apoyándonos en nuestro desarrollo teórico fundamentado. Por lo tanto, podríamos decir que, la reflexión sobre el trabajo plástico desarrollado, ha implicado una constante retroalimentación de las dos partes fundamentales que conforman este proyecto: la teoría y la práctica. De modo que ambas partes se han ido desarrollando a la par para poder cumplir con las exigencias de este Trabajo Final de Máster.

Hemos prestado especial atención al proceso de creación en todas sus fases, entendiendo como la primera de ellas nuestra propia experiencia. Así, hemos analizado una serie de autores —Allan Kaprow, Byung-Chul Han, John Cage, Robert Rauschenberg, Zygmunt Bauman, Friedrich Nietzsche, Johan Huizinga, Michel Melot, Walter Benjamin, José Ortega y Gasset, Bartolomé Ferrando, Didi-Huberman, René Magritte y David Barro, entre otros— en relación a cuestiones como: la inocencia, lo insignificante, el juego, lo cotidiano y la intuición, entre otros, que nos han ofrecido una serie de estímulos, pautas y actitudes con las que afrontamos nuestro proceso de creación. Se han atendido otros aspectos, tales como la metáfora y la ironía, en su relación con el lenguaje y el vínculo obra-espectador, que nos han permitido la inclusión de connotaciones ambiguas en la obra, ampliando así las múltiples posibilidades interpretativas.

Toda la investigación llevada a cabo ha sido propiciada desde el placer por la pintura y su expresión como medio capaz de mostrar lo que sentimos y percibimos sobre la realidad.

Hemos producido una serie de obras pictóricas a partir de los argumentos planteados y ha sido necesario trabajar intensamente la pintura, hemos tenido que abrirnos a otras disciplinas artísticas tales como la instalación, la instalación audiovisual y la escultura, entre otras. Esto no habría sido posible sin el refuerzo teórico-práctico de las asignaturas seleccionadas en el Máster, tales como: *Instalaciones. Espacio e Intervención*, *Instalación Audiovisual*, *Procedimientos Constructivos en Madera y Metal* u otras principalmente teóricas como: *Retóricas del Fin de la Pintura. Teoría y Práctica del Último Cuadro*. Es decir, otros medios nos han hecho plantearnos cuestiones propias de los mismos

que han enriquecido notablemente nuestro discurso pictórico, en un contexto en el que el arte no se entiende como un modo de expresión que se lleva a cabo siempre a través del mismo lenguaje, sino que la importancia recae sobre la idea y ésta puede materializarse a través del vehículo más adecuado.

Una de las principales aportaciones que proceden de dichos medios es el interés por el espacio y por lo tridimensional, de tal modo que en la presente memoria puede apreciarse un constante y creciente interés en nuestra obra, que comienza en las instalaciones desarrolladas en el proyecto expositivo *Herencia social* —perteneciente a la obra previa— y continúa desarrollándose en la obra reciente, alcanzando su punto más álgido en las últimas piezas de dicho periodo artístico (en la obra reciente). Así, puede apreciarse que el cuadro no solo comienza a disponerse de una manera concreta, sino que termina por descolgarse de la pared para presentarse en el suelo apoyado sobre ésta e incluso en mitad del lugar expositivo colgando del techo y apoyado en el suelo. Cabe destacar que esta aportación no pretende abandonar la manera tradicional de mostrar el cuadro —entendiéndose por tradicional el hecho de presentar el cuadro colgado de la pared—, pero sí aspira a romper con ciertas tradiciones siempre que el contenido de la obra en cuestión lo requiera. Es decir, el interés por el espacio ha supuesto algunas modificaciones en la práctica pictórica, sobre todo en relación a la disposición de la pintura en el espacio. Se trata de una aportación que se prolonga en el tiempo y fija nuevos horizontes para un futuro próximo en nuestro proyecto pictórico, tanto desde un punto de vista práctico como desde los conceptos que sustentan dicha plástica.

Podríamos decir que a medida que se ha avanzado en la producción de la obra pictórica, hemos comenzado nuevos caminos que nos han ayudado a avanzar en la conformación de un discurso artístico personal.

Otro aspecto que ha estado muy presente en este proyecto ha sido el cuestionamiento de la realidad desde la pintura —que es otro de los objetivos fijados en este trabajo—, que nos ha llevado a cuestionar también el propio medio y es otro de los factores que han influido en el incremento de nuestro interés por el espacio desde un punto de vista pictórico. Para cumplir dicho objetivo hemos bebido de artistas como René Magritte, Mark Tansey o Cornelius Norbertus Gijsbrechts, además de pensadores como Didi-Huberman o Walter Benjamin.

Para poder cumplir con todos los objetivos establecidos en el principio de la presente memoria, hemos contado —además— la participación en varios proyectos expositivos, al tiempo que ubicamos nuestro trabajo en un contexto artístico profesional. Con lo cuál, no se trata únicamente de una investigación en torno a nuestra práctica artística, sino que dicha investigación ha sido

impulsada por varias exposiciones, añadiendo al Trabajo Final de Máster un punto más de exigencia.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poéticas*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina, S. A., Buenos Aires, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres (Vol. II)*, Editions Gallimard, 2000.

BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora Ediciones, Madrid, 2009.

BOOTH, Wayne C. *A Rethoric of Irony*, Chicago University Press, Chicago, 1974.

CAGE, John. *El futuro de la música: Credo*, Silencio, Seattle, 1937.

CAGE, John. *Sobre Rauschenberg..., en silencio*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007.

CHANGEUX, Jean-Pierre. *El hombre neuronal*, S.L.U. Espasa Libros, Madrid, 1986.

DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2013.

FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Árdora Ediciones, Madrid, 2012.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder, Barcelona, 2012.

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*, Árdora Ediciones, Madrid, 2007.

KIERKEGAARD, Søren. *Sobre el concepto de ironía*, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

MALEVICH, Kazimir. *Del cubismo y el Futurismo al Suprematismo: el nuevo realismo pictórico en el catálogo Dadá y Constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.

MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Siruela, Madrid, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Editorial EDAF, S. A., Madrid, 2002.

NÚÑEZ, Miguel. *Herencia social*, San Roque (Cádiz), 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. “*Meditación del Marco*”, *El espectador*, III, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

RUBIRA, Sergio. *Miguel Mont, pensar en pintura* en *El cultural*, Prensa Europea del Siglo XXI, S.L., Madrid, 2016.

VV.AA. *Catálogo Piero Manzoni*, Fundación la Caixa y Arnaldo Mondadori Arte, Madrid, 1991.

VV.AA. *Enciclopedia de Diderot*. Ofertas Maceda. Vizcaya, 2004.

VV.AA. *Metáfora e ironía*, Centro municipal de las Artes de Alarcón, Alarcón, 2013.

VV.AA. *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*, DARDO, Santiago de Compostela, 2013.

En línea

EL CULTURAL:

<http://m.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Irene-Grau/8969>, Fecha de consulta: 13/02/2016

ESPAI TACTEL (web oficial):

<http://espaitactel.com/artists/ana-barriga/>, Fecha de consulta: 03/06/2016

GALERÍA RAFAEL ORTÍZ (web oficial):

http://www.galeriarafaelortiz.com/artistas/luis_gordillo/nota_prensa.html
Fecha de consulta: 03/06/2016

GENOVÉS, Juan. *Imprescindibles. Juan Genovés*, Radio Televisión Española (RTVE), Madrid, 2014. URL:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-genoves/2842523/>, Fecha de consulta: 10/03/2016

GORDILLO, Luis. La mitad invisible. La fábrica de ostras, Radio Televisión Española, Madrid, 2015. URL:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fabrica-ostras-gordillo/3280326/>, Fecha de consulta: 04/05/2016

RAE:

<http://dle.rae.es/?id=W4VMjJb>, Fecha de consulta: 02/12/2015

<http://dle.rae.es/?id=0p5DYkt>, Fecha de consulta: 11/01/2016

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1:** GUERRERO, Rubén. *Sin título (tepee)*, 2016.
- Fig. 2:** GUERRERO, Rubén. *Sin título (color tepee)*, 2016.
- Fig. 3:** JAHAN, Pierre. *Workers at The Louvre*, 1947.
- Fig. 4:** MUNTADA, Antoni. *Exposición/Exhibition*, 1987.
- Fig. 5:** PÉREZ VILLALTA, Guillermo. *Las lágrimas de Narciso*, 2006.
- Fig. 6:** LÓPEZ CUENCA, Rogelio. *Paraíso 9* perteneciente a Proyecto *El paraíso es de los extraños*, 1999-2016.
- Fig. 7:** MAGRITTE, René. *Ceci n'est pas une pipe*, 1929.
- Fig. 8:** MAGRITTE, René. *The two mysteries*, 1966.
- Fig. 9:** TANSEY, Mark. *The innocent Eye Test*, 1981.
- Fig. 10:** GIJSBRECHTS Cornelius Norbertus. *Trompe l'oeil. The reverse of a framed painting*, 1670.
- Fig. 11:** CAGE, John. *4'33"*, 1952.
- Fig. 12:** RAUSCHENBERG, Robert. *De Kooning borrado*, 1953.
- Fig. 13:** LEAL, Miki. *Milano*, 2008.
- Fig. 14:** GORDILLO, Luis. *Situación meándrica III*, 1986.
- Fig. 15:** GUERRERO, Rubén. *Sin título (línea de área)*, 2015.
- Fig. 16:** HORTAL, Yago. *SP10*, 2012.
- Fig. 17:** MUNUERA, Nico. *In the Mood for Landscape XXV (Detalle)*, 2012.
- Fig. 18:** BARRIGA, Ana. *Viva el vino*, 2016.
- Fig. 19:** NÚÑEZ, Miguel. *Fragmento de Archivo dañado*, 2016.
- Fig. 20:** CATTELAN, Maurizio. *Bidibidobidiboo*, 1996.
- Fig. 21:** GORDILLO, Luis. *La fábrica de ostas*, 2007.

Fig. 22: MONT, Miquel. *Sin título*, 2009.

Fig. 23: SERRA, Richard. *Tilted Arc*, 1981.

Fig. 24: LISSITZKY, El. *Prounenraum*, 1923.

Fig. 25: NÚÑEZ, Miguel. *La presencia de lo natural*, 2014, fotografía impresa en papel, 50 x 33.11 cm.

Fig. 26: NÚÑEZ, Miguel. *Poética musical*, 2014, fotografía impresa en papel, 33.11 x 50 cm.

Fig. 27: NÚÑEZ, Miguel. *Compromisos matrimoniales*, 2014, fotografía impresa en papel, 52.98 x 80 cm.

Fig. 28: NÚÑEZ, Miguel. *Lluvia de ideas*, 2014, instalación de bombillas, medidas variables.

Fig. 29: NÚÑEZ, Miguel. *5.933.300 desempleados*, 2014, fotografía impresa sobre tabla y tierra vegetal, medidas variables.

Fig. 30: *Backpacking* en exposición colectiva *Plural Unique 2*, NEXTGallery, Piacenza (Italia), 2015.

Fig. 31: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad).

Fig. 32: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad).

Fig. 33: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad).

Fig. 34: NÚÑEZ, Miguel. *Backpacking*, 2014, pintura digital (iPad).

Fig. 35: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 60 cm.

Fig. 36: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm.

Fig. 37: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm.

Fig. 38: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo sobre lienzo, 120 x 60 cm.

Fig. 39: Imagen de la exposición-subasta *SOLI DOWN* en Galería ELBUTRÓN, Sevilla, 2016.

Fig. 40: NÚÑEZ, Miguel. *Pasaporte a la posteridad*, 2015, óleo y acrílico sobre

lienzo enmarcado, 73 x 60 cm.

Fig. 41: NÚÑEZ, Miguel. *Al otro lado del trofeo*, óleo sobre lienzo 100 x 81 cm.

Fig. 42: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2014, fotografía, 33.11 x 50 cm.

Fig. 43: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2015, óleo y acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Fig. 44: NÚÑEZ, Miguel. *Pasaporte a la posteridad*, 2015, óleo y acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm.

Fig. 45: NÚÑEZ, Miguel. *Al otro lado del trofeo*, 2015, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Fig. 46: NÚÑEZ, Miguel. *Una obviedad*, 2015, óleo, periódico y acrílico sobre lienzo, 89 x 116 cm.

Fig. 47: RAUSCHENBERG, Robert, *Pilgrim*, 1950.

Fig. 48: NÚÑEZ, Miguel. *The key*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo (políptico), 2 (24 x 18 cm.) y 1 (81 x 65 cm).

Fig. 49: NÚÑEZ, Miguel. *Interrupción espacial*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Fig. 50: NÚÑEZ, Miguel. *Rompecabezas*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Fig. 51: NÚÑEZ, Miguel. *El plagio inherente*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Fig. 52: NÚÑEZ, Miguel. *El vínculo*, 2016, óleo sobre lienzo, 91.5 x 73 cm.

Fig. 53: Imagen tomada en el Parque del Retiro, Madrid, 2016.

Fig. 54: Imagen tomada en la Facultad de BBAA de San Carlos, Valencia, 2016

Fig. 55: NÚÑEZ, Miguel. Propuesta *Cavilación tortuosa para PAM!* 16, 2016, instalación, medidas variables.

Fig. 56: NÚÑEZ, Miguel. *Cavilaciones*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.) / hierro soldado y madera policromada.

Fig. 57: NÚÑEZ, Miguel. *Archivo dañado*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20

cm.)/plato roto e hilo teñido.

Fig. 58: NÚÑEZ, Miguel. *Aspiraciones*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Fig. 59: NÚÑEZ, Miguel. *Pensamientos divergentes*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Fig. 60: Imagen de fragmento de taza.

Fig. 61: NÚÑEZ, Miguel. *Sorry about that!*, 2016, óleo, esmalte y ceras sobre lienzo, 100 x 73 cm.

Fig. 62: Interruptor del Reina Sofía.

Fig. 63: NÚÑEZ, Miguel, *Sin título*, 2016, óleo, esmalte y ceras sobre tabla, 30 x 19.2 cm.

Fig. 64: Detalle I *Thinking about that*, 2016.

Fig. 65: Detalle II *Thinking about that*, 2016.

Fig. 66: Detalle III *Thinking about that*, 2016.

Fig. 67: Detalle IV *Thinking about that*, 2016.

Fig. 68: NÚÑEZ, Miguel. *The key*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo (políptico), 2 (24 x 18 cm.) y 1 (81 x 65 cm.).

Fig. 69: NÚÑEZ, Miguel. *Interrupción espacial*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Fig. 70: NÚÑEZ, Miguel. *Rompecabezas*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Fig. 71: NÚÑEZ, Miguel. *El plagio inherente*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

Fig. 72: NÚÑEZ, Miguel. *IEl vínculo*, 2016, óleo sobre lienzo, 91.5 x 73 cm.

Fig. 73: NÚÑEZ, Miguel. *Aspiraciones*, 2016, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Fig. 74: NÚÑEZ, Miguel. *Pensamientos divergentes*, 2016, óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Fig. 75: NÚÑEZ, Miguel. *Sorry about that!*, 2016, óleo sobre lienzo, 100 x 73

cm.

Fig. 76: NÚÑEZ, Miguel. *Sin título*, 2016, óleo sobre lienzo, 30 x 19.2 cm.

Fig. 77: NÚÑEZ, Miguel. *Cavilaciones*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20 cm.)/
objeto tridimensional.

Fig. 78: NÚÑEZ, Miguel. *Archivo dañado*, 2016, 9 óleos sobre tabla (20 x 20
cm.)/objeto tridimensional.

Fig. 79: NÚÑEZ, Miguel. *Thinking about that*, 2016, 2 lienzos (116 x 89 cm.),
repisa, folios y bolígrafos.

Fig. 80: NÚÑEZ, Miguel. *Thinking about that* (detalle), 2016.

Fig. 81: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Ortega Bru,
San Roque (Cádiz), 2014.

Fig. 82: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Ortega Bru,
San Roque (Cádiz), 2014.

Fig. 83: Invitación de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando
Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014.

Fig. 84: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando
Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014.

Fig. 85: Vista de la exposición individual *Herencia social* en Galería Nando
Argüelles, Sotogrande (Cádiz), 2014.

Fig. 86: Presentación libro *Herencia social* en Galería Nando Argüelles,
Sotogrande (Cádiz), 2014.

Fig. 87: Tríptico exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery, Piacenza
(Italia), 2015.

Fig. 88: Vista de la exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery,
Piacenza (Italia), 2015.

Fig. 89: Vista de la exposición colectiva *Plural Unique2* en NEXTGallery,
Piacenza (Italia), 2015.

Fig. 90: Vista de la exposición colectiva *III Christmas Group Show* en Galeria
ELBUTRÓN, Sevilla, 2015.

Fig. 91: Vista de la exposición-subasta *SOLI DOWN* en Galeria ELBUTRÓN, Sevilla, 2016.

Fig. 92: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016.

Fig. 93: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016.

Fig. 94: Vista de la propuesta para PAM! 16, UPV, Valencia, 2016.

Fig. 95: Vista de la exposición colectiva *A SUMMER STORY*, Espai d'Art Ajuntament de Benidorm, (Alicante), 2016.

Fig. 96: Vista de la exposición colectiva *A SUMMER STORY*, Espai d'Art Ajuntament de Benidorm, (Alicante), 2016.

