



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
INTERDISCIPLINAR**

**LA PINTURA COMO MEMORIA DE SU HACER.  
UNA INVESTIGACIÓN PLÁSTICA PARA EL TRASVASE DIMENSIONAL.**

**Realizado por:**

**D. ALBERTO CRESPO ALBENCA**

**Dirigido por:**

**D<sup>a</sup> MARÍA VICENTA CARO CABRERA**

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

**MÁLAGA (junio, 2017)**



FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

“<<Mi empresa no es difícil esencialmente>>, leo en otro lugar de la carta.  
<< Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo>>”

(Borges, 2005, p.48)

## Índice

	<b>Página</b>
• <b>Introducción</b>	<b>4</b>
• <b>1-Descripción del proyecto</b>	<b>5</b>
○ <b>1.1-Proceso de trabajo</b>	<b>6</b>
• <b>2-Lo imprevisto como modo de hacer</b>	<b>11</b>
• <b>3-El medio pictórico como memoria epidérmica</b>	<b>14</b>
○ <b>3.1-De la percepción sensible de la obra</b>	<b>17</b>
▪ <b>3.1.2-Supresión narrativa</b>	<b>19</b>
• <b>4-Obra</b>	<b>22</b>
• <b>5-Referentes artísticos</b>	<b>32</b>
• <b>6-Propuesta de difusión</b>	<b>41</b>
• <b>7-Conclusiones personales</b>	<b>45</b>
• <b>8-Bibliografía</b>	<b>46</b>

## Introducción

*“El arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico”*

(Baudrillard, 2007, pp.18-19)

Para el desarrollo del presente proyecto me dispongo a realizar una investigación tanto plástica como teórica a través del medio pictórico. La elección del medio no resulta caprichosa ni arbitraria, puesto que la intención principal es hablar de pintura desde la pintura. No se trata tanto de una intención metalingüística, sino de evidenciar, de mostrar aquello que le es propio al medio pictórico y trabajar en torno a estas premisas.

Si pensamos que la tradición pictórica desde Grecia hasta hace poco más de un siglo se ha basado en una premisa representativa de espacio, objetos y personas, entenderemos que la idea de la *ilusión* constituye Baudrillard asegura que una cuestión fundamental del género pictórico es la de generar ilusión (ilusión de mundo podríamos aclarar). “Una imagen es justamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que quita una dimensión al mundo real e inaugura, de ese modo, la potencia de la ilusión” (Baudrillard, 2007, pp.15-16) Se antoja clave el concepto de ilusión en el desarrollo del proyecto, tanto en que la tradición pictórica pasada, desde Grecia hasta hace escasamente un siglo, se constituía de manera radical sobre esta premisa *ilusoria*.

En torno a esto constituyo mi proyecto artístico, en esa búsqueda de las claves *decimonónicas* podríamos decir para revisar y elaborar posteriormente una obra plástica en claves contemporáneas con este añadido de tradición. Este proyecto por lo tanto es una búsqueda personal de un proceso creativo propio.

## 1-Descripción del proyecto

“Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro- una irrealidad”

(Ortega y Gasset, 2007, p.73)

### Verdadera esencia bidimensional de la pintura y mundo representacional

Ocurre que en el preciso momento de decidir emplear un medio o técnica artística, con o sin el permiso del practicante, éste asume una tradición, una compleja historia que desde su contemporaneidad lo arrastrará a las mismas raíces genealógicas del medio en cuestión. En este caso, hablemos de lo pictórico.

Entendida la pintura como único modo representacional (en su más amplia visión histórica) de la luz y la profundidad, más allá del mero acto comunicativo que también ocuparía lo escultórico y el dibujo, centra la pintura (de raíz occidental) su afán en la re-presentación de un objeto real en premisas de *semejanza*<sup>1</sup> y *verismo*. De este modo, el sujeto

Tomar la decisión de emplear el medio pictórico implica ineluctablemente asumir su completa tradición así como el deber de analizarla en pos de conocer sus códigos, pero no entendiendo estos códigos como conjunto normativo-restrictivo, sino como regeneración de los mismos como advierte Xavier Rubert de Ventós: “El arte lucha pues contra esta banalidad de las convenciones expresivas, de las fórmulas o frases hechas, en que va degenerando, endureciéndose, todo código [...] el artista es precisamente el mantenedor y renovador de estos códigos.” (2007, p.23)

Me dispongo por tanto a generar un proyecto pictórico en el cual destaco el aspecto ilusorio del medio, haciendo converger imágenes de modo que delate su verdadera condición esencial; esto es, la bidimensionalidad de la superficie pictórica.

Se entendería el medio pictórico “tradicional” como la creación de una ilusión, la perpetuación de un engaño. El soporte bidimensional se autoafirma como una leve vacilación, una conjetura que abre un espacio donde requiere del espectador para “caer” en la ligera trampa que éste le tiende. Considero esto un hecho fundamental y necesario de incorporar a la obra.

Uno de los grandes pintores del S. XX y XXI como es David Hockney, profundo conocedor de la tradición pictórica, comenta *este* aspecto fundamental entre dimensiones: “Una superficie bidimensional puede copiarse fácilmente en dos dimensiones. Lo difícil es trasladar las tres

---

<sup>1</sup> Usamos el término *semejanza* al modo expuesto por Foucault en: *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte (1999)*, donde diferencia semejanza de similitud, el primero como la mera identificación de una realidad reconocible con aquello que en el soporte aparece. En cambio, la similitud abre al espectador caminos múltiples de interpretación, pues el modo de formalización del elemento así lo propicia, el signo, multiplicaría sus significaciones.

dimensiones a dos. [...]Hay que estilizar la tridimensionalidad, interpretarla o algo por el estilo. Hay que aceptar la superficie plana.” (2011, p.11)

Haciendo acopio de estos códigos “tradicionales” de la pintura, existe un nexo que indisolublemente se ha mantenido latente durante siglos y que aún conserva su vigencia. Toda representación se ha esforzado en plasmar un espacio, realidad, objeto o sujeto real tridimensional. Paradoja de sí misma, al hacer de un objeto bidimensional su máxima de imposibilidad evidenciando su planitud superficial, cuando aparece el rostro cortesano, un horizonte pompeyano o una dispuesta cubertería con un sinfín de alimentos.

Al estudiar ahora estas naturalezas muertas, a más de cuatro siglos de distancia y desde una perspectiva capaz de apreciar en su justa medida su oposición a la norma, estas obras nos descubren su valor paradigmático: son verdaderos <<objetos teóricos>>, imágenes que tienen como tema la imagen

(Stoichita, 2000, p.13)

Esta idea del *travase* dimensional, y valga la adjetivación de lo líquido como un constante fluir entre lo -tri- y lo bidimensional se constituye como uno de los pilares del proyecto, buscando los modos en que ambas parcelas a modo interseccional generen posibilidades para el desarrollo de la labor plástica.

### 1.1-Proceso de trabajo

Este conjunto de intereses se materializa en un proceso creativo que trata de fagocitar todo aquello circundante que tenga una posibilidad e interés de materialización pictórica. En esencia trabajo desde dos vías: el collage, y elaboración de maquetas.

En esta idea del collage o el palimpsesto como *una capa de tiempo sobre otra*<sup>2</sup> empleo todo tipo de medios, desde los tradicionales como papeles, revistas, periódicos, etc. A medios digitales de edición de imagen, que me permiten por lo general un mayor número de herramientas para editar dichas imágenes ya que en ocasiones empleo imágenes de mis propia obra que ensablo o yuxtapongo para la elaboración de nuevas piezas.



Proceso de la obra Y.W.B. (2017)

<sup>2</sup> “Hacer *collage* es en sí una manera de dibujar. Siempre he opinado que es una gran invención del S. XX de profundo significado. Consiste en colocar una capa de tiempo sobre otra, ¿no te parece?” (Hockney, 2011, p.116)

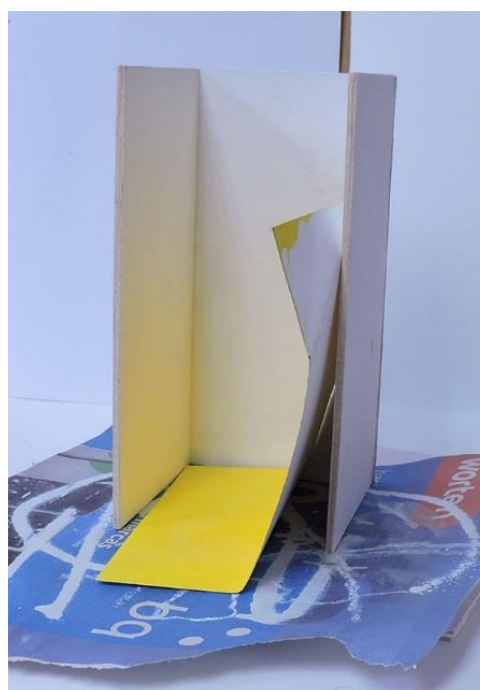
Indisociablemente unido a esta etapa de trabajo, le sigue la elaboración de maquetas como objetos iniciales de apoyo sobre el cual desarrollar la labor pictórica. Con materiales encontrados o de bajo coste construyo pequeños escenarios u objetos que son pensados como etapa previa de la pintura y no como obra en sí mismos.

Uno de los referentes fundamentales del trabajo, el pintor Rubén Guerrero mantiene un proceso creativo muy similar, ya que la maqueta le posibilita una ejecución pictórica muy rigurosa, puesto que se acaba convirtiendo el objeto en una especie de naturaleza muerta, posibilitando la pintura del natural, generando continuos saltos entre las tres dimensiones de la maqueta y el plano bidimensional que supone el cuadro, así como una estrecha relación física con el objeto. R. Guerrero habla acerca de su proceso de trabajo en los siguientes términos: “Me voy parapetando de imágenes que me pueden ayudar para confeccionar el objeto que tengo en mente, o directamente lo hago. Son pequeñas maquetas pero muy precarias que realmente están al servicio de la pintura, no son algo que acaben siendo piezas ni mucho menos” (Rubén Guerrero, 2016)

Es este “estar al servicio de la pintura” el que hace de las maquetas parte fundamental a la hora de originar la pintura, ya que la directa manipulación manual de objetos genera grandes posibilidades plásticas que en este caso no ofrecen otras herramientas. La pintura *nace* a partir de ellas, pero siempre es una pintura que busca su autonomía propia, no busca la mera *representación* de la maqueta o guardar un excesivo débito hacia ella, sino que alumbra el inicio y desarrollo de la pintura, con la intención de que posteriormente ésta se afirme por sí sola.



Maqueta preparatoria para la obra *Hold On*  
madera, papel, pintura acrílica y ceras  
11x8x6,5 cm  
2017



Maqueta para la obra *Y.W.B.*  
Madera gesso, esmalte sintético, papel y spray  
20x10x20 cm  
2017



Fotografías, madera de balsa, madera reciclada.

15x12x15 cm

2016-2017



Proceso previo a la obra *Knuts' erase*. Maqueta, fotomontaje, y primer estado de pintura. 2017.



Escayola, pintura acrílica y papel

33x35x3 cm

2017

Por otra parte, la elaboración de collages supone como he comentado, una etapa decisiva, y a continuación muestro algunos de los realizados de manera anterior y posterior a ciertas pinturas, a fin de transmitir algunos de los procesos por los cuales he ido generando el trabajo producido.



Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2016

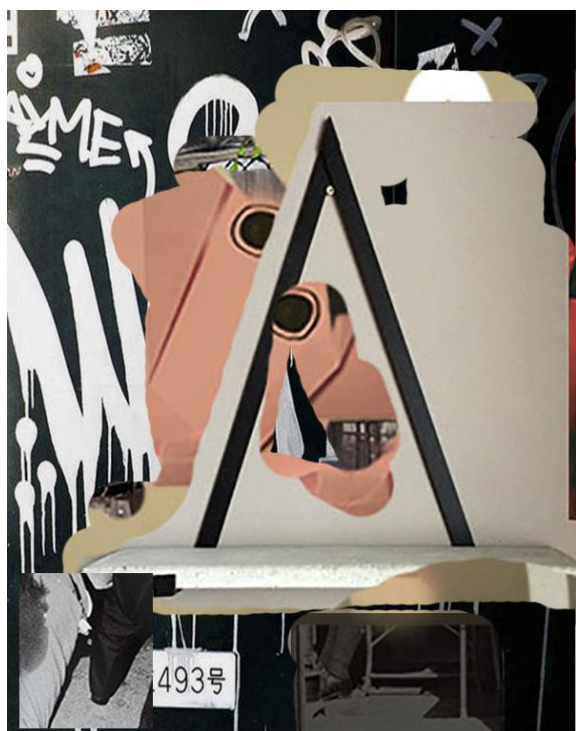


Imagen digital  
Medidas variables  
2017



Imagen digital  
Medidas variables  
2017

## 2-Lo imprevisto como modo de hacer

“Esta pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo.”

(Borges, 2005, p.72)

Ante un estado de emergencia, de ruptura, de estrés, comentaba Joaquín Ivars; se produce una reorganización, una evolución de reglas simples a otras de mayor complejidad. Salvaguardando las distancias con el microuniverso celular, el ejercicio de replantear, de reconsiderar, de mirar con nuevos ojos lo ya conocido, es sin duda una idea clave en cualquier proceso artístico.

En la actualidad, el proceso pictórico constituye la manera clave en la que desarrollo la imagen. En pintura especialmente, considero que es decisivo el origen de la imagen que deseamos desarrollar. Si para Basquiat será su mundo interno, su imaginario propio y una voluntad interna lo que marcará su obra y forma de trabajo, de retazos de periódicos seleccionados por aparente azar y pura potencia pictórica y rápida plasmación en el lienzo de Luc Tuymans; a la contemplación lenta y pausada del objeto aparentemente insustancial, siendo afectado por su contemplación desde el natural de Antonio López, existen abismos de intención, objetivos, formas de hacer, etc.

En los momentos actuales, no podría identificar una única línea de trabajo, puesto que parto de las maquetas que yo mismo construyo tanto como de collages digitales. En este sentido busco una afinidad más formalista, de la propia pintura que en identificar y cerrar un único modo de trabajar. Considero esta pluralidad una de las claves para que la obra gane en fluidez, en diatribas, en no repetir un arquetipo de obra y que exista una mayor búsqueda dentro de la propia pintura.

En este sentido, una de mis referencias, como es Luis Gordillo presenta un rico proceso creativo al que me siento afín y quisiera seguir acercándome. La idea del cuadro como suceso, como aquello que acontece sobre la propia tela, ser capaz de integrar y reconocer aquello que llega por azar y permitir que la pintura mute si lo requiere. A propósito de este proceso sobre Luis Gordillo: “*Actúa como un entomólogo o un coleccionista de lo que le pasa al cuadro, retiene el tiempo, señala las indecisiones, las crisis, los retornos, la supervivencia final. Los cuadros tienen algo de aventura y de prueba.*” (Castro, 2007, p. 179-200) F. Castro bautizó este fenómeno como *estética de la divagación*, al trabajo continuo y procesual donde la pieza se va construyendo en esa idea de *pintura horizontal*.

En esta idea del proceso del cuadro como algo abierto, más allá de un mero gesto espontaneísta<sup>3</sup> deudor de un expresionismo de inmediatez, no se trata de trabajar desde el inconsciente, no es menester hacer de éste *la* herramienta ejecutora.

---

<sup>3</sup> Recorro de nuevo a Fernando Castro para contraponer la idea sensible, la intuición estética de lento y largo proceso a un patrón incontrolado que se ejecuta a cuasi modo de eyaculación precoz. Forma predilecta en ismos como el expresionismo alemán o americano. “*Gordillo se prohíbe a la manera kantiana, acceder a lo nouménico o, en otros términos, saber que la fantasía fundamental debe permanecer inaccesible porque si el sujeto se acerca demasiado ese núcleo obsesivo pierde consistencia. Esa necesidad de la represión le aparta de un ingenuismo espontaneísta. El inconsciente es un fenómeno inaccesible en el sentido más radical, no un mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenoménica*” (Castro, 2007, p. 179)

Más bien lo entiendo insertado en un continuo proceso de revisión de la imagen en su construcción, desde las primeras manchas caóticas o sin orden, a los continuos cambios acontecidos sobre la imagen, considerándolo dentro de un trabajo continuo de integración y destrucción de la imagen. Un gran ejemplo de esto es F. Bacon, quien esperaba conseguir una imagen mezcla de este proceso de control y azar. *“He intentado trabajar así recientemente. Y creo que ofrece muchas posibilidades lo de trabajar primero directamente y luego llevar esto, que ha llegado por accidente, mucho más allá, a base de voluntad”* (Bacon, 2003, pp.29-30)



Proceso de la obra *Paper plane* (2017)



Proceso de la obra *Hold On* (2017).

La idea clave es la de trabajar en torno a este azar, pero no convirtiéndolo en actor principal de la obra, sino como parte de un proceso continuo, en el que el artista valora continuamente que estados conserva o añade a la obra. Esta idea procesual del trabajo se encuentra latente constantemente en el taller, ya que piezas que se ejecutaron en menor número de sesiones, conviven con otras donde su realización se construye mediante cambios o estratificación de capas que lentamente van reformulando la imagen inicial. De la mano de Javier Garcerá, conocimos la urgencia de retomar la capacidad de demora en la sociedad posmoderna, donde la prisa se constituye como eje vertebrador de la vida diaria (Garcerá, 2017). En torno a esta idea, debatimos acerca del *Aroma del tiempo (2015)*, de Byung-Chul Han

Considero que todo ese trabajo no queda oculto, todo lo contrario, se revela aún con más fuerza en una sucesiva estratificación del proceso pictórico, ya que esta forma de *hacer* produce una adición continua, que en forma de sustrato alberga y evidencia el largo recorrido de su realización. Tomando la palabra a Adorno, podríamos entender este *modus* como un agente creador de lenguaje que desea fraguarse propio, que deviene en un hacer no estipulado, que espera del trabajo dictaminado tanto como del azar, que evidencia, que muestra en su desnudez su recorrido, su dicción y contradicciones.

*La ascendencia de lo sublime es lo mismo que la obligación del arte de no pasar por alto las contradicciones básicas, sino hacerles luchar hasta el fin; para ellas, el resultado del conflicto no es la reconciliación, sino que el conflicto encuentre un lenguaje.*

(Adorno, 2004, p.237)

Este dudar y probar sobre el cuadro, esta estratificación de capas, resuelve una posibilidad, a la vez que deja escapar infinitas. Un lenguaje que en último término, se vale de sus conflictos como razón y que en la incesante búsqueda y arrepentimientos genera una huella, un rastro pictórico que en una contemplación más próxima desvela el hacer del cuadro.

### 3-El medio pictórico como memoria epidérmica

En un pequeño ejercicio de distancia (a la par que falaz e interesado), somos buenos conocedores *forzados* de la inundación y proliferación desmedida actual de imágenes. Semejante torrente visual tiene además una genealogía ineludiblemente digital, puesto que la imagen actual parece tener una existencia anterior, un ser previo que debe su origen a la pantalla, a un mundo infinitamente poblado y frágil del que hacemos un uso constante y voraz.

A nuevos tiempos, nuevas problemáticas. El enfrentamiento con la imagen desde la pantalla (no desde lo estrictamente bidimensional), es sin duda un síntoma de nuestro tiempo; *el tema de nuestro tiempo* a la manera orteguiana. Decir que este tipo de cambios tiene repercusión a niveles ontológicos sería una obviedad, y de ello se encarga sabidamente la sociología, la antropología... y además en lo que nos ocupa, la estética y el Arte.

En un brevísimo lapso de tiempo, nuestra relación para con el mundo ha pasado a ser virtual, lo que genera un sujeto que desde su aislamiento se encuentra permanentemente conectado a una multitud. Este nuevo paradigma produce un constante habituamiento a la visualización de lo real desde la pantalla bidimensional, o incluso con prácticas más peligrosas como la Realidad Virtual y su deseo de incapacidad de diferenciación entre *realidades*. Comprensible aquí la reiterada defensa de lo real por parte de Baudrillard.

Este nuevo paradigma ha dado lugar a uno de los hechos más significativos de los últimos años en lo que a producción de imagen se refiere. Todos somos fabricantes. “La iconoclastia moderna”-Dice Baudrillard- “ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver-. Son literalmente imágenes que no dejan huella. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas”. (Baudrillard, 2007, p.26). Ausencia de calado estético o una nueva ramificación de ésta, la transestética<sup>4</sup>.

Considero necesario este pequeño bifurcamiento (alto en el camino/rodeo) para retomarlo de nuevo desde el punto de vista de la producción artística. Como consumidores (no empleo el término espectadores, puesto que lo cuantitativo anula aquí ya la capacidad de demora o la contemplación estética de dichas imágenes) Se constituye por habitual a la fuerza lidiar con la imagen-pantalla, en el ámbito doméstico/diario. La pantalla se insinúa como el enlace permanente hacia la reproducción de contenido visual en exacerbo. Ahora bien, haciendo gala de pensamiento pragmático, confiaremos en una reserva de apetito estético, en este caso sí, por parte del espectador.

Entendida la pintura en su aspecto más esencial, junto al pigmento y aglutinante como sustancias propiamente pictóricas, éstas se aplican sobre un soporte plano-bidimensional. Desde la pintura parietal de Altamira, o la sofisticación perspectiva de Piero della Francesca, es incuestionable que la confrontación con la imagen plana *representativa* no es una problemática contemporánea, pero sí sus nuevos códigos y formas de *hacernos ver*, puesto que nuestra mirada ya se encuentra codificada en muchas ocasiones en claves contemporáneas deudoras del cine o la fotografía, que a la par repercuten en nuestra forma de pensar/imaginar, lo que podría ser propiamente una formulación imaginativa en 16:9.

---

<sup>4</sup> Término del que se apodera Baudrillard en referencia al masivo mundo de la imagen contemporáneo: “El arte ha perdido el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético”. (2007, p. 50)

Esta relación a marcha forzada con la mirada y su normalización hacia la pantalla, genera una continuación hoy día cuando estos formatos se hallan en un espacio expositivo. Recuperar la mirada sobre la imagen bidimensional que no actúa como mero reflejo, es una cuestión donde indudablemente la pintura aún tiene mucho que decir



Detalle obra *Hold On* (2017)

Como refugio al hastío de la imagen de superficie vidriada, lo pictórico ofrece una epidermis que habla de su proceder, de su construcción y contradicción. Ofrece una condición háptica que inevitablemente está más allá de la mera imagen. Esta idea no le es exclusiva únicamente a la pintura, puesto que el dibujo, el collage, los distintos modos de obra gráfica constituyen un documento *humano* y no maquinal. Si hablamos de estética, uno de sus primeros *mundos* o *portales* es el ojo, es el ver, y allí donde el ojo puede recrearse, se establece una conexión propia y distinta.

Quería que se viera que todas las marcas estaban hechas enérgicamente a mano. Los espectadores empatizan con ello de manera intuitiva. Soy muy consciente de que la fotografía no es capaz de conseguir algo así, porque no puede mostrar el espacio de este modo. Las fotografías muestran las superficies, no el espacio, que es mucho más misterioso. Creo que la imagen definitiva da la sensación de estar ahí.

(Hockney, 2011, p.65)

Aunque la pintura actualmente se encuentre influenciada absolutamente por la fotografía, el cine, etc. ésta deuda debe ser valorada constantemente por el artista, y saber distanciarse de ella lo suficiente, para no caer en la torpeza copista en la que tan fácil es incurrir. Resulta curioso como esta situación actual, jugó su papel contrario en el inicio de la fotografía y por ello es siempre interesante

recordar las palabras de Roland Barthes, pues debemos interiorizar que la pintura tiene otros *modos de mirar*, tiene una autonomía propia.

El primer hombre que vio la primera foto [...] Debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura. La Fotografía ha hecho de la pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones; la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del cuadro.

(Barthes, 2004, p.62)

El alegato que pretendo realizar no es una crítica ni mucho menos a la práctica fotográfica, es una recuperación de la mirada y el ver hacia imágenes que necesitan de una educación previa, puesto que no se trata de una simple imagen, tras cada artista y cada pintor se encuentra toda una compleja red de formas de entender la imagen y procesos propios, que demandan una disposición por parte del espectador del sentir, de dejarse *afectar* por ellas.

El efecto de lienzo designaría entonces el momento culminar de la función háptica, momento en que la “convicción de impenetrabilidad” de la que habla Riegl se metamorfosea por así decirlo en la confusa evidencia de un *saliente* brusco o de una hinchazón del espacio. Momento en que la *sugestión* de las percepciones táctiles produce un *choque*, un sinsentido, incluso un trauma.

(Didi-Huberman 2007, pp.67-68)

### 3.1-De la percepción sensible de la obra

Uno de los objetivos planteados a la hora de realizar el proyecto, es buscar la capacidad de que la obra se constituya por y para sí misma, es decir, hacer a la pura materia pictórica protagonista, ofrecer al espectador una serie de acontecimientos que requieren de su total atención, de la observación pausada y atenta, de diseccionar la piel del cuadro. Hacer del ojo una extensión de sentido táctil gozoso en sus hallazgos. La relación para con la obra se refuerza en su contemplación desde lo sensible, lo fenoménico, esta contemplación sensible que trato de conseguir no viene dada a través de un largo discurso teórico previo, sino que busca otros canales de recepción.

La obra en tanto que objeto plástico, en su Ser-obra se encuentra en otro nivel respecto al lenguaje. El sujeto como ser consciente, como ser pensante hace de su imaginación el vehículo de sus imágenes, donde la palabra puede ejercer un incierto o titubeante poder representativo, la imagen se instala como herramienta preferente para la conciencia del sujeto. En su subjetividad, en su conciencia imaginante, se tiende un puente de intercambio entre la obra y la estética como una suerte de comprensión fenomenológica

Esta apelación a la cualidad del ser, al poder, a la eficacia de un objeto, constituye a las claras, sin embargo, una deriva lógica- en realidad: fenomenológica- con respecto a la reivindicación inicial de especificidad formal. Puesto que finalmente la cualidad y el poder de los objetos minimalistas se referirán al mundo fenomenológico de la *experiencia*.

(Didi-Huberman, 2014, p.36)

Es generalmente manifestado (y en mi opinión de manera acertada) lo absurdo de un arte que pretendiese ejercer de ilustrador de teorías o conceptos filosóficos, científicos.... Este aspecto constituye per se la disolución misma de la obra, pues la obra se erige sobre un lenguaje que de nuevo *habla más alto*. Juan Martín Prada este aspecto quedó patente, discutiendo estos aspectos e *ilustrándolos* con el ejemplo de una pintura que viniese a ilustrar el *Rizoma* de Deleuze y Guattari (Prada, 2017). Por consenso, sería una pintura sin el menor interés y esta idea es extensible a cualquier disciplina artística.

Ahora bien, esta diatriba acertada de la obra como *ilustración* que generalmente efectúa el crítico o historiador con mayor efusividad, parece pasar mucho más inadvertida cuando la función es intercambiada. La palabra ocupando el espacio de lo indecible se conjetura a sí misma como herramienta de sobreestimada fortaleza. La articulación verbal como exteriorización de sensaciones o conceptos que se desarrollan en la conciencia, puede suponer en la mayor parte de los casos el intento de revelación o explicación *para el resto*. O peor aún, adornar el vacío ontológico de una pieza que carece de voz propia.

Exponer un concepto es por lo menos caer, desde el principio, en un contrasentido fundamental, que puede, si no se tiene cuidado, embarcarnos en una sucesión de razonamientos falsos. Exponer un "concepto" o comprender la palabra concepto como arte, supone poner este mismo concepto al nivel del objeto. Exponer un "concepto" viene a decir que se trata, en verdad, de un "concepto-objeto", lo cual es una aberración

(Buren: 1991, I, p.86)

En otros casos, la alienación proviene dada desde una especulación psicológica-interpretativa donde la obra pudiera alcanzar sus cotas más bajas de interés *objetual* o plástico para tornarse campo de ensayo. No son pocos los pensadores y teóricos que han advertido este exceso que hace un flaco favor a las artes y más concretamente plásticas. El problema, como suele ser habitual, pasa por el olvido de la obra en sí misma, materia como tal; exceso de palabra y quehacer subjetivo<sup>5</sup>. A este respecto comenta Adorno:

Las proyecciones del artista en el proceso de producción son solo un factor de la obra hecha y no el decisivo; el lenguaje, el material, tienen un peso propio, más todavía lo tiene la obra misma, con la que los psicoanalistas sueñan poco.

(Adorno, 2004, p.30)

En esta idea interpretativa más ciertamente científica de la obra, en palabras de Maurice Merleau-Ponty, advierte del olvido sensible que suele canalizar el juicio en sus afanes empíricos: “El intelectualismo vive de la refutación del empirismo y el juicio tiene frecuentemente por función anular la dispersión posible de las sensaciones” (Merleau-Ponty, 1957, p.34)

¿Y qué sucedería si de repente fueran insuficientes las estructuras lingüísticas? ¿Puede constituir realmente la palabra y el lenguaje un medio eficaz como comprensión de la obra? Luis Puelles trató el concepto de distancia con respecto a la obra o entendida también como *distancia nominal*, esto es, en empleo de herramientas de lenguaje un modo de interactuar para con el mundo. El lenguaje se instituye como inmediata forma de conocimiento y ofrece al sujeto una relación de mero reconocimiento con el exterior. Ahora bien, el Arte en su afán y deber creacionista, tiene casi por obligación ejercer como quebrantador de estas distancias. En su celeberrimo ensayo *La cámara lúcida*, R. Barthes recurre constantemente al término *punctum*, a modo de tópico latino para describir la experiencia de lo innombrable, experiencia de una ausencia semántica que se resuelve como fenoménica proximidad, es decir, en pura afectación sensible de la imagen. Efectuar la ruptura de distancias como la experiencia de lo inverbalizable.

En la ausencia de distancias, nace el desreconocimiento, al modo en que el Antoine Roquentin sartriano descubre la otredad mundana como pura afectación sensible. “*Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno*” (Barthes, 2004, p.90)

Esta experiencia de pérdida de los códigos nominales supone una nueva relación para el espectador con aquello que atiende, puesto que el arte debería procurar ofrecer cada imagen como

---

<sup>5</sup> “Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente.[...] Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras.” (Heidegger, 2008, p. 25)

un lugar privilegiado<sup>6</sup> con el poder de inaugurar u ofrecer una nueva experiencia estética en su raíz más pura y sensible.

Entendida la Cultura como un mecanismo que usa las obras para volverlas signos, que las destierra y anula de su necesaria singularidad, nos acercamos a la comprensión Baudrillardiana de su desprecio hacia ella: “Todo lo negativo que puede sucederle a la cultura me parece bien” (Baudrillard, 2007, p.104)

No quisiera tanto ejercer un ataque contra la palabra vehicular de conceptos o emociones, tanto como un alegato hacia la revisión de la experiencia artística que en muchos casos corresponde a fines muy distintos de los que el artista planteó. A veces, para conectar con la obra (si ésta es buena), debería bastarnos ella misma como experiencia estética y carga conceptual.

Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma. ¿Y acaso no es esta la auténtica intención del artista? Gracias a él la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia.

(Heidegger, 2008, p.28)

El arte requiere de una educación mayor y de una apreciación mayor que la lectura de una cartela de museo donde bastan 4 líneas para que el espectador crea haber comprendido y retenido lo que sucede en ese lienzo o escultura. Leer el abreviado mito de Saturno no hará en absoluto *sentir* una Pintura Negra goyesca, tan sólo pone un punto de inicio a la entrada del cuadro, que de ningún modo debe constituir una comprensión nouménica, sino una auténtica experiencia sensible.

### 3.1.2- Supresión narrativa

*“Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte”.*  
(Ortega y Gasset, 2007, p.51).

Si abogamos por la relación sensible y estética de la obra como forma primaria y pura de relación para con ésta, defendemos el habitar del mundo fenoménico. Aquello que la obra ofrece se debe encontrar siempre en ella misma, de otro modo la atención puede obtener rápidas distracciones y peligrosas derivas, que en el caso de la pintura figurativa se resuelve en muchos casos en explicaciones narrativas y en el de determinadas abstracciones como regocijo espiritual del pintor.

En relación a la obra realizada durante el curso, y la progresiva decantación del discurso plástico, uno de los aspectos fundamentales ha sido la progresiva disolución de los posibles aspectos narrativos que pudieran volcarse *en* o *sobre* la obra. Es incuestionable que el uso de determinados códigos en este caso, determinadas imágenes de ciertas piezas pudiera facilitar determinadas nebulosas literarias. Pero más allá de estas posibilidades, mis intereses van en la dirección opuesta.

---

<sup>6</sup> “Pensar no es unificar, familiarizarnos con la apariencia bajo el rostro de un gran principio. Pensar es aprender de nuevo a ver, dirigir la conciencia, hacer de cada imagen un lugar privilegiado” (Camus, 2012, p.60.)

He pretendido esquivar posibles alienaciones<sup>7</sup> y hacer del trabajo realizado un bloque pictórico donde prime lo procesual y la individualidad de cada pieza, buscando un pequeño imaginario propio donde se crean relaciones entre las piezas pero de manera fugaz, pues las une el *hacer*, y no el *decir*.

En las clases teóricas de Luis Puelles, remarcó reiteradamente la diferenciación entre narrativa y el ámbito pictórico (Puelles, 2017). Suele emplearse a la ligera la adjetivación de arte o pintura narrativa en aquella donde es plausible y pareciera facilitarse por cuestiones formales de la propia obra, la capacidad de sustraer o generar algún tipo de relato o relación que se establece *supra-a la obra*; es decir, hacer de la obra un puente, un medio, una herramienta de posibilidad literaria y esto conlleva en algún porcentaje difícil de estipular, parte de disolución de la obra. Pareciera inevitable, que la posibilidad de establecer relatos internos narrativos a partir de la obra se generase mucho más fácilmente desde el arte figurativo. Como ejemplo de formalización antitética, sería lógico pensar en minimalismo, Robert Morris, Donald Judd, o J. Marioni como representante del *-ismo* denominado Pintura radical. La obra convertida por ende en *cosa*, en un ente autónomo que más de allá de no precisar, rechaza con total convencimiento cualquier apreciación sobre ella que no sea o se origine en su *mismidad*. Como si de un infinito juego especular sobre sí misma se tratase

Lo narrativo es literario, es novelístico, es, ante todo palabra. Los conceptos cuentan endémicamente con limitaciones, pues es una de sus características como herramienta de lenguaje y pensamiento, mas, ¿por qué imponer esa limitación al Arte? ¿No es aún más privilegiada una comunicación que escabulle los vericuetos de la Lengua y prescinde del habla en su *decir*?

En esta etapa tan complicada en que se encuentra hoy la pintura, desde el momento en que haya varias figuras (varias figuras en el mismo lienzo) el tema comienza a estar elaborado. Y desde el momento en que el tema está elaborado, aparece el aburrimiento; el tema habla más alto que la pintura. Esto se debe a que volvemos a estar en realidad en tiempos muy primitivos, y no hemos sido capaces de eliminar lo narrativo entre una imagen y otra

(Bacon, 2003, p.32)

Durante la conferencia de Chema Cobo, "*Nothing to say*", formuló un contundente alegato a lo innecesario de envolver a la obra en palabra y explicaciones (como el propio título esclarece de la conferencia y coincidiendo con el de su última exposición individual), acerca del papel del crítico que de tanta relevancia goza actualmente decía: "tienen derecho de análisis, no derecho de imponer lenguaje" (Cobo, 2017). La única herramienta que pudiese contar con alguna validez sería una correcta formulación analítica que de ningún modo diese por sentado algún tipo de significación concretizada de la pieza, anulando en ésta la capacidad connotativa inherente a cualquier producto artístico. "En el mundo de los nuevos pensamientos,"-refiere Sloterdijk-"efectivamente, pierde su validez el axioma de que los pensamientos de uno sean también los pensamientos de otro" (2009, p.246) En presencia de la obra, el acto comunicativo predilecto pudiera perfilarse como el silencio, ya no hay *nada que decir*.

---

<sup>7</sup> Si circunscribiéramos esta idea como un proceso alienante del arte, Rubert de Ventós nos propone cuatro alienaciones de la obra de arte, manifestando que es imposible no contar con una de ellas o varias a la vez. Las cataloga como: la alienación figurativa, la simbólica, la decorativa y la del Ser.

Las piezas se crean (a no ser que sea el caso específico contrario) con una intención de hacer sentir y ser vistas, como alega Merleau-Ponty acerca de la obra de Cézanne: “Al igual que la cosa, el cuadro está hecho para verse y no para definirse” (Merleau-Ponty, 1957, p.358)

No pretendo en modo alguno hacer de esta idea un alegato de ascetismo inusitado o ley de silencio perpetua por parte del artista. Más bien adoptar una postura crítica ante aquello que muchas veces se escribe o dice por algún caso de una pintura, instalación, vídeo... que en muchos casos no suponen un acercamiento a la obra, sino un desvío muy peligroso como producto de especulaciones referenciales o lecturas *correctas* de la pieza, pues a veces: “No hay espectáculo más hermoso para un hombre sin anteojeras que el de la inteligencia enfrentada a una realidad que lo supera” (Camus, 2012, p.74)

## 4-Obra

### -Investigaciones previas



S/T  
Óleo sobre lienzo  
90x50 cm  
2017



S/T  
Acrílico sobre papel  
20X30 cm  
2017



S/T  
Acrílico sobre papel  
21X29 cm  
2017



S/T  
Acrílico sobre tabla  
23X23 cm  
2016



S/T  
Óleo sobre lienzo  
38X46cm  
2016



S/T  
Óleo sobre lienzo  
70x55 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre papel  
70 X50 cm  
2016



S/T  
Óleo sobre papel  
50X70 cm  
2016



S/T  
Óleo sobre lienzo  
32X40 cm  
2017



S/T  
Óleo y acrílico sobre lienzo  
146X112 cm  
2016

## Obra final



S/T  
Óleo sobre papel  
100X70 cm  
2017



Knuts'erase  
Óleo sobre lienzo  
110x75 cm  
2017



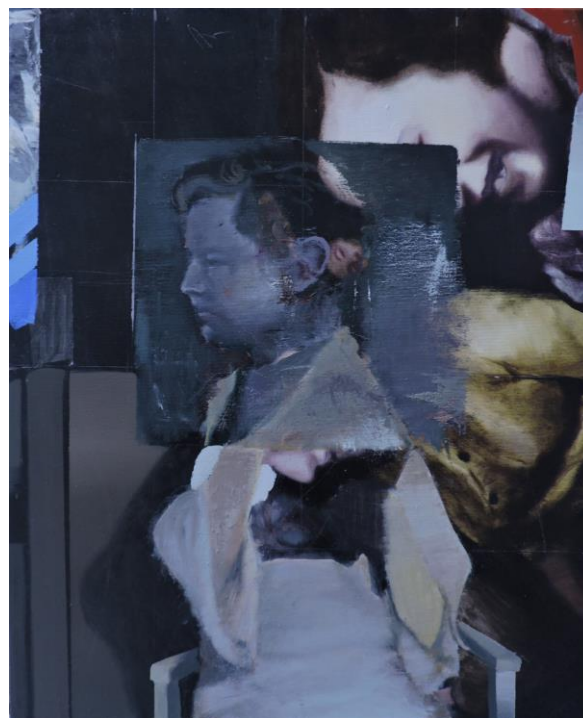
S/T  
Óleo sobre lienzo  
92x61 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
33x24 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
61x50 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
61x50 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
61x50 cm  
2017



S/T  
Acrílico sobre lienzo  
61x50 cm  
2017



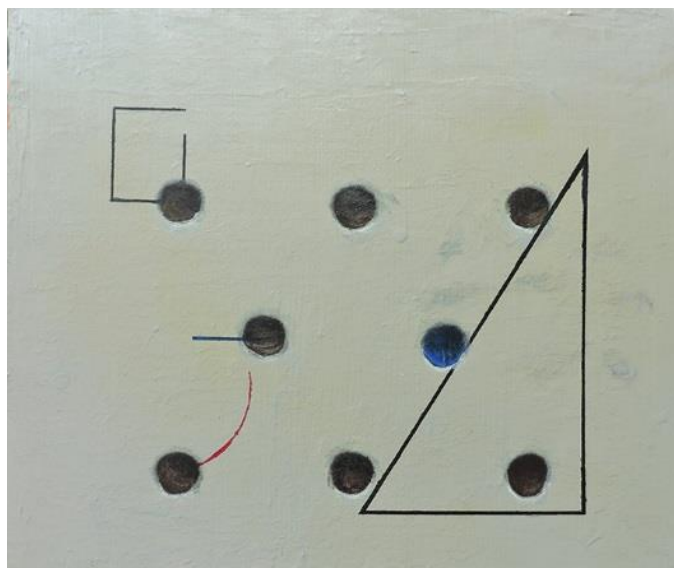
S/T  
Óleo sobre lienzo  
46x38 cm  
2017



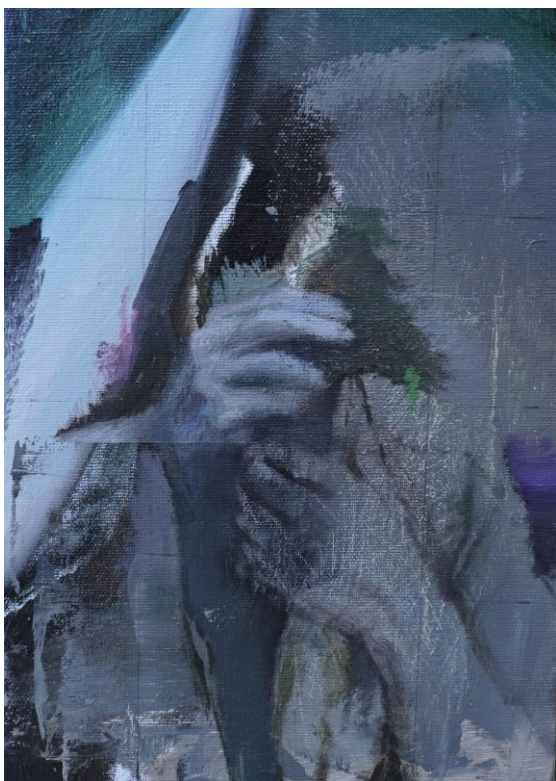
Y.W.B.  
Óleo y esmalte sobre lienzo  
46X38 cm  
2017



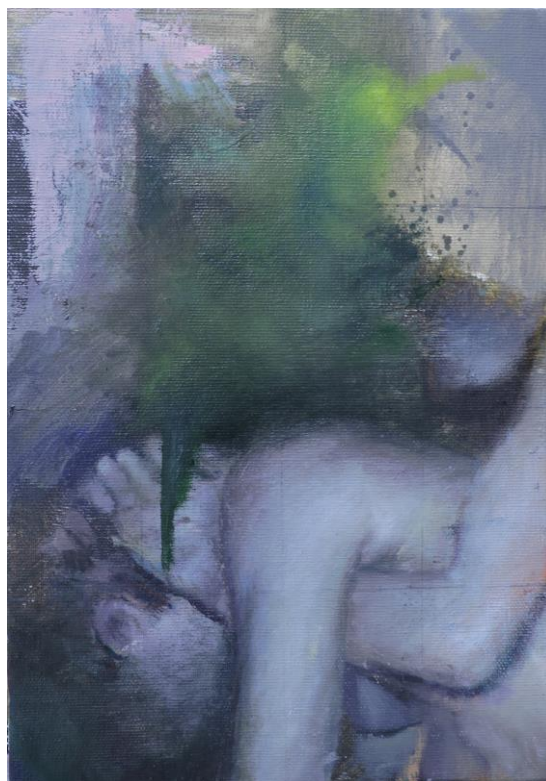
S/T  
Óleo y cera sobre lienzo  
46X38 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
38X46 cm  
2017



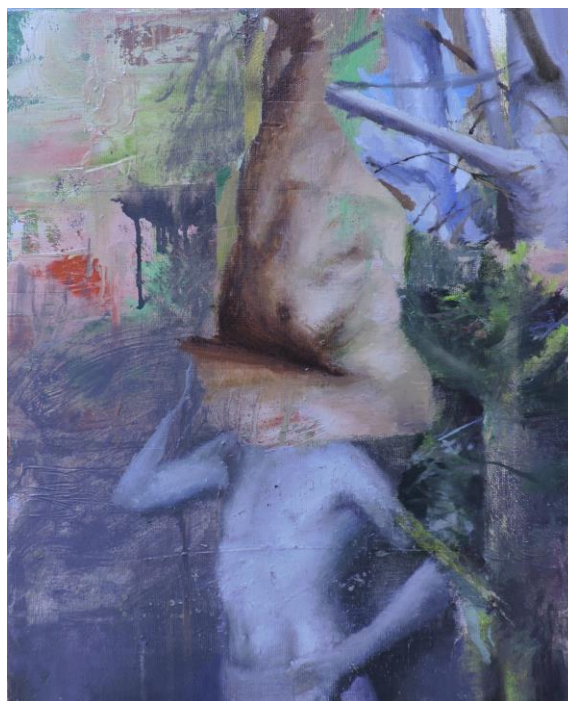
S/T  
Óleo sobre lienzo  
33x24 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
33x24 cm  
2017



S/T  
Óleo sobre tabla  
35x27 cm  
2016-2017



S/T  
Óleo sobre lienzo  
46x38 cm  
2017



*P. Removal*  
Óleo y acrílico sobre tabla  
23x23 cm  
2017



S/T  
Óleo, acrílico y spray sobre papel  
100x70 cm  
2017



*Le cottage*  
Óleo sobre lienzo  
180X195 cm  
2017



*Hold on*  
Óleo y acrílico sobre lienzo  
146X114 cm  
2017



*Paper Plane*

Óleo y acrílico sobre lienzo

146X114 cm

2017

## 5-Referentes artísticos

A continuación mostraré algunos de los artistas que me interesan y que mayor influencia ejercen y se vinculan a mi trabajo. Estos vínculos se producen tanto por formalizaciones plásticas, o por cercanía discursiva o procesual así como ciertos elementos que querría seguir explorando en el futuro trabajo. Entre los artistas aparece pintura, prácticas más cercanas al collage tanto pictóricas como fotográficas y algunos artistas que trabajan en conceptos espaciales o tridimensionales como los que me interesan.

### Luis Gordillo y Rubén Guerrero

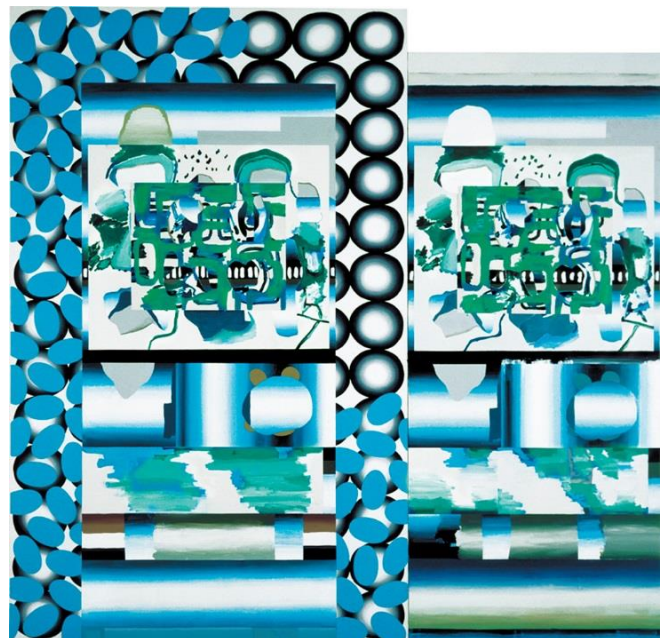
Me encuentro directamente vinculado al trabajo de estos artistas, tanto en sus modos de hacer, sus procesos y puntos discursivos. Anteriormente he referenciado a Gordillo. Ese mismo proceso del cuadro como algo en constante cambio y lucha, es un aspecto idéntico en R. Guerrero, puesto que la pintura es al final el resultado de una larga superposición de estratos. La fotografía interviene en sus procesos a veces iniciales o intermedios más que como documento, como herramienta para la consecución de la pintura. Una muestra son todas las fotografías y serigrafías intervenidas de Gordillo. Por otro lado Guerrero construye sus motivos iconográficos, los manipula creando motivos pictóricos de casi cualquier cosa. Una pintura, que fundamentalmente habla de pintura.



Rubén Guerrero  
*S/T (tepee)*  
Óleo y esmalte sobre lienzo  
205x146 cm  
2015



Rubén Guerrero  
*S/T (1=yellow. 2=red. 3= blue)*  
Óleo, esmalte y cera sobre lienzo  
243x152 cm  
2017

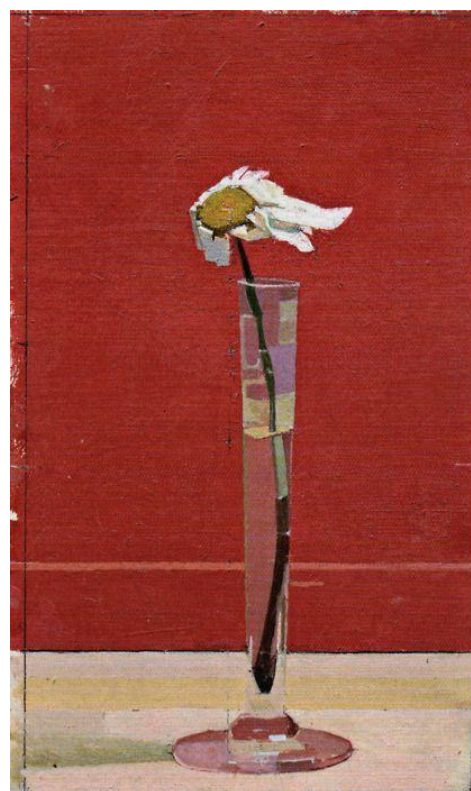


Luis Gordillo  
*Perspectiva por adherencia*  
Acrílico sobre lienzo  
205,5 x257,5 cm  
1998

**Giorgio Morandi, Euan Uglow.** Estos pintores centran su búsqueda del motivo pictórico como aquello que les es cercano, aquello que circunda el estudio o su pequeño mundo. Desde los austeros bodegones de Morandi, que en infinitas combinaciones presenta los mismos utensilios (vasos, botellas, pequeñas cajas...), a la pluralidad de Uglow, que encuentra absolutamente de cualquier elemento un motivo. Desde frutas a medio comer, tartas, plantas, bustos escultóricos, o las mismas marcas realizadas a una modelo sobre una mesa para otro cuadro. Ambos comparten la fijación por la pintura del natural, la conexión directa con el motivo. Aunque no sea una constante en mi obra, el trabajo se realiza en muchas ocasiones del natural, siempre que se realiza una maqueta o diorama, la mantengo durante todo el proceso de realización del cuadro, para tomar de ella aquellos matices que inevitablemente se pierden en la digitalización de la imagen.



Giorgio Morandi  
*Natura morta*  
 Óleo sobre lienzo  
 32x40  
 1957



Euan Uglow  
*Part of Daisy triptych*  
 Óleo sobre lienzo adherido a tabla  
 1991

**Jean-Michel Basquiat** y **Oscar Murillo**. Ambos comparten cualidades formales que los hacen cercanos en sus obras. Los aspectos gráficos y gestuales priman junto a la espontaneidad, sus obras tienen una libertad de ejecución que produce grandes composiciones y todo un recorrido visual a través de sus obras.

**Oscar Murillo** realiza unos tipos de palimpsestos con sus pinturas donde distintos trozos de tela y materiales diversos que se encuentran en el taller, en determinado momento son agrupados, combinando diferentes medidas, texturas y huellas plásticas. Son por lo general unos trabajos de gran crudeza, gamas cromáticas reducidas, y en todos sus trabajos aparece el polvo, la suciedad del estudio como parte fundamental de la obra, por sus cualidades plásticas y conceptuales.

**J-M. Basquiat** constituye una figura icónica, reinando en su trabajo un amplio universo de gran diversidad de cualidades gráficas, gestuales y una pintura de gran soltura, donde rompe los códigos pictóricos tradicionales para inaugurar una nueva visión propia. Resulta muy destacable la capacidad de crear un mundo propio, ese juego de elementos que se van repitiendo, que se tornan punzantes. No es una pintura que busque agradar, sino que se presenta al desnudo.



Oscar Murillo  
*Dark Americano*  
Óleo y suciedad sobre lienzo  
304,8x429,3 cm  
2012



Jean-Michel Basquiat  
*She installs confidence and picks his brain like a salad*  
Acrílico y óleo en barra sobre tabla  
235x295cm  
1987

## James Rosenquist y Santiago Giralda

El pintor norteamericano constituye un referente indiscutible en el campo del collage y su ejecución pictórica. Una de sus principales características, el uso de la yuxtaposición, el palimpsesto y los cambios de escala notables así como la amplia paleta saturada que muestran sus cuadros me atraen enormemente, elementos todos ellos que trato de incluir en mi trabajo. Su primer trabajo como pintor de vallas publicitarias repercutió decisivamente en su estilo pictórico de representación realista y el uso de elementos publicitarios y el imaginario de los medios de comunicación masivos donde a través del collage crea sugerentes e imposibles composiciones.

**Santiago Giralda** es un joven artista español de sólida carrera y con una gran obra, que fundamentalmente trata el paisaje desde perspectivas realmente contemporáneas donde demuestra un profundo conocimiento del medio pictórico y sus códigos además de conseguir impactantes imágenes plásticas. Destacaría especialmente como trata la imagen, como la rompe y recompone como si de retazos se tratara, además desde luego de su gran técnica pictórica.



Santiago Giralda  
*Erebus*  
Óleo sobre lienzo  
200x162 cm



James Rosenquist  
*Lanai*  
Óleo sobre lienzo  
157,5x 472,4 cm  
1964

**Hannah Höch** constituye una figura fundamental dentro del movimiento dadaísta europeo del siglo XX, la cual trabajó profusamente en torno al collage, a través de recortes de imágenes y la yuxtaposición de éstas en las más variadas composiciones y posibilidades.

El londinense **Justin Mortimer**, es un gran referente pictórico por las capacidades plásticas de su obra, y especialmente me interesan sus juegos cromáticos en la valoración de los distintos elementos o figuras. Aunque parte de collages fotográficos, su pintura se resuelve en claves puramente pictóricas y desde un gran dominio técnico de los medios. Su obra mantiene una carga de incertidumbre, de acontecimiento y extrañeza en parte a ese uso tan propio del collage.



Hannah Höch  
*Astronomy and Movement Dada*  
 Collage  
 25x19 cm  
 1922



Justin Mortimer  
*Monitor*  
 Óleo y acrílico sobre lienzo  
 214x305 cm  
 2016-2017

## David Hockney

El pintor británico es un referente fundamental, del que valoro enormemente su dedicación y compromiso con la pintura, así como su inacabable apetito por la cultura y la tradición pictórica. Pese a que su obra más afamada es la que corresponde a su primera etapa, lo que más me atrae es la mirada que Hockney ha desarrollado sobre el paisaje tras mucho estudio, y produce actualmente. Ejemplo de esto *Big Trees near water*, donde ensambla 50 cuadros que comienza estudiando desde el natural. Esta cercanía con la realidad y su afición directa me parece un punto clave en el modo de entender la pintura. Cuenta además con un particular imaginario, donde es capaz de traducir a códigos pictóricos todo tipo de elementos naturales, además de la gran capacidad interpretativa a la vez que profundamente estudiada



David Hockney  
*Big Trees near water*  
 Óleo sobre lienzo  
 459x1225 cm  
 2007



David Hockney  
*The arrival of Spring in Woldgate*  
 Óleo sobre lienzo  
 365,8x975 cm  
 2011

## Alex Marco y Christopher Wool

El valenciano Alex Marco, es un joven artista de carrera meteórica, su obra vivió una interesante ruptura, puesto que venía de la tradición figurativa más cercana al academicismo realista, cuando comienza a realizar una búsqueda personal en el medio pictórico entendido este en términos radicalmente diferentes. Imágenes muy fragmentadas y libertad absoluta en el tratamiento. Su obra parte de un reaprovechamiento o reutilización de su propia obra. Establece fragmentos o detalles de piezas anteriores como punto de partida y en torno a ellos trabaja con energías renovadas. Su obra presenta diferentes facetas, desde el empleo del tradicional óleo, a sprays, esmaltes, ceras blandas... pasando por el empleo de la tinta china combinada con spray en su trabajo más reciente, donde usa el mínimo de elementos, como trazos de spray y la pincelada de la tinta para generar esas composiciones que juegan entre la representación más fidedigna o su ausencia absoluta. Por otro lado, Christopher Wool, artista internacionalmente reconocido emplea tanto el óleo como la tinta serigráfica con unos resultados de gran plasticidad. En su iconografía habitual trabaja destruyendo parcialmente la imagen, generalmente mediante la insinuación de letras o palabras, o simplemente generando ritmos gráficos sobre el lienzo, los cuales, emborrona, tapa, diluye o manipula hasta prácticamente su negación.



Christopher Wool  
S/T  
Tinta de serigrafía sobre lino  
228x152 cm  
2001



Alex Marco  
S/T  
Óleo y esmalte sobre lienzo  
195x146  
2014



Alex Marco  
S/T  
Tinta china y spray sobre papel  
185x124 cm  
2017

## Matthias Weischer

La obra de Matthias es fundamental en cuanto a su concepción espacial, su uso del espacio a la manera "ilusoria", combinado con todo tipo de elementos que constatan su falsedad. Su factura pictórica resulta envidiable así como su capacidad compositiva. Despliega una gran cantidad de recursos plásticos en cada pieza y modos distintos de contar, resultando sus cuadros un verdadero recorrido a lo largo del tiempo, puesto que su técnica se centra en repintar una capa sobre otra. Generalmente parte de recursos fotográficos, aunque alguna vez él mismo ha construido sus maquetas, generando otra relación con el motivo inicial de la pintura. Sus obras resultan de una especie de collage, de imágenes extrañantes, pero camufladas dentro de una unidad muy armónica, estableciendo un reto al espectador a que distinga realidad y ficción.



Matthias Weischer

*Pannele*

Óleo sobre lienzo

210x330

2006-2008

## Neo Rauch

El alemán constituye un auténtico referente en la escuela más ligada a la figuración actual. La escuela de Leipzig como bautizó la crítica al grupo de pintores que surgieron y beben directamente de él, también se han erigido grandes figuras de la pintura actual (Matthias Weischer, David Schnell, Martin Kober...). Su obra se caracteriza por ciertas reminiscencias surrealistas y grandes formatos que constituye con grandes escenas. Atemporalidad y una gran tensión dramática son algunas de las claves que destila su pintura. Una referencia obligada por su tremendo impacto e influencia, todo un referente en cuanto a capacidad de producción y capacidad creativa. Pese a su ingente cantidad de obra, consigue reinventarse en cada nueva obra. Composiciones, colores, personajes, fondos o escenarios parecen fluir por sus lienzos con una facilidad pasmosa.



Neo Rauch  
*The Fugue*  
Óleo sobre lienzo  
300X420 cm  
2007

## 6-Propuesta de difusión

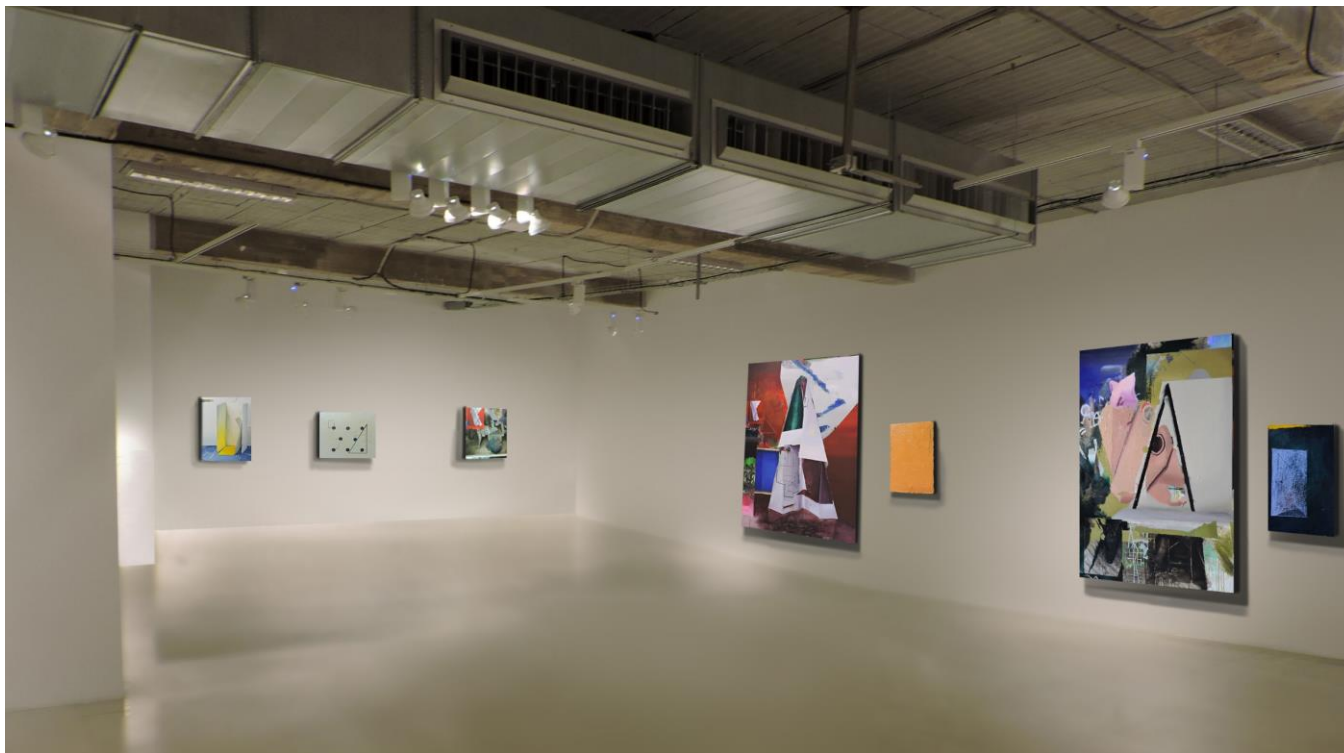
Todo creador se encuentra en la necesidad de comunicar, de mostrar su trabajo ante el público, puesto que un cuadro contra la pared o una pieza embalada en algún almacén en modo alguno se encuentra en posición de transmitir ni entablar relación con el espectador. El trabajo realizado durante el presente Máster tiene como objetivo la visibilización y muestra de la obra e investigación producida.

Para tal fin, la ciudad de Málaga cuenta con numerosos espacios expositivos en los cuales sería viable la muestra de dicha obra. Además del fortalecido *Corpus* museístico (CAC Málaga, Museo Picasso, Centro Pompidou, Museo Thyssen...) cohabitan con estas grandes instituciones espacios galerísticos como la Galería Javier Marín con una apuesta por artistas de cercanía y espacios especialmente interesados por artistas emergentes como podría ser el espacio Casa Sostoa o la sala expositiva que ofrece la Facultad de Bellas Artes de Málaga con continuas exposiciones del alumnado y apoyando la creación que comienza a germinar en la propia facultad. De un modo paralelo, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla (donde cursé el Grado) ofrece también la posibilidad de un espacio expositivo mediante selección previa de proyectos. Estos dos últimos espacios se erigen como los preferentes a la hora de tener en cuenta un soporte expositivo de calidad y profesionalidad además del apoyo prestado desde la propia facultad.

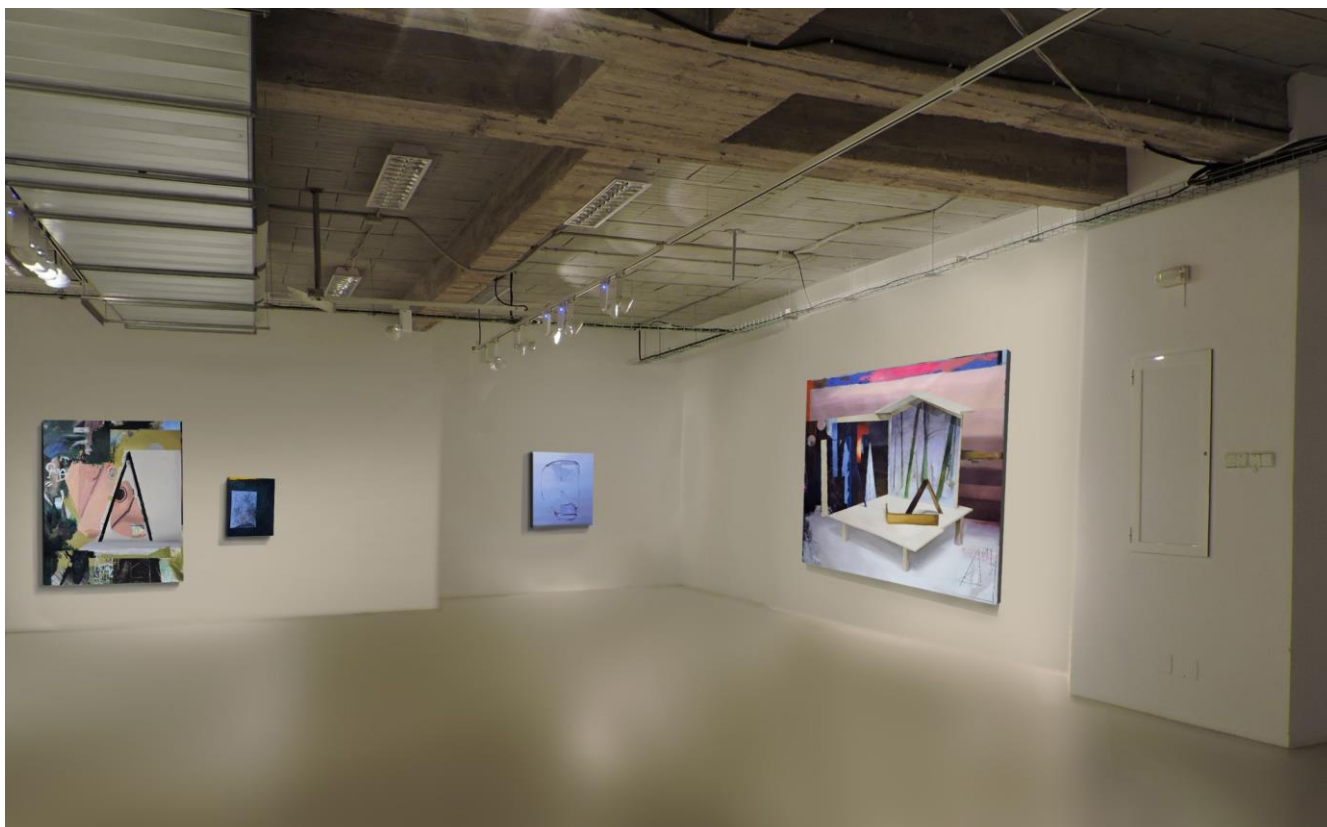
Concebir una exposición individual es la forma más directa de confrontarnos a nosotros mismos como creadores, haciendo de la obra no solo un conjunto de calidad, sino que requiere además tener en consideración elementos como el hilo expositivo, el orden de piezas, la convivencia de determinadas obras unas junto a otras, etc. Toda la investigación realizada durante estos 8 meses debe ser puesta en valor mostrándose de manera conjunta y reforzando la base conceptual desarrollada en el proyecto

Más allá de posteriores participaciones a concursos, donde la selección suele ser de piezas individuales, planteo una simulación de exposición en la Sala expositiva que ofrece esta Facultad de Bellas Artes de Málaga; donde la obra se muestre en su totalidad, estableciendo diálogos entre las distintas piezas y resaltando los aspectos procesuales en la construcción de las piezas sobre los que hago tanto hincapié. No pretendo realizar una mera disposición más o menos acertada en torno a una sala, sino crear con el montaje una parte fundamental de apoyo al trabajo, levantar un cuerpo expositivo donde las piezas gocen de individualidad propia y respiren, pero que muestren por ese habitar-conjunto una experiencia de pintura de construcción lenta y procesual.

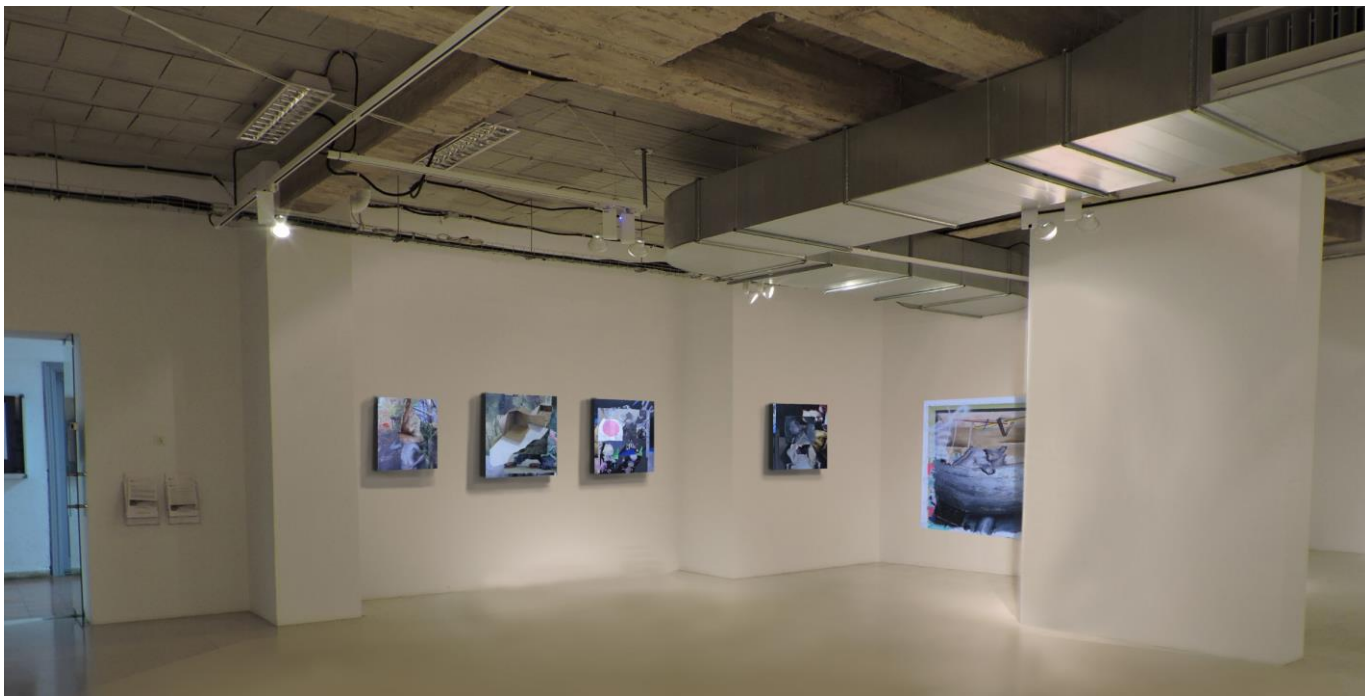
## Recreación virtual. Sala Expositiva Facultad de Bellas Artes de Málaga.



Simulación expositiva. Facultad BB.AA. Málaga.



Simulación expositiva. Facultad BB.AA. Málaga.



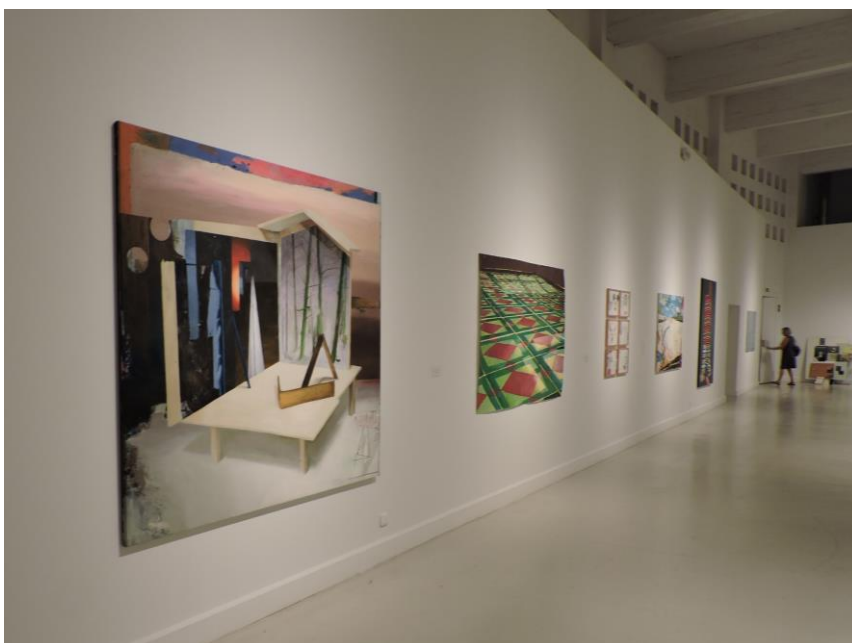
Simulación expositiva. Facultad BB.AA. Málaga.



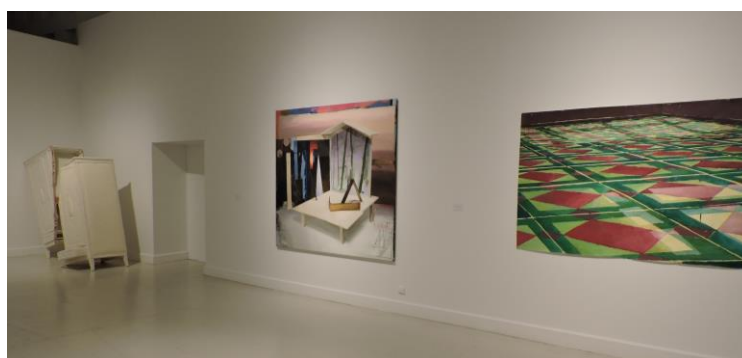
Simulación expositiva. Facultad BB.AA. Málaga.

Una de las principales vías de difusión de la obra es a través de participar en concursos, vía que por otro lado cuenta con una larga tradición, como podrían ser los salones de París o el Salón Nacional. El contexto actual ha configurado tanto dentro como fuera de España, que los concursos sean una parte fundamental en cuanto a conseguir difusión para el artista y la posibilidad de visualizar obra en lugares y contextos heterogéneos, a fin de obtener mayor visibilidad. Atendiendo al contexto nacional, son cuantiosos los certámenes de Artes plásticas y de pintura que cuentan con reconocido prestigio, apoyando económicamente y difundiendo el trabajo de artistas emergentes y de media carrera. En esta ocasión, el certamen de Artes plásticas MálagaCrea enfocado a jóvenes creadores, daba la oportunidad como en anteriores ocasiones de hacer una selección de obras para exponer en el Centro de Arte de Contemporáneo de Málaga (CACMálaga).

La obra principal del proyecto, el cuadro de gran formato *Le Cottage* resultó seleccionada y expuesta en el CAC, iniciando el camino para la difusión del trabajo realizado en el presente Máster.



Obra *Le cottage*, en la exposición CreaMálaga, celebrada en CAC Málaga. 2017.



Obra *Le cottage*, en la exposición CreaMálaga, celebrada en CAC Málaga.2017.

## 7-Conclusiones personales

“Ahora estoy muy enfadado tanto conmigo mismo como de lo que hago, pero puedo intuir la posibilidad de hacerlo mejor posteriormente” (Van Gogh, 2016, p.174)

La posibilidad de hacerlo mejor, la constante premisa obligatoria para cualquier artista. La producción artística es un largo y lento camino, de eso no hay duda, pero requiere además de una dedicación absoluta para que se produzcan mejoras. Afortunadamente, he encontrado esa disposición plena de tiempo para dedicar al trabajo, gracias al estudio y la planificación horaria que me ha ofrecido el presente Máster.

Concluyo el curso con la sensación de grandes cambios y mejoras en mi producción respecto al año anterior, y en mi forma de afrontarla. He tratado de trabajar al máximo nivel, con muchos *errores* y algunos aciertos, pero finalizo con la impresión de haber encontrado un cierto camino. El proceso de la obra, algo que siempre me ha interesado, pero que por la configuración de mis estudios anteriores no tuve la oportunidad de explorar como he realizado aquí, enriqueciendo el proceso y el modo de trabajo, ya que las maquetas y los collages me dejan muchas puertas abiertas para continuar profundizando y explorando en la pintura. Un proyecto artístico no hace más que comenzar cada día, sin dar nada por sentado o estipulado, es una constante revisión y alerta. Entiendo todo lo producido hasta ahora no como un punto y final, sino un punto de partida, una continuación hacia el desarrollo de los intereses que he tratado de recoger en esta memoria, hacia el desarrollo personal y artístico futuro, que no puede conseguirse más que a base de trabajo.

Finalizo contento con el resultado global del trabajo y las obras realizadas, contento con las investigaciones y los terrenos explorados, pero como no puede ser de otro modo, confío plenamente *en la posibilidad de hacerlo mejor posteriormente*

## 8-Referencias Bibliográficas

- Adorno, Theodor. (2004). *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- Bachelard, Gaston. (2013). *Poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2000). *El Crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, Jean. (2007). *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Borges, Jorge Luis. (2005). *Ficciones*. Madrid, Alianza.
- Bou, L. Louis. (2010). *Barcelona Street art*. Barcelona, Instituto Monsa de Ediciones.
- Buren, Daniel. (1991). *Les Écrits*. Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain.
- Camus, Albert. (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Castro, F., Fernández-Cid, M., Schreier, C. (2007). *Luis Gordillo: Iceberg tropical*. (Exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 19- VI-2007 al 15-X-2007). Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.
- Cruz, Pedro. (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San Sebastián. Nerea.
- Didi-Huberman, Georges. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia, Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Debord, Guy. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos.
- Foucault, Michel. (1999). *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama.
- Francés, Fernando (dir.). (2009). *Matthias Weischer, in the space between*. (Exposición celebrada en Málaga, CAC del 13-III-2009 al 7-VI-2009). Málaga, CAC de Málaga.
- Heidegger, Martin. (2008). *Caminos de Bosque*. Madrid, Alianza.
- Hockney, David. (2011). *David Hockney: El gran mensaje/ conversaciones con Martin Gayford*. Madrid, La Fábrica.
- Kandinsky, Vasily. (2002). *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, José. (2007). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Ramírez, M. Carmen. (2007). *Hélio Oiticica: the body of colour*. Londres, Tate Publishing.

- Rubert de Ventós, Xavier. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona, Anagrama.
- Rubert de Ventós, Xavier. (2007). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, Península.
- Sloterdijk, Peter. (2009). *Esferas* (Volumen I). Madrid, Siruela.
- Stoichita, Víctor I. (2000). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Sylvester, David & Bacon, Francis. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona, Debolsillo.
- Van Gogh, Vincent. (2016). *Cartas a Theo. Vincent Van Gogh*. Barcelona, Plutón Ediciones.
- Wilkin, Karen. (2007). *Giorgio Morandi. Obras, escritos, entrevistas*. Barcelona, Polígrafa.

## Conferencia

- Cobo, Chema. (2017). Nothing to say. *IV Jornadas Prácticas Artísticas*. Facultad de Bellas Artes de Málaga.

## Seminarios

- Garcerá, Javier. (2017). *Lenguajes Artísticos y plástica contemporánea*. Facultad BB.AA. Málaga.
- Puelles, Luis. (2017). *Interdiscipliniedad y metodología en Arte, Ciencia y Sociedad I*. Facultad BB.AA. Málaga.
- Prada, J. Martín. (2017). *Lenguajes Artísticos y plástica contemporánea*. Facultad BB.AA. Málaga.

## Vídeo

- [AlSurVideos Programa]. (2016, 2,10). Rubén Guerrero, estrategias para explorar el espacio. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI\\_h1Y](https://www.youtube.com/watch?v=vaaELHI_h1Y)