

ALBERTO MONTES SÁNCHEZ

EN TORNO AL ENTORNO

o por qué abordar la pintura es pertinente

CURSO 2019/2020



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

CURSO 2019/2020

TÍTULO DEL TFM: “EN TORNO AL ENTORNO, o por qué abordar la pintura es pertinente”

AUTOR: ALBERTO MONTES SÁNCHEZ

TUTOR/A: INOCENTE SOTO CALZADO

Vº.Bº. DEL TUTOR:



| ÍNDICE | Pág. |
|--|------|
| 1. INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN | |
| 1.1. Palabras claves y objetivos..... | 4 |
| 2. ANTECEDENTES..... | 5 |
| 3. PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA | |
| 3.1. El paisaje como motivo..... | 6 |
| 4. DESARROLLO TEÓRICO-PRÁCTICO | |
| 4.1. Espacio privado, proceso de búsqueda en el estudio..... | 8 |
| 4.1.1. La pintura de formato..... | 8 |
| 4.1.2. Metodología de producción | |
| 4.1.2.1. Búsqueda indirecta..... | 9 |
| 4.1.2.2. Búsqueda directa..... | 15 |
| 4.1.3. Referentes..... | 22 |
| 4.2. Espacio público | |
| 4.2.1. Antecedentes..... | 31 |
| 4.2.2. Cambio de paradigma: artista y soporte..... | 33 |
| 4.2.3. ¿Identidad? ¿Debe ser político?: Importancia de los temas y responsabilidad del artista..... | 34 |
| 4.2.4. Proceso y documentación..... | 35 |
| 4.2.5. Referentes..... | 46 |
| APORTACIONES DEL MÁSTER..... | 52 |
| CONCLUSIONES..... | 53 |
| BIBLIOGRAFÍA | 55 |
| ÍNDICE DE ILUSTRACIONES..... | 56 |

1. INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

El proyecto que se plantea a continuación es de naturaleza puramente pictórica, un acercamiento a las cuestiones inherentes a mi quehacer artístico. Para ello, analizaré la importancia creativa de los dos espacios principales donde se desarrolla mi obra: espacio privado (estudio-cuadros) y espacio público (murales). En este trabajo busco materializar de manera gráfica y escrita mis preocupaciones en el desarrollo de las obras, así como intentar aclarar ciertos conflictos internos que surgen en el ámbito creativo.

1.1. Palabras claves y objetivos

Palabras clave: pintura de formato, figuración-abstracción, paisaje, fragmentación, collage, muralismo, arte urbano.

Los objetivos específicos del proyecto:

- Búsqueda de los conceptos y constantes que definen mi obra.
- Reflexión conceptual y plástica en torno al paisaje llevado a la plástica.
- Realizar una visión holística del panorama pictórico actual, analizarlo y explorar nuevos caminos de producción.
- Producción de una obra pictórica que se ajuste a las preocupaciones personales en relación a la construcción de la imagen en la contemporaneidad.
- Desarrollar nuevas estrategias y metodologías para avanzar en la construcción de un discurso pictórico personal.

Este trabajo busca el desarrollo de la construcción de un criterio propio en cuanto al lenguaje de la plástica contemporánea, así como abrir nuevos espacios de exploración para desarrollar la obra con la mayor eficacia posible.

2. ANTECEDENTES

Como consecuencia o conclusiones de proyectos anteriores, nace el proyecto que aquí se muestra. Cabe mencionar que en rasgos generales son similares con sus antecedentes, pues comparten puntos comunes tan importantes como son el paisaje, la imagen y la pintura. Se diferencian sobre todo en la manera de concebir dichas imágenes, pues en proyectos anteriores estas buscaban una sensación de extrañamiento a través de una estética cercana a *lo sublime*, intentando recuperar esa sensibilidad romántica de la pintura, con autores referenciales como pueden ser Friedrich y Turner, entre otros.

Adjunto una obra de este proyecto anterior:



Figura 1.

MONTES, Alberto. *“Cal Rosal desde Obiols”*, óleo sobre lienzo, 320 X 400 cm, 2018.

En este proyecto el paisaje surge a modo de pretexto para desarrollar la pintura, a través de un proceso de síntesis o reducción, llevando la imagen figural a un planteamiento final cercano a la abstracción, fragmentando dicha imagen, intentando conseguir un collage pictórico, que aun teniendo referencias visuales figurativas, estas puedan aludir a planteamientos más puramente plásticos, en su terminología más abstracta. Es así como el paisaje pasa a un segundo plano, para que la pintura tome mayor protagonismo, al contrario que con el proyecto anterior, donde la imagen marcaba de manera rotunda el rumbo de la obra, dependiendo la pintura de esta.

3. PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

“En torno al entorno” es un proyecto que indaga en la configuración de la imagen pictórica a través de la concepción de paisaje. Una propuesta que incita a la pausa, a la contemplación y reflexión del entorno natural. Trata sobre el cuestionamiento de la imagen a través de la superficie bidimensional del soporte, haciéndola dudar a través del proceso pictórico, abriendo así nuevas líneas de investigación en cuanto al lenguaje de la pintura contemporánea.

Como metodología de investigación tomo como referencia los trabajos realizados anteriormente, analizándolos y reflexionando sobre estos, así como lecturas con respecto a los temas que me interesan, focalizando en aquellos que puedan ser más importantes, como pueden ser: la pintura, la imagen y el paisaje, en dicho orden. Apoyándome en los referentes artísticos más directos, analizando su obra, comparándola con la mía, se trata de reflexionar sobre ambas, y así poder adquirir nuevas estrategias de cómo abordar la obra en un futuro.

El proyecto tiene como metodología de trabajo la retroalimentación entre la experiencia plástica y teórica. En cuanto al enriquecimiento de este, cabe mencionar que la influencia de otros ámbitos artísticos ajenos a la pintura (literatura, música, cine, etc.) es muy importante, ya que ayudan proporcionando mayor sensibilidad a la hora de afrontar el proyecto, o reflexionando sobre este.

3.1. El paisaje como motivo

A modo de nexo común, el tema vehicular entre todas las piezas es el paisaje. Pero ¿por qué paisaje?

Sin duda, uno de los momentos en la historia de la pintura donde el paisaje tuvo mayor protagonismo fue durante el romanticismo, donde este funcionaba a modo de contenedor de emociones, ocupando una dimensión espiritual del hombre, marcando también el principio de la modernidad, siendo Friedrich uno de los iconos más significativo de esta época.

Más adelante, la vanguardia utilizaría el paisaje como experiencia plástica durante el impresionismo, con figuras como Cézanne (Aix-en-Provence, 1839 – Ib., 1906), o en el fauvismo con Matisse (Le Cateau, 1889 – Niza, 1954), sobre todo durante el expresionismo abstracto, cambiando y ampliando el concepto de paisaje como tal. Será a partir de aquí donde el paisaje deje de contemplarse como actualmente lo refleja la RAE: *Vista de un entorno desde un determinado lugar*, para convertirse en experiencia, en herramienta para ampliar el conocimiento sobre sí mismo y la relación que guardamos con el entorno.

Alberto Martín lo expresa bastante bien en la siguiente cita:

“Las prácticas artísticas sobre el paisaje se insertan precisamente ahí, en las sucesivas zonas de impacto sobre la experiencia, la percepción y la sensibilidad, formulando renovadas propuestas para una comprensión profunda y cada vez más global del paisaje”.

(Martín, 2014, p. 12)

A través de este cambio de concepción, la utilización del paisaje como tema común en las obras funciona como “pretexto” para abordar la plástica, así como cuestiones personales que tienen que ver con nuestra relación con el entorno natural y con el mundo, en definitiva.

Aunque el paisaje funcione como vehículo de creación, la obra que se presenta en este trabajo de investigación busca realizar una lectura del paisaje como construcción de identidad. Se entiende el concepto de paisaje como una proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado:

“Para llegar a ser paisaje, el mundo en sí debe ser procesado, primero convirtiéndolo -como país- en representación o imagen mental del mundo (...) y, después, valorándolo, sintiéndolo o juzgándolo estéticamente.”

(López Silvestre, 2009, p. 98)

La elección del paisaje como tema de este trabajo procura una búsqueda en él de cuestiones emocionales y sensitivas que no encontraría personalmente en otros temas como pudieran ser el bodegón, retrato o figura humana. Lo complejo es lo interesante. Abordar la mirada de manera personal y diferente atiende a una necesidad de descubrir algo nuevo en el entorno.

Continuando con esa búsqueda previamente marcada, considero de manera fundamental realizar una mirada holística de nuestro entorno más cercano, seleccionar y atender a aquellas formas, ritmos y colores que formen parte de ese contexto local o de territorialidad. Fijarse en sus determinantes que lo caracterizan, y discriminar aquellos que no lo hagan.

Esa búsqueda del *Genius Loci* (“*Espíritu del lugar*”) ayudaría a la construcción de un discurso pictórico personal y sincero, pues entronca directamente con la parte más emocional.

Ya veíamos cómo en el S.XX, ante una vanguardia claramente enmarcada en la capital francesa, España se sumergía en una crisis de identidad territorial, a nivel plástico. Fue entonces cuando surgió la Sociedad de Artistas Ibéricos, encargados de incluir el arte español dentro del panorama mundial de aquel entonces. Gran parte de estos trabajos abordaban el paisaje, en búsqueda de esa identidad mediterránea-ibérica.

Por otro lado, la pintura que nos ocupa en este trabajo tiende, digamos, a una lógica interna de la misma, atendiendo a los ritmos naturales que en él se inscriben; en cómo estos se articulan o se definen de manera concreta como imagen a través de la pintura. Nos preocupa más la “epidermis” de la obra. Hablamos de una descripción plástica, más que de una narración visual de la imagen pintada.

En busca de esta descripción plástica, el paisaje surge como tema común para, a través de él, poder ampliar los horizontes de la pintura en el plano pictórico. El paisaje como motivo nos permite realizar de manera más directa un trabajo con referencias figurativas oscilando hacia la abstracción; entendemos pues, con esta afirmación, que el paisaje funciona mejor como tema donde puedo llegar a tener mayor libertad para la interpretación, desdibujando más fácilmente la imagen. Esta dualidad plástica de la que hablo, *figuración-abstracción*, es una de las búsquedas plásticas más importantes en torno a la obra que figura en este trabajo de investigación.

Llegados a este punto, cabe diferenciar dos espacios principales de creación-producción: espacio privado (estudio) donde se desarrollarán los cuadros y dibujos; y espacio público, donde se desarrollará la obra mural. Este último surge de manera imprescindible ante la imposibilidad de asistir al taller ofrecido por el máster durante el confinamiento debido al COVID-19, y por lo

tanto, no poder hacer uso de los materiales y soportes que venía trabajando hasta la fecha. Más adelante entraré en detalle en este aspecto.

4. DESARROLLO TEÓRICO – PRÁCTICO

4.1. Espacio privado, proceso de búsqueda en el estudio

Todos los intereses que he mencionado anteriormente se materializan de alguna u otra manera en las obras que se muestran a continuación en este apartado. Aquí hablaré de cómo surgen estas piezas, cuáles son el origen de las imágenes, cómo es su proceso de transformación hasta que llega al resultado final, así como todas las cuestiones que tienen que ver con las preocupaciones plásticas a la hora de afrontar una obra desde cero.

4.1.1. La pintura de formato

Como mencionaba anteriormente, la principal premisa para la búsqueda o realización de estas imágenes para las obras tienden a que estas puedan resolverse perfectamente como pintura de formato, entendiendo este término como aquella pintura seguidora de la tradición en cuanto a ejecución, es decir, pintura sobre soporte lienzo u otro material como papel o madera, pero manejable en los límites del taller o estudio, proporcional en cuanto a su formato a ellos.

Si estas decisiones son válidas o no para ser pintadas nunca son claras desde el principio, pues no siempre sé si las imágenes son siempre las correctas. Hay que ponerlas a prueba a través del proceso plástico. Esto hace que se desechen algunas obras porque no cumplen las expectativas. Pero no por ello ha fracasado la obra, estas nos pueden servir para orientarnos hacia esa imagen que realmente estábamos buscando, esa imagen con la intención de afirmarse por sí sola como pintura.

4.1.2. Metodología de producción

Muy a menudo, el planteamiento de las imágenes para futuras obras surge de piezas anteriores, ya sea porque no se consiguieron los resultados buscados o porque a través de estas surgen nuevos planteamientos que nos marcan las pautas para la siguiente obra.

Normalmente parto de bocetos digitales. Estos me permiten manipular la imagen a mi antojo previamente a través de programas de edición; de esta manera puedo prever la estética que tendrá dicha imagen, decidiendo formato, colores, composición, etc.

A continuación, mostraré cómo es el desarrollo de algunas de las obras e iré explicando en paralelo cuáles son las decisiones que tomo y porqué, para que se pueda entender mucho mejor todo el proceso de búsqueda y exploración en el estudio.

Durante el transcurso de producción de las obras, normalmente suelo seguir dos caminos o procesos diferenciados: uno más indirecto donde entro en juego con los bocetos y la misma obra, la cual va mutando conforme avanza en las diferentes fases del proceso, donde entra en juego la intuición a la hora de abordar la obra, sin importar tanto el boceto como sí las propias demandas del cuadro; el otro camino a seguir es mucho más directo, donde la imagen de partida suele ser la definitiva en el resultado final de la obra.

4.1.2.1. Búsqueda indirecta

Empezaré comentando la primera obra realizada en el máster, la cual, como veremos en las imágenes siguientes, tiende a fragmentarse cada vez más conforme se avanza en el proceso. Mostraré las diferentes etapas a través de dípticos, donde veremos a la izquierda el estado actual del cuadro y a su derecha el boceto que sirvió como referencia.

Primera etapa, 5 de noviembre:



Figuras 2 y 3.

(Proceso de la obra, 195 x 130 cm, óleo sobre lienzo, 2019 - 2020)

Esta primera fase es meramente pasajera y rápida, en ella simplemente mancho el cuadro con diferentes masas de color tomando como referencia un primer boceto muy sencillo, y sin aparente interés plástico. Será a partir de aquí, en este primer encuentro con el formato, donde empezaré a tomar decisiones compositivas, de formas y color.

Segunda etapa, 26 de noviembre:



Figuras 4 y 5.

(Proceso de la obra, 195 x 130 cm, óleo y spray sobre lienzo, 2019 - 2020)

Aquí ya podemos ver cómo el boceto inicial se ha transformado en una imagen mucho más compleja, en ella intervienen elementos nuevos y desaparecen otros que estaban al principio. Todo este proceso de construcción-deconstrucción de la imagen es fría desde el punto de vista del boceto, pero orgánica desde el plano del cuadro; en él aún se puede hacer una lectura temporal del propio proceso de elaboración, el cual será uno de los aspectos principales en el resultado final.

Tercera etapa, 8 de diciembre:



Figuras 6 y 7.

(Proceso de la obra, 195 x 130 cm, óleo y spray sobre lienzo, 2019 - 2020)

Poco a poco la imagen irá adquiriendo complejidad conforme se avanza en el proceso en pro de intentar conseguir una obra que pueda funcionar en términos plásticos y compositivos. De ahí que se añada un elemento estructural importante como es el árbol.

Cuarta etapa, 12 de enero:



Figuras 8 y 9.

(Proceso de la obra, 195 x 130 cm, óleo sobre lienzo, 2019 - 2020)

Como se puede observar, el cuadro no obedece de manera rigurosa al boceto digital, pues no se pintan todos los elementos, sino aquellos que considero que puedan ayudar a una óptima construcción del cuadro.

Quinta etapa, 23 de enero:



Figuras 10 y 11.
(Proceso de la obra)

Etapa final, 5 de febrero:



Figura 12.

(Resultado final del proceso de la obra, 195 x 130 cm, óleo y spray sobre lienzo, 2019 - 2020)

Como se puede ver en cada una de las etapas del cuadro, el proceso de fragmentación, deconstrucción y composición se vuelve más complejo, llegando incluso a saturar el cuadro y anulando o entorpeciendo su lectura final. Dicha fragmentación sistemática (acompañada en cada etapa del proceso con un boceto nuevo) atiende a preocupaciones en torno a la representación de la bidimensionalidad del cuadro, anulando toda posible lectura narrativa de la imagen. Lo relevante es el juego y la interacción con la propia pintura y el formato. Aquí, también está muy presente la importancia de la factura o *ductus* de la pincelada, de cómo se entrelazan unas con otras para conseguir cierta lógica plástica, entre sí y con respecto a la imagen pintada.

A través de este proceso de producción tan indirecto, flexible y variado, y con ayuda de todo el material documental de la obra anterior, surgen también nuevas ideas para futuras obras, dándole mayor continuidad a toda la producción.

4.1.2.2. Búsqueda directa

Tras la muestra del proceso de esta primera obra, que ocupó los primeros meses del máster, más adelante me dispondría a dibujar con ceras Manley en pequeño formato, intentando conseguir que los bocetos previos no sean sólo digitales, sino que tengan un carácter de obra en sí mismos, aprovechando también para abrir una nueva línea de investigación en torno al acercamiento de una posible abstracción con respecto al grafismo de las ceras u óleos en barra.

Es a partir de aquí donde el proceso de búsqueda indirecta se paraliza (en la obra de estudio, luego veremos cómo continúa en la obra mural) por una cuestión de economía de tiempo y aprovechamiento de producción, pues la obra que mostré anteriormente se dilató mucho en el tiempo (2 meses aproximadamente). Era necesario un camino de investigación mucho más directo, que surge de manera imprescindible para poder tener una mayor producción plástica, así como más rapidez para ir explorando diferentes tipos de propuestas y enriquecer todo el tiempo invertido en el estudio.

A continuación, muestro algunos ejemplos de dibujos, de formato A5, así como procesos de obras de mayor formato que partieron de estos dibujos previos.



Figura 13, 14, 15 y 16.

MONTES, Alberto. Serie *"Notas sobre el paisaje"*, ceras sobre papel de esbozo, 14,8 x 21 cm, 2020.



Figura 17.

MONTES, Alberto. *“Montaña en luz”*, óleo sobre lino belga en crudo, 162 x 130 cm, 2020.

“Montaña en luz” correspondería a una obra aún en proceso, el cual es un lino en crudo pintado con óleo blanco, un ejercicio en mayor formato derivados de los dibujos previos. Aquí lo que busco es una mayor síntesis de la pintura, anulando el color, así como la imprimación del cuadro, para dar mayor importancia al gesto o registro de la pintura, buscando un resultado más cercano a la abstracción, donde la obra necesitaría una autonomía más propia para poder resolverse como obra pictórica.

Tanto la estética de la imagen como el título hacen un guiño de referencia a “Montaña en sombra” (Figura 24), una cinta cinematográfica de un joven cineasta gallego, Lois Patiño. En ella se puede observar como el director filma desde un plano lejano y fijo a unos esquiadores descendiendo una montaña. Lo que más me interesa de este filme es la estética de la imagen, la cual se plantea de una forma muy pictórica en su postproducción, aumentando los contrastes de luz y sombra en los distintos relieves de la montaña, convirtiéndola así, junto con el plano lejano y fijo, en un plano bidimensional que bien podría hacer referencia a un lienzo pintado, donde los propios esquiadores son los encargados de dibujar en ese plano a través de sus rutas serpenteantes ladera abajo.

En paralelo a esta obra, también he realizado otras más pequeñas en algodón, a modo de orientación o apoyo de la grande, las cuales considero fallidas por no responder a esas lógicas o ritmos plásticos que comentaba en apartados anteriores.

Muestro una de las obras más pequeñas:



Figura 18.

MONTES, Alberto. “S/T”, óleo sobre algodón en crudo, 40 x 30 cm, 2020.

Es a partir de este momento donde surge un parón significativo de producción debido al confinamiento producido por la pandemia del Covid-19. Estamos a finales de febrero, los alumnos del máster debemos de abandonar los estudios, así como nuestras obras y volver a nuestros respectivos hogares. No será hasta principios de mayo cuando vuelva a retomar la producción de obra de estudio.

Desde un planteamiento positivista, estos dos meses surgen como etapa reflexiva para poder cuestionar y repensar lo anteriormente producido. Orientar más directamente las obras y dejar más parada la experimentación. Es en este momento donde surge la motivación de realizar algunas obras con un carácter mucho más asociativo, y menos destructivo, entre las imágenes, influenciado en gran medida por la obra de Luis Gordillo. Así surgen obras como el mural para el proyecto de HomeMuralFest que desarrollaré más adelante en el apartado dedicado al espacio público, y "C/01/", un óleo sobre lienzo de 150 x 130 cm del que me ocuparé a continuación.

Aquí el planteamiento es aparentemente sencillo: plasmar en el mismo soporte diferentes imágenes sin relación previa, para conseguir, valga la redundancia, esa relación-comunicación entre ambas a través de la pintura, intentando sacar su mayor potencial a nivel plástico. Tras diferentes intentos de propuestas a través de programas de edición en el ordenador, me decido a pintar la obra que aquí se muestra, sin ningún tipo de modificación o cambio con respecto al primer boceto.

El cuadro se compone de tres imágenes: ramas de olivo, incendio y bolsa de plástico. Ambas se relacionan en el formato a través de una composición superpuesta al centro con un juego de escala, dejando ver a través de los márgenes la imagen que se encuentra detrás. La motivación por la elección de estas tres imágenes se basa en su naturaleza de forma, creando variedad entre ambas para poder desarrollar la pintura en un espectro más amplio, enriqueciendo la epidermis del cuadro. Estas formas son: naturales, vaporosas y sintéticas. También, estas imágenes obedecen a una sincronía de relación directa con mis gustos estéticos de ritmos y color, provocando esa cercanía con un imaginario más personal.

La obra surge entonces como un condicionante directo que me exige versatilidad para no crear un lenguaje monótono y repetitivo.



Figura 19.

MONTES, Alberto. "C/01'", óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm, 2020.

Cabe mencionar que esta pieza se realiza con el motivo de una exposición colectiva en la SC Gallery de Bilbao; por ello, por una cuestión de lógica expositiva y de posible venta, realizaré una obra complementaria, más pequeña.

La obra surgida, "S/t", nace como ampliación a la experiencia estética de "C/01/", formando pareja con la misma, pero intentando que esta guarde su autonomía propia como pieza artística. La elección de la imagen debe ajustarse a ese imaginario que comentaba anteriormente, proponiendo a su vez una nueva lectura.

La obra parte de una única imagen, sin ningún tipo de juego asociativo dentro de la misma, pero sí con su pareja. Dicha imagen es una porción de tierra árida con pequeñas rocas, pintada a escala 1:1. Surge de un detalle de una fotografía del planeta Marte, que bien podría recordar a un trozo de tierra de un paisaje autobiográfico, pues situándose este en la sierra sur sevillana, caracterizada por una tierra de olivar, arados y pinar, los colores terrazos son identitarios de esta región.

Es esta distinción paradójica lo interesante de la obra, delimitando un territorio aleatorio, a priori inconexo y distanciado, analizarlo, materializarlo, es decir, darle un sentido del que carecía previamente, convirtiéndolo en lugar, ese lugar con potencial pictórico para ser pintura.



Figura 20.

MONTES, Alberto. "S/t", óleo sobre lino, 30 x 40 cm, 2020.

A continuación, mostraré algunas fotografías en sala donde se pueden ver las dos piezas, así como la relación que guardan entre sí en un montaje expositivo.



Figura 21.

Vista de sala. *“Arriba y abajo: cultura popular”*, exposición colectiva, SC Gallery, 2020.

4.1.3. Referentes

En cuanto a referentes se refiere, existen infinidad de obras referenciales y autores. En este trabajo me centraré en los más significativos para que se pueda entender a grosso modo las aportaciones de cada uno. Para ello, desarrollaré las referencias a través de parejas de autores, uno con respecto a otro, para que así se puedan entender claramente los valores más importantes que personalmente considero en cada uno de ellos. Cabe mencionar que las fuentes primarias de referencias las encuentro en el campo de la pintura y cine.

PETER HUTTON Y TARKOVSKI

En el ámbito cinematográfico encontramos numerosas referencias paisajísticas, podríamos destacar los largometrajes de Andrei Tarkovsky (Zavrazh'ye, 1932 – París, 1986), o de Peter Hutton (Detroit, 1944 – Poughkeepsie, 2016). Películas como “Sacrificio (1986)” o “El Espejo (1975)”, de Tarkovsky, y “Landscape (For Manon) (1987)”, de Peter Hutton muestran un gran interés en las sensaciones que provoca el paisaje, tanto de modo nostálgico como de entorno cruel. Sus planos se caracterizan por intentar captar los movimientos sutiles del paisaje, priorizando en lo particular. Estos autores, aparte de ser de gran referencia en torno al paisaje, lo son también en cuanto a su filosofía creadora, pues intentan hacer un cine personal, lejos de modas y tendencias, apostando ciegamente por su visión más íntima y contemplativa.



Figura 22.
TARKOVSKI, ANDREI.
Fotograma de “*Nostalghia*”
Italia, 1983.
125 min.



Figura 23.
HUTTON, Peter.
Fotograma de “*Landscape (For Manon)*”
EEUU, 1986.
18 min.

LOIS PATIÑO Y CLYFFORD STILL

Aunando pintura y cine, como ya mencioné en apartados anteriores, me centraré en la obra de un joven cineasta gallego, Lois Patiño (Vigo, 1983), donde es más que evidente la influencia de la pintura romántica, así como con acercamientos a la abstracción, que nos podría recordar a la pintura contrastada y abisal de Clyfford Still (Grandin, 1904 – Baltimore, 1980), concretamente en relación al cortometraje *Montaña en sombra* (2012).

Esta estética de contrastes, aplanando la imagen para realizar una lectura de superficie es de gran referencia para este trabajo de investigación.



Figura 24.
PATIÑO, Lois.
Fotograma de *"Montaña en sombra"*
España, 2016.
75 min.



Figura 25.
STILL, Clyfford.
"PH-929"
Óleo sobre lienzo.
289,6 x 436,9 cm.
1974.

HURVIN ANDERSON E IGNACIO ESTUDILLO

Focalizando en una pintura actual en torno al paisaje, destacaríamos los trabajos de Hurvin Anderson (Birmingham, 1965) e Ignacio Estudillo (Jerez de la Frontera, 1985). La traducción de los ritmos naturales a través de diferentes facturas, las composiciones novedosas, así como un uso exquisito del color los sitúan como principales referentes.



Figura 26.
ANDERSON, Hurvin.
"Rootstock"
Acrílico y óleo sobre lienzo.
110 1/4" x 84 3/4"
2016.



Figura 27.
ESTUDILLO, Ignacio.
"Construcción de paisaje 04"
Acrílico y óleo sobre lienzo.
170 x 150 cm.
2019.

MARK ROTHKO Y HELEN FRANKENTHALER

Uno de los objetivos fundamentales en las piezas realizadas durante estos meses es demorarse contemplativamente ante la obra, y en este aspecto, Mark Rothko (Daugavpils, 1903 – Nueva York, 1970) y Helen Frankenthaler (Nueva York, 1928 – Darien, 2011) son maestros fundamentales. Sus pinturas abstractas de gran formato, con grandes masas de color, equilibradas y con sutiles variaciones hacen que el espectador entre en una experiencia espiritual o poética ante sus obras.



Figura 28.
ROTHKO, Mark.
"Nº 14"
óleo sobre tela.
290,83 x 268,29 cm.
1960.



Figura 29.
FRANKENTHALER, Helen.
"Tales of Genji III"
Xilografía a color.
119,06 x 106,36 cm.
1998.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO Y JUAN F. LACOMBA

Siguiendo con referencias de pinturas abstractas, pero con una paleta más española en la línea de Ràfols Casamada (1923 – 2009), destacaría los pintores coetáneos y amigos Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 – Cercedilla, 2018) y Juan F. Lacomba (Sevilla, 1954). Primaria de sus obras la inteligencia para construir la pintura, sus intuiciones, entendiendo el cuadro como acontecimiento de un suceso material, para poder entender la pintura desde sí misma.

Como mencionaba Juan Fuentes Feo al respecto de una obra de Campano:

"[..]Exaltar la materialidad misma de la pintura y su capacidad para generar un territorio en el que todos los sucesos implicados resulten fundamentales."

(Feo, n.d.)



Figura 30.

CAMPANO, Miguel Ángel. *"Sin Título. El puente II"*
Óleo, grafito y pastel sobre lienzo, 200 x 322 cm, 1979.



Figura 31.

LACOMBA, Juan. *"La Berrea"*
Óleo sobre lienzo, 203 x 330 cm, 1994.

RUBÉN GUERRERO Y PERE LLOBERA

El proceso plástico de Rubén Guerrero (Utrera, 1976) hace del cuadro un ente en continuo cambio y lucha, donde la pintura funciona como el resultado final de la huella de todo ese proceso del que hablamos. Una pintura que habla desde la pintura.

Una de las diferencias que me separan de este referente es el boceto de partida, donde Guerrero confecciona maquetas que va interviniendo como imagen inicial, mientras que en mi obra me baso fundamentalmente en bocetos digitales. Guerrero piensa que el proceso plástico de la obra es una relación continua de imágenes entre sí, entendiendo 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 su resultado. Guerrero plantea la sospecha de que cada imagen contiene múltiples y distintas traducciones formales.

Por otro lado, la obra de Pere Llobera (Barcelona, 1970) es menos sobria, siendo más irónica y fresca, pues el resultado final de sus cuadros atiende normalmente a momentos imposibles o absurdos, pero que a su vez están pintados de una manera muy precisa.

La artificialidad de ambos pintores, tanto por las maquetas de Guerrero, como por los montajes improbables de Llobera, me interesa mucho como derrotero para investigar la pintura.



Figura 32.

GUERRERO, Rubén.

“Desde el margen”

Óleo y esmalte sobre cartón
montado en tabla y bastidor.

44 x 29,5 cm.

2018.



Figura 33.

LLOBERA, Pere.

“Quitamiedos rococó”

Óleo sobre lino.

120 x 150 cm.

2018.

ANTONIO LÓPEZ Y EDUARDO MILLÁN

Uno de los valores fundamentales que encuentro en la pintura figurativa es la capacidad de captar la esencia de lo pintado, mantener una relación íntima y respetuosa *motivo-pintor*. Pienso que, a través de esa cercanía sinérgica, la pintura se desarrolla de una manera más personal, con un compromiso más alto. En este sentido la obra de Antonio López (Tomelloso, 1936) y Eduardo Millán (Jerez de Frontera, 1979) son de absoluta referencia.



Figura 34. LÓPEZ, Antonio. "La cena". Óleo sobre tabla. 89 x 101 cm. 1971 – 1980.



Figura 35. MILLÁN, Eduardo. "Autoretrato". Óleo sobre lino. 36,5 x 55 cm. 2020.

SANGRAM MAJUMDAR Y RICHARD DIEBERKORN

Normalmente, las obras que más me suelen interesar, son el resultado del proceso evolutivo de un artista. Me explico: si un pintor empezó siendo figurativo, y a lo largo de los años acaba haciendo abstracción, posiblemente la etapa que más me interese es la intermedia. Ese tiempo de clarividencia casi innata de tender a la simplificación, apostando por un impulso intuitivo, a lo largo de un proceso de desconfiguración de la realidad, en pro de la búsqueda misma de la pintura, es del tipo de obra que más me interesa en este momento. Por eso, el proceso evolutivo de Sangram Majumdar (Calcuta, 1976) y Richard Dieberkorn (Portland, 1922 – Berkeley, 1993) son de auténtica referencia en mi trabajo.



Figura 36. MAJUMDAR, Sangram. "Eclipsed". Óleo sobre lino. 198,12 x 228,6 cm. 2009.



Figura 37. DIEBERKORN, Richard. "Cityscaped #1". Óleo sobre lienzo. 153 x 128,3 cm. 1963.

LUIS GORDILLO Y WADE GUYTON

Otro referente de gran importancia es Luis Gordillo (Sevilla, 1984). La actitud que toma este autor en su proceso plástico va muy en relación con la búsqueda pictórica de este proyecto de investigación. Gordillo persigue la pintura dentro de una actitud donde continuamente piensa en la forma en que esta puede redefinirse en cuanto a su significado.

Por otro lado, aun no siendo pintor, la obra de Wade Guyton (Hammond, 1972) nace, bajo mi punto de vista, de un planteamiento muy pictórico. Pues su obra, aun siendo de naturaleza gráfica, piensa mucho en la escala de las reproducciones, la relación de las áreas de color, así como los ritmos de las distintas formas que componen la imagen.

Ambos autores trabajan sobre lo digital, cuestión muy actual en nuestra contemporaneidad, abordando el collage y la repetición del motivo, redundando en él una y otra vez. Una investigación en busca de la imagen pictórica, hasta tal punto obsesiva que nace de violentar la imagen, excederla, desbordarla, insistir en ella hasta agotar todas sus posibilidades plásticas.



Figura 38.

GORDILLO, Luis.

“Una cara que nos mira”

Acrílico sobre lienzo.

116,5 x 100 cm.

2018.



Figura 39.

GUYTON, Wade.

“Untitled”

Epson UltraChrome HDX inyectado sobre lino.

213,4 x 175,3 cm.

2020.

CAMBIO DE RUMBO DEBIDO AL COVID-19

Como ya comenté anteriormente en otro apartado, a causa de la pandemia del Covid-19 y su posterior confinamiento me vi obligado, junto con el resto de mis compañeros del máster, a abandonar la asistencia al estudio que ofrecía la facultad, así como la imposibilidad de continuar con los trabajos ya iniciados.

Es a partir de esta vuelta a casa, sin materiales con los que avanzar en los cuadros y gracias a la invitación para participar en el proyecto HOMEMURAFEST por parte del colectivo Void Projects, cuando la producción de este trabajo de investigación adquiere una dimensión mural.

4.2. ESPACIO PÚBLICO

4.2.1. Antecedentes

Ya desde años, prácticamente desde el principio de mi andadura por la creación artística, las intervenciones en el espacio público estuvieron muy presente, primero en forma de grafiti convencional de letras (2010-2011), luego pasando por realizar realismo en spray (2011-2017), y finalmente desembocando en pintura mural (2017-actualidad).

Centrándonos en la etapa donde comienzo con el muralismo, esta se caracteriza por un tipo de pintura mural de mediano-gran formato, con una gama de color monocromática en blanco y negro, y con apoyo en la fotografía de archivo histórico.

Las motivaciones que me llevan a realizar este tipo de trabajo en el espacio público son varias. Por un lado, a nivel técnico, la facilidad y la rapidez de trabajar sin color, y con una escala tonal más reducida me ayudaba mucho. A nivel de imagen, elegir este tipo de fotografías me aseguraba de cierta manera que iban a “funcionar” en el espacio público e iban a estar más aceptadas por la mayoría del público, pues siendo imágenes figurativas, identificables en cuanto a escenas y con un carácter nostálgico (muy en relación con la vida rural), la gente podría entenderlas mejor.

Este tipo de intervenciones más o menos “atractivas” me dieron la oportunidad de viajar a diferentes lugares y pintar en gran formato, consiguiendo de cierta manera la confianza y aceptación del panorama actual de festivales de arte urbano.

Adjunto varias obras:



Figura 40. Avia, Barcelona. 2018.



Figura 41. Fanzara, Castellón. 2019.



Figura 42. Sacramento, California, EEUU. 2019.

Cabe añadir, que durante esta etapa de dos años pintando murales a través de fotografías de archivo histórico, estos no se relacionan con la obra de estudio que voy realizando en paralelo¹, lo que me llevará a una crisis creativa y que finalizará con las intervenciones que realizo a través del trabajo de investigación que aquí se desarrolla y de las que hablaré más adelante.

4.2.2. Cambio de paradigma: artista y soporte

El proceso creativo cuando se interviene en el espacio público es muy diferente al que se desarrolla en el estudio o taller. En él, uno tiene bajo control todos los parámetros de luz, formato, temperatura ambiental, materiales, comodidad, etc. que le permitan realizar una producción lo más óptima y eficaz posible.

En la calle todo lo anterior cambia. La imposibilidad que tiene el artista de poder elegir las condiciones de trabajo le permite adquirir unas habilidades adaptativas al medio. El formato donde se interviene ya viene predeterminado (tamaño, proporción, textura, etc.), lo cual supone el punto de partida de todo lo demás, al contrario que en el estudio, donde el artista desarrolla una idea concreta con proyección a un formato y materiales concretos.

En la pintura mural se entiende el soporte no como un plano en sí mismo, sino como un escenario dinámico, donde en su mayoría este espacio es habitado, el artista debe entrar en continuo diálogo con él y su entorno circundante. Para que dicha intervención sea óptima, deberá crear en torno al contexto, la composición surgirá a través de lecturas de lejanía y

¹ En esa misma época, empezaría mis primeras exploraciones dentro de la temática paisajística, tendiendo a lo sublime, siendo la Figura 1 resultado de ese momento de investigación.

cercanía, así como un juego de escalas, teniendo en cuenta todo el mobiliario urbano (farolas, cableado, árboles, edificios, etc.), con la única finalidad de garantizar una buena experiencia visual con el mural. Ya que, al contrario, si fuésemos con una idea preestablecida y sin intención de modificarla, al llegar al espacio donde intervenir puede darse el caso en el que desde el mejor punto de visibilidad de muro coincida algún elemento de importancia con una farola, árbol o cualquier elemento urbano, anulando pues esa experiencia que comentaba anteriormente.

Por ello, subrayo como valor que el artista sea consciente de todo lo mencionado, que se apoye en esos condicionantes y sea inteligente para aprovecharlos a su favor.

4.2.3. ¿Identidad? ¿Debe ser político?: Importancia de los temas y responsabilidad del artista

Tras este análisis del entorno arquitectónico y urbano surgen dos cuestiones: ¿qué pinto?, y ¿cómo lo pinto?

Entendiendo que la pared deja de convertirse en un límite físico, pasando a ser un canal de comunicación, el artista debe de responder ante cierta responsabilidad.

Obviamente cada intervención en el espacio público, sea de la naturaleza que sea, modifica la percepción del entorno, es por ello que el artista, aparte de tener en cuenta el contexto físico, debe sumergirse en lo social y político de cierta manera, para así poder crear una obra con sentido de lugar, acercándose a ese *genius loci* que comentaba en apartados anteriores. La integración como valor fundamental, en contraposición a la invasión que normalmente se da en este tipo de intervenciones.

Hoy día, como bien sabemos, las redes sociales son el escaparate principal del mundo contemporáneo, todo lo que ocurre es documentable y proyectable en ellas, produciendo un distanciamiento de la vida real. Las imágenes mandan en una era marcada por lo digital y virtual. Es de esta manera como el artista puede caer en la reiteración de su obra, producir un modelo más o menos atractivo y repetirlo hasta la saciedad, sin tomar en consideración elementos contextuales. Se crearía así el *artista paracaidista* (López Cuenca, 2014). Este proyecto de investigación tiende hacia todo lo contrario.

De manera personal, pienso que el artista urbano debe saber proporcionar de manera correcta un equilibrio entre el contexto que le rodea y su propia investigación plástica, tendiendo siempre a no renunciar a sí mismo y continuar con su búsqueda personal de ideas, guardando si así lo desea cierta coherencia estética en sus intervenciones, no confundiendo con la reiteración que se mencionaba anteriormente. Por ello, para que esta sincronía se haga efectiva, considero como valor fundamental que el artista tenga siempre el deseo por mejorar cada intervención, afilando más la mirada, cuidando su gusto estético, así como tener el placer de aportar positivamente a la comunidad con su obra en un trabajo de dedicación y compromiso.

Como normalmente ocurre, la crítica siempre aparece tras una obra, y quizás en el espacio público se haga más notable que en otro ámbito por su naturaleza de cercanía con la gente. Todo el mundo opina, incluso antes de que la intervención quede terminada. No sé si esta actitud se debe a que las obras, al estar en el espacio público y no en museos o galerías, se pierde ese aura intelectual de las obras de arte, y por consiguiente se le valora como una parte más del mobiliario urbano, al nivel de una rotonda, una farola, un banco o una parada de autobús.

La crítica es necesaria, y más en el espacio público, ya que acaba formando parte del día a día de la ciudadanía, pero quizás haga falta una crítica más formada y selecta, tanto para valorar lo que se hace, y así guiar un poco el camino, como para previamente seleccionar y comisariar ciertos proyectos. Es por eso que al no haber, por su juventud como movimiento, esta esfera crítica que menciono y reivindico, se acaben haciendo tremendas barbaridades en el espacio público, derivado de que a ciertas organizaciones o instituciones “les guste” el trabajo de un artista u otro, y que en muchas ocasiones no se toma en cuenta un análisis social, político, paisajístico, urbanístico o económico, finalizando con una obra descontextualizada y totalmente gratuita.

No es extraño que en muchas ocasiones las intervenciones realizadas por ciertas marcas famosas o instituciones sean deriva de un modelo publicitario, tendencioso hacia lo decorativo. Este modelo de mercantilización del grafiti, entendido como “*Street art*”, que comenzó ya en los 80’s con Keith Haring o Basquiat, no supone ninguna referencia para este trabajo de investigación. Más bien, la búsqueda que aquí se plantea surge a partir del muralismo, diferenciándose del *Street art*, entendiéndolo como un movimiento seguidor de la tradición pictórica, en espacio público, ya que no deja de ser lo mismo: fluidos pictóricos aplicados con cierto orden sobre un soporte plano (normalmente). Es por ello que el artista que se dedique a intervenir en el espacio público a través de la pintura mural debería ser conocedor, aparte de la que es intrínseca suya, de la historia de la pintura, indagar en sus planteamientos pasados, así como en su actualidad para seguir avanzando a través de modelos estéticos contemporáneos.

4.2.4. Proceso y documentación

En este apartado desarrollaré como es mi proceso de producción en el espacio público, mostraré fotográficamente las diferentes etapas y comentaré las decisiones que voy tomando en cada momento.

Previo a la llegada:

Desde el momento en que contactan conmigo para realizar un mural (normalmente suele ser con un mes mínimo de antelación) hasta que llego al lugar, mi desarrollo es puramente documental. Siempre pido fotografías de la pared a intervenir desde diferentes puntos de vista, para poder así valorar el potencial de visibilidad que tendrá el mural. Junto con esta petición de fotografías, pido a la organización del evento si me pueden facilitar información sobre el lugar, ya sea a nivel de archivo fotográfico, noticias, testimonios de vecinos, vídeos, etc. con la intención de poder nutrirme previamente de cómo es el lugar, aunque sea de manera muy superficial.

Muestro algunas fotografías de este momento previo



Figura 43.

(Torrellas, Zaragoza)



Figura 44.

(Geldo, Castellón)

Llegada al lugar:

Como es de esperar, una vez en el lugar me dirijo para ver la pared a intervenir, intentando también conocer a los dueños del edificio y sus vecinos, creando un buen clima de convivencia, y dejando claro todos los permisos de realización a través de un acuerdo, que normalmente iría por escrito y firmado por ambas partes.

Una vez que todo es viable, me dispongo a analizar el muro y su entorno, realizando fotografías propias que luego me servirán como guía para diseñar el boceto. Una vez tengo material suficiente realizo diferentes bocetos con programas de edición en el ordenador sobre las propias fotografías del mural, hasta que decido cuál es el más óptimo.

Adjunto diferentes propuestas murales que realicé en Torrellas (Zaragoza):



Figuras 45, 46 y 47.

(Fotomontajes de posibles bocetos)

Tras haber tomado la decisión definitiva, pinto sobre la pared varios garabatos aleatorios en forma de “cuadrícula” que luego me servirá como referencias para poder encajar perfectamente el boceto a la pared. Una vez tengo la pared llena de dichos garabatos, realizo una fotografía totalmente frontal al muro, para luego superponer el boceto con semi-transparencia a la pared garabateada, quedando el registro de la cuadrícula. Adjunto imágenes de referencia:



Figura 48.

Torrellas (Zaragoza)



Figura 49.

Geldo (Castellón)

Durante los siguientes días se lleva a cabo la pintura mural, tomando como referencia la cuadrícula de fondo para encajarlo correctamente. Entre día y día se va observando cómo se construye la pintura y cómo interactúa con su entorno, pudiéndose modificar sobre la marcha. Los plazos para este tipo de intervenciones suelen ser de una semana.



Figura 50.



Figura 51.

Como se puede apreciar en la foto anterior, para este tipo de intervenciones en gran formato hace falta la utilización y manejo de plataformas elevadoras.

Finalización del mural

Tras concluir las intervenciones, la parte documental final de las mismas es de suma importancia, y que posiblemente marcará la experiencia visual del 80% o más de los espectadores de la obra, bien sea por redes sociales, revistas, páginas web, etc. También es conveniente dedicar un esfuerzo a documentar correctamente las obras, pues por su naturaleza frágil ante las situaciones meteorológicas de la intemperie, estas piezas suelen tener una vida muy corta.

Adjunto fotografías de los resultados finales de los últimos murales:

Figura 52.



Figura 53.



Figura 54.



Figura 55.



Figura 56.

MONTES, Alberto.

Torrellas, Zaragoza.

2020.



Figura 57.
(Vista panorámica)



Figura 58. MONTES, Alberto. Geldo, Castellón. 2020.

Figura 59.



Figura 60.





Figura 61.

MONTES, Alberto.

Los Corrales, Sevilla.

2020.

4.2.5. Referentes

Ya en el apartado anterior de “referentes”, en relación al espacio de lo privado, nombré varios autores de referencia que se pudieran enmarcar dentro del ámbito del cine y la pintura tradicional. En el apartado que nos ocupa, me centraré especialmente en aquellos que desarrollan un trabajo en el espacio público, significando aquellos aspectos diferenciales con respecto a los otros. Aunque todos comparten un poso común, y horizontal, en cuanto a referencias.

Lo dividiré en varios subapartados para hacerlo más claro y entendible para el lector de este trabajo de investigación:

En torno al valor pictórico

Normalmente, debido al gran tamaño de las intervenciones, el nivel de plasticidad de la pintura se vuelve más complejo, ya que las distancias entre espectador-obra aumentan muchísimo con respecto a los cuadros, donde te puedes acercar mucho y apreciar las sutilezas del lenguaje pictórico. En los murales, el juego de las lecturas en distancia son fundamentales, y por lo tanto hay que tomarlas a nuestro favor. Hay pocos artistas urbanos que me interesen en este sentido al mismo nivel que otros autores en el ámbito de la pintura tradicional. Dentro del plano gestual, muralistas como Axel Void (Miami, 1986) y Sebas Velasco (Burgos, 1988) son de referencia, ya que su sensibilidad en la colocación de la pintura sobre el mural está al alcance de pocos.

De un modo menos expresivo, pero quizás más experimental, se encuentran los autores Aryz (Cardeu, 1988) y Sainer (Lodz, 1987). Ambos desarrollan sus trabajos a través de un estudio de color más llamativo, jugando con las formas y las interacciones de las masas de color entre sí.



Figura 62. VOID, Axel. Montreal, Canadá. 2015.



Figura 63. VELASCO, Sebas. Leiria, Portugal. 2020.



Figura 64.
ARYZ.
Manresa, Barcelona.
2019.



Figura 65.
SAINER.
Ostende, Bélgica.
2018.

En torno a lo conceptual

Siendo buenos pintores, pero para mí mejores referentes de lo conceptual, se encuentran los trabajos de Escif (Valencia), Ampparito (Madrid, 1991) y Daniel Muñoz "San" (Moraleja, 1980). Estos artistas trabajan más sobre el concepto en sí, otorgándole más importancia al mensaje que a la pintura, sin que esta se descuide. Las intervenciones de Escif normalmente hablan de la política local o territorial, realizando una crítica sutil, pero efectiva y perdurable en el tiempo. Por otro lado, el trabajo de Ampparito se puede estructurar en diferentes series, destacando las obras que surgen de un trabajo de reiteración o redundancia del entorno a través de documentación aleatoria, un trabajo que toma como punto de partida "lo absurdo" y que tiene como finalidad la reflexión del espectador. Por último, pero no por ello menos importante, se encuentran las obras de Daniel Muñoz (San); sus trabajos reflexionan sobre el propio panorama del arte urbano, su mercantilización derivando a la posible gentrificación, y la cuestionable utilidad en la época actual.



Figura 66.

ESCIF.

"Guillotina"

Valencia.

2019.



(arriba) Figura 67.

AMPPARITO.

Valladolid.

2020.



(izquierda) Figura 68.

MUÑOZ, Daniel.

Ordes, Galicia.

2019.

En torno a lo íntimo o cotidiano

Un valor al que le doy muchísima importancia en cualquier pieza artística, sea de la naturaleza que sea, es el de penetrar en la esencia de los objetos o momentos, tener la sensibilidad de poder retratarlos a través del lenguaje plástico. Hay varios muralistas que realizan este tipo de trabajos, pero me centraré en dos: Elisa Capdevila y Manolo Mesa.

La obra de Elisa Capdevila se centra principalmente en escenas cotidianas con un ambiente sereno, donde la mujer tiene un papel fundamental en ellas; por otro lado, la obra de Manolo Mesa focaliza sobre objetos cercanos al ser humano, como jarrones o tinajas.



(arriba) Figura 69.

CAPDEVILA, Elisa.

Carballo, Galicia.

2020.



(izquierda) Figura 70.

MESA, Manolo.

Ordes, Galicia.

2020.

En torno a la alteración del motivo

A nivel estético, encuentro atractivos aquellos trabajos que juegan con el motivo, abstrayéndolo, fragmentándolo o dificultando su contemplación total. Hay pocas obras de esta naturaleza “destructiva” en el espacio público, con las cuales me siento muy identificado a nivel formal, pues considero que tienen potencialidad para trabajar sobre los conceptos que me interesan: contemplación, reflexión, juego y composición, principalmente. Destaco dos autores que trabajan también sobre esta línea en el espacio público: Marat Morik y Mario Mankey.



Figura 71.

MORIK, Marat.

Vancouver, Canadá.

2017.



Figura 72.

MANKEY, Mario.

Barcelona.

2019.

Conclusión referencial: hacia lo “orgánico-plástico”

Tras realizar todas las relaciones referenciales en ambos ámbitos: privado y público, y habiendo hecho una reflexión holística, noto cómo las referencias de ciertos trabajos se van moviendo en cuanto a mis preferencias. Me explico: al comenzar el máster, mis referencias priorizaban trabajos analíticos y experimentales a nivel de imagen, pero tras estos meses revisando mis obras, comparándolas con mis referentes y buscando nuevos caminos o soluciones, siento que mis trabajos piden más libertad gestual, tendiendo hacia una pintura mucho más orgánica y dinámica, donde las formas no sean tan concretas y entre en juego la intuición, donde la parte abstracta de la pintura va cogiendo mayor protagonismo.

APORTACIONES DEL MÁSTER

A lo largo de estos meses de investigación en el Máster, ha habido multitud de consejos, aportaciones, cambios de visión, recomendaciones a nivel bibliográfico, expositivo y artístico por parte tanto del profesorado, visitas externas y compañeros.

Hablaré de forma global añadiendo aquellos profesores y artistas que ha supuesto todo un apoyo para desarrollar este trabajo de investigación.

Como primeras aportaciones en el Máster, destacar la importancia que tiene una buena investigación para poder desarrollar un proyecto de esta naturaleza. Puesto que previamente a entrar para cursar esta titulación mi documentación era a través de amigos y gente cercana, a lo largo de las primeras clases pude descubrir ciertas plataformas (que desconocía totalmente) para poder acceder a otros trabajos de investigación, plataformas del tipo: JÁBEGA, DIALNET, DOAJ, TESEO, RIUMA, ACADEMIA.EDU, WIKI ART ó RESEARCHGATE son algunas desde donde he tenido acceso a documentos de gran valor que ayudan a enriquecer este proyecto. Francisco Javier Ruiz fue el profesor encargado en descubrirme estas plataformas.

También, a lo largo de las primeras clases aprendí en profundidad ciertos conceptos para poder utilizarlos con criterio en este trabajo de investigación, y que considero fundamentales conocerlos para el día a día de investigación de un artista, conceptos como: estética, figural, deconstrucción, diferenciación entre obra clásica y moderna, percepción, juego, rizoma, humor, azar, acontecer o humanismo son algunos ejemplos. Los profesores involucrados en estas aportaciones son Luis Puelles y Joaquín Ivars.

Quizás, una de las aportaciones más enriquecedoras a lo largo de estos meses es la de poder trabajar contemplando el conjunto de la producción, llevar varias obras en paralelo en vez de individualmente, actitud que tenía previamente a la entrada en el Máster. Esta nueva forma de trabajar me hace muchísimo más productivo, a la vez que reduzco estrés mientras trabajo, pues si una obra se atasca, paso a la siguiente con otro planteamiento diferente o parecido, dándome así un espacio de reflexión entre las diferentes sesiones de trabajo con respecto a una pieza en concreto. Los profesores Carlos Miranda y Blanca Montalvo, así como las visitas de Curro González, Jesús Zurita y Antoni Muntadas fueron cruciales para este cambio de mentalidad tan enriquecedora.

Por parte de Javier Garcerá afiancé más la percepción de cada obra como algo que va más allá de un trabajo de investigación académica, fundamentándola en algo más personal e íntimo.

Sin lugar a dudas, lo más significativo en todo este tiempo de producción han sido las numerosas visitas al estudio; sea la visita de la naturaleza que sea, artística o no, todas aportan valor. A través de ellas he podido conocer multitud de artistas y he recibido grandes recomendaciones bibliográficas de las que he adquirido muchos conocimientos. Sobre todo, he recibido mucha crítica constructiva que me ha ido ayudando a saber colocar el foco de investigación en un punto concreto e interesante, que es el que en apartados anteriores he intentado explicar de forma concisa.

CONCLUSIONES

¿Hacia dónde se dirigen las obras?, ¿Qué me lleva a realizarlas?, ¿Cómo las pinto?, etc...

Estas preguntas son algunas de las que me han ido acompañando durante todos estos meses de trabajo. Quizás lo único claro que pueda tener es la finalidad de todo esto, que se resumiría en *la construcción de criterio*, entendiéndolo como una autoexploración de mis propios límites técnicos, gustos y referencias.

Toda mi producción tiende a lo contemplativo, a *lo bello*, concibiéndolo como algo que va más allá de la complacencia. Es un acto de resistencia en sí mismo, en contraposición a la aceleración demandada por la época actual, donde la mirada del espectador medio es más dócil, más analítica y menos crítica:

“Para Roland Barthes, el sentido del tacto es <el más desmitificador de los sentidos>, al contrario de la vista, que es el más mágico. La vista guarda distancia, mientras que el tacto la elimina. Sin distancia no es posible la mística.”

(Byung-Chul, 2018, p. 15)

Este trabajo de investigación me lo planteé desde un principio como una exploración de los valores intrínsecos del lenguaje de la forma, a través de la pintura. Partiendo de una observación concreta de mi tiempo circundante, a la búsqueda del *“zeitgeist”* (*“espíritu de un tiempo”*), intentando realizar un trabajo de implicación actual.

Se trataba de ponerme bajo presión, exigirme en cada obra, para así ir concretando y afinando mi propio lenguaje, descubrirme como pintor, identificar mis formas o ritmos, explorar el sentido de mi factura.

Se ha realizado una apuesta por la recuperación de la mirada a través del rastro humano manual. El olvido del hacer manual hace perder la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un mundo sensual de la existencia, del pensamiento, y de la acción del ser humano, provocado por la industrialización y el consumismo exacerbado.

Mi actitud frente a las obras siempre ha sido de tensión, de concebir cada obra como síntesis o resumen de una investigación concreta, quedando patentes los errores y aciertos o logros, de entender cada cuadro como un pequeño acercamiento concreto a mis intereses más generales:

“De ahí que en muchos casos el cuadro devenga campo de batalla, casi salvaje, lleno de superposiciones y perspectivas distorsionadas, juegos de escala, tensiones, quiebros y pliegues deleuzianos hasta el infinito.”

(Barro, 2011, p. 11)

Se quiere poner el proceso al servicio de la obra, siendo esta no más que el resultado de un juego con la pintura, anteponiendo el *cómo* al *qué*. Lo determinante es el *cómo*, y es en este de donde emana el significado de la estructura de la obra pictórica.

No obstante, creo que el trabajo cumple con un nivel de producción aceptable dentro de las circunstancias dadas y los límites establecidos. También los objetivos planteados desde un principio se han ido desarrollando con cada obra, incluso han ido surgiendo otros nuevos que serán los desencadenantes de futuros proyectos.

En todo este tiempo he podido invertir bastante tiempo en leer y pintar, así como la posibilidad de probar cosas nuevas y equivocarme. Para finalizar, concluyo que los meses de trabajo desarrollando este Trabajo Fin de Máster, aun estando interrumpidos por la pandemia producida por el Covid-19, ha supuesto un claro enriquecimiento personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Barro, D. (2009) *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña : Arte Contemporáneo y Energía AIE-MACUF.
- Barro, D. (no date). *2014 : antes de irse : 40 ideas sobre la pintura*.
- Barro, D. / Pinto de Almeida, B. (2011) *Luis Gordillo – Pintura interrogada*. España : ARTEDARDO S. L.
- Byung-Chul Han (2018) *La salvación de lo bello*. 1ª edición. España: Herder.
- Feo, F. (no date). En Fundación Juan March. Recuperado el 5 de septiembre de 2020 en <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=29>
- Gordillo, L. (1993) *Lúcido Gordillo* [Entrevista] 1993.
- Gordillo, L. (2004) *Conversación con Luis Gordillo* [Entrevista] 2004.
- Greenberg, C. and Fanés, F. (2006) *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid : Ediciones Siruela.
- López Cunca, R. (2014). En Google Groups. Recuperado el 24 de agosto de 2020 de <https://groups.google.com/g/es.humanidades.arte/c/F8owE52EPml>
- López Silveste, F. (2008) *El arte del paisaje*. Madrid : Editorial Biblioteca Nueva.
- Martín, A. (2014) *Apuntes sobre paisaje y la imagen*. (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1: MONTES, Alberto. “Cals Rosal desde Obiols”, óleo sobre lienzo, 400 x 320 cm. 2018.

Fig. 2: (Proceso de obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 3: (Boceto digital).

Fig. 4: (Proceso de obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 5: (Boceto digital).

Fig. 6: (Proceso de obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 7: (Boceto digital).

Fig. 8: (Proceso de obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 9: (Boceto digital).

Fig. 10: (Proceso de obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 11: (Boceto digital).

Fig. 12: (Última etapa del proceso de la obra). Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. 2019 – 2020.

Fig. 13: MONTES, Alberto. (01) Serie “Notas sobre el paisaje”. Cera sobre papel de esbozo. 14,8 x 21 cm. 2020.

Fig. 14: MONTES, Alberto. (02) Serie “Notas sobre el paisaje”. Cera sobre papel de esbozo. 14,8 x 21 cm. 2020.

Fig. 15: MONTES, Alberto. (03) Serie “Notas sobre el paisaje”. Cera sobre papel de esbozo. 14,8 x 21 cm. 2020.

Fig. 16: MONTES, Alberto. (04) Serie “Notas sobre el paisaje”. Cera sobre papel de esbozo. 14,8 x 21 cm. 2020.

Fig. 17: MONTES, Alberto. (Proceso de obra “Montaña en luz”). Óleo sobre lino belga crudo. 162 x 130 cm. 2020.

Fig. 18: MONTES, Alberto. “S/T”. Óleo sobre algodón en crudo. 40 x 30 cm. 2020.

Fig. 19: MONTES, Alberto. “C/01/”. Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm. 2020.

Fig. 20: MONTES, Alberto. “S/T” (Marte). Óleo sobre lino. 40 x 30 cm. 2020.

Fig. 21: Vista de Sala. SC Gallery. Julio, 2020.

Fig. 22: ANDREI, Tarkovski. Fotograma “Nostalghia”. Italia, 1983. 125 min.

Fig. 23: HUTTON, Peter. Fotograma “Landscape (For Manon)”. EEUU, 1986. 18 min.

Fig. 24: PATIÑO, Lois. Fotograma “Montaña en sombra”. España, 2016. 75 min.

Fig. 25: STILL, Clyfford. “PH-929”. Óleo sobre lienzo. 289,6 x 436,9 cm. 1974.

Fig. 26: ANDERSON, Hurvin. “Rootstock”. Acrílico y óleo sobre lienzo. 110 ¼” x 84 ¾”. 2016.

- Fig. 27: ESTUDILLO, Ignacio. "Construcción de paisaje 04". Acrílico y óleo sobre lienzo. 170 x 150 cm. 2019.
- Fig. 28: ROTHKO, Mark. "Nº 14". Óleo sobre tela. 290,83 x 268,29 cm. 1960.
- Fig. 29: FRANKENHALER, Helen. "Tales of Genji III". Xilografía a color. 119,06 x 106,36 cm. 1998.
- Fig. 30: CAMPANO, Miguel Ángel. "Sin título. El Puente II". Óleo, graffito y pastel sobre linzo. 200 x 322 cm. 1979.
- Fig. 31: LACOMBA, Juan. "El berreo". Óleo sobre lienzo. 203 x 330 cm. 1994.
- Fig. 32: GUERRERO, Rubén. "Desde el margen". Óleo y esmalte sobre cartón montado en tabla y bastidor. 44 x 55 cm. 2018.
- Fig. 33: Llobera, Pere. "Quitamiedos rococó". Óleo sobre lino. 120 x 150 cm. 2018.
- Fig. 34: LÓPEZ, Antonio. "La cena". Óleo sobre tabla. 89 x 101 cm. 1971 – 1980.
- Fig. 35: MILLÁN, Eduardo. "Autoretrato". Óleo sobre lino. 36,5 x 55 cm. 2020.
- Fig. 36: MAJUNDAR, Sangram. "Eclipsed". Óleo sobre lino. 198,12 x 228,6 cm. 2009.
- Fig. 37: DIEBERKORN, Richard. "Cityscaped #1". Óleo sobre lino. 153 x 128,3 cm. 1963.
- Fig. 38: GORDILLO, Luis. "Una cara que nos mira". Acrílico sobre lienzo. 116,5 x 100 cm. 2018.
- Fig. 39: GUYTON, Wade. "Untitled". Epson UltraChrome HDX inyectado sobre lino. 213,4 x 175,3 cm. 2020.
- Fig. 40: MONTES, Alberto. Aviá, Barcelona, 2018.
- Fig. 41: MONTES, Alberto. Fanzara, Castellón. 2019.
- Fig. 42: MONTES, Alberto. Sacramento, California. 2019.
- Fig. 43: (Fotografía de fachada) Torrellas, Zaragoza.
- Fig. 44: (Fotografía de fachada) Geldo, Castellón.
- Fig. 45: (Simulación de mural)
- Fig. 46: (Simulación de mural)
- Fig. 47: (Simulación de mural)
- Fig. 48: (Encaje mural)
- Fig. 49: (Encaje mural)
- Fig. 50: (Fotografía de proceso)
- Fig. 51: (Fotografía de proceso)
- Fig. 52: MONTES, Alberto. Estepona, Málaga. 2020.
- Fig. 53: MONTES, Alberto. Estepona, Málaga. 2020.
- Fig. 54: MONTES, Alberto. (Detalle) Estepona, Málaga. 2020.

- Fig. 55: (Fotografía de proceso)
- Fig. 56: MONTES, Alberto. Torrellas, Zaragoza. 2020.
- Fig. 57: MONTES, Alberto. (Vista panorámica) Torrellas, Zaragoza. 2020.
- Fig. 58: MONTES, Alberto. Geldo, Castellón. 2020.
- Fig. 59: MONTES, Alberto. (Vista panorámica) Geldo, Castellón. 2020.
- Fig. 60: MONTES, Alberto. (Vista panorámica) Geldo, Castellón. 2020.
- Fig. 61: MONTES, Alberto. Los Corrales, Sevilla. 2020.
- Fig. 62: AXEL VOID. Montreal, Canadá. 2015.
- Fig. 63: VELASCO, Sebas. Leiria, Portugal. 2020.
- Fig. 64: ARYZ. Manresa, Barcelona. 2019.
- Fig. 65: SAINER. Ostende, Bélgica. 2018.
- Fig. 66: ESCIF. "Guillotina". Valncia. 2019.
- Fig. 67: AMPPARITO. Valladolid. 2020.
- Fig. 68: MUÑOZ, Daniel. Ordes, Galicia. 2019.
- Fig. 69: CAPDEVILA, Elisa. Carballo, Galicia. 2020.
- Fig. 70: MESA, Manolo. Ordes, Galicia. 2020.
- Fig. 71: MORIK, Marat. Vancouver, Canadá. 2017.
- Fig. 72: MANKEY, Mario. Barcelona. 2019.