

Betón Brut

Autor: Miguel Javier Saura Drago

Tutor: Jose María Alonso Calero

Curso académico: 2014-2015

Betón Brut, Cemento Crudo

Índice

2 ... **1. Resumen y palabras clave**

2 ... 1.1 Palabras Clave

3 ... **2. Base teórico-conceptual: paisaje artificial y lo sublime**

5 ... **3. Investigación y referencias teórico-conceptuales**

5 ... 3.1 La naturaleza de lo espectacular y su negación de lo sublime

9 ... 3.2 El romanticismo y lo sublime: William Turner y James McNeill
Whistler

11 ... 3.3 Brutalismo, cemento crudo

12 ... 3.4 Estilo de lo anónimo: Bernd y Hilla Becher

13 ... 3.5 La cotidianeidad metafísica: Giorgio De Chirico

15 ... 3.6 Lo sublime contemporáneo: George Shaw, David Schnell y Vija
Celmins

17 ... **4. Obras previas**

21 ... **5. Descripción razonada de la investigación plástica**

23 ... **6. Cronograma**

23 ... **7. Presupuesto**

24 ... **8. Conclusiones**

25 ... **9. Bibliografía**

26 ... **10. Anexo de obras**

1. Resumen y palabras clave

Béton Brut (cemento crudo) es un proyecto pictórico en el que trato el paisaje contemporáneo post-industrial, que se comporta como un espacio cuya presencia se impone sobre la condición humana. Se trata de un espacio que el ser humano habita como parte de una cotidianeidad. En estas pinturas las presencias de las estructuras artificiales se revelan como masas de cemento y acero de formas ambiguas, no definidas por motivos arquitectónicos o estilísticos, hundidas en una corriente de lo que es anónimo y mundano, versiones contemporáneas y vivas de las fábricas de los Becher. Se trata de un paisaje ajeno y extraño donde pervive, en la escala y dureza de las construcciones que lo componen, un sentimiento de lo sublime, que en el pasado romántico se asociaba al paisaje vasto y violento de la naturaleza. Las construcciones que he representado en esta obra forman parte de la tendencia a ordenar y subordinar el paisaje a la estructura, una tendencia en la que el cemento se adueña y convierte en el paisaje. Las mismas estructuras en las que debemos acomodarnos se transforman en masas de geometrías absolutas, donde se mezclan sentimientos de alienación y familiaridad simultáneamente.

1.1 Palabras Clave

Sublime, alienación, anónimo, romanticismo, construcción, ciudad, ruido, humo, cemento.

2. Base teórico-conceptual: paisaje artificial y lo sublime

El paisaje contemporáneo post-industrial, compuesto de estructuras urbanas e industriales anónimas, es un entorno que se plantea al ser humano como cercano y lejano al mismo tiempo, es decir, como lugar que habita, y como lugar inhóspito y alienante.

En estas pinturas el paisaje post-industrial se muestra inhospitalario, se presenta a través de estructuras enormes, aisladas de sus contextos. Como si estuviera compuesto de colosos, el paisaje se mueve dentro de la categoría de lo sublime. Este sentimiento de lo sublime es similar al representado por los artistas románticos en el pasado, siendo la gran diferencia que donde los románticos veían en el paisaje natural su modelo para las ideas de lo inconmensurable, en la contemporaneidad este sentimiento se ve relegado al paisaje creado por el hombre. Donde la naturaleza romántica era vasta e infinita, el edificio contemporáneo es una mole de cemento y acero, que se impone como una presencia que limita y encierra un espacio.

Este entorno artificial está conformado por estructuras propias de la cotidianeidad, de lo urbano y de lo industrial, estructuras cuyas formas se basan en geometrías absolutas y superficies planas y ásperas de cemento. El cemento es la materia áspera e inerte que es la carne opaca de la construcción, es impersonal y neutro. La geometría que define estas construcciones es de valores absolutos, su forma remite al cubo minimalista, la estructura se convierte en una entidad que se encuentra entre lo conceptual y lo real. La frialdad y dureza de estas estructuras, acompañadas de una presencia que las hace sublimes, contrastan con la familiaridad que existe hacia ellas. La relación de cercanía que existe para con el espacio cotidiano se transforma en una contradicción ante lo inhóspito de estas estructuras.

Estas construcciones que realiza el propio ser humano despiertan un sentimiento de ser ajenas a nosotros. La materialidad que llevan consigo es mucho más violenta que la de las imágenes tormentosas románticas. Es casi grotesca, porque donde la imagen romántica era la imagen de la violencia natural en la lejanía, la construcción humana lo es en la cercanía más directa.

El paisaje post-industrial se define, también, como anónimo, las estructuras que lo componen no tienen nombre propio. El anonimato implica presencia pero indefinición,

ejerce el mismo efecto que las brumas sobre un paisaje. Que sean estructuras anónimas significa que no son imágenes cerradas, las estructuras tienen formas indecisas, sin remitir de forma clara a un estilo arquitectónico concreto, podrían ser apartamentos de cualquier lugar, comunes y sin tener ninguna característica excepcional que los defina. Ser anónimas es lo que las hace lejanas, indistinguibles unas de otras, permite que las observemos desde una distancia. El sujeto queda insensibilizado ante la violencia de una estructura sin nombre, que en el paisaje urbano se repite a la infinidad. Ante la cercanía que existe hacia estas estructuras, es esta distancia la que da acceso a que podamos contemplarlas como algo sublime.

Cuando las construcciones se presentan de forma aislada, fuera del contexto de la ciudad, se da un enfrentamiento con las mismas, adquiere una presencia, una fuerza que confronta y se impone ante el espectador. Es en este aislamiento donde mejor se hace apreciar lo sublime de estas construcciones, ya que al alejarlas de un contexto donde son comunes, es decir al alejarlas del entorno de la ciudad, salen del ritmo de lo cotidiano y se convierten en masas singulares, donde las geometrías de cemento y acero se hacen evidentes. Se revelan como construcciones y arquitecturas de formas ambiguas.

La ambigüedad de las formas hace que las estructuras se muevan entre lo vaporoso y lo sólido. En un momento parece que se descompongan en el aire y en otro se muestran como macizos impenetrables. La atmósfera es un reflejo de la relación contradictoria hacia las construcciones, es un aire pesado y sucio, con una textura áspera que recuerda al cemento y a una pared. Esta indefinición y desaparecer en la atmósfera hace que parezcan estructuras espectrales, que pertenecen a otra realidad ajena a la nuestra, una realidad inalcanzable y sublime.

3. Investigación y referencias teórico-conceptuales

Conceptualmente, las ideas en torno al edificio post-industrial como elemento anónimo y sublime me ha influenciado mucho la idea de lo espectacular (ilustrada por Luis Puelles en Modos de la Sensibilidad). Ben y Hilla Becher son también una fuente importante de inspiración a partir de sus estudios sobre el estilo de lo anónimo en construcciones y fábricas industriales, y me influyen tanto formal como conceptualmente. También he recibido influencias importantes de Giorgio De Chirico y el arte metafísico, respecto a la idea de situar un paisaje como algo más allá de la realidad. El movimiento arquitectónico del brutalismo, caracterizado por su gran escala y sus formas absolutas y frías, ha sido una gran inspiración a la hora de entender el efecto que puede tener la arquitectura sobre el ser humano.

Mi principal referencia teórico-conceptual se encuentra en el romanticismo, en artistas como Turner o Whistler, sin contar otros como Friedrich o el paisajismo oriental. Por otro lado recibo también influencias de artistas contemporáneos, como las atmósferas que consigue Vija Celmins, o los espacio urbanos y artificiales de George Shaw y David Schnell.

3.1 La naturaleza de lo espectacular y su negación de lo sublime

“Estamos en un “mundo propio” (absolutamente representacional, esto es, “tecnoantropomórfico”) que, sin embargo, sentimos como distante. Desde la naturaleza-alteridad de los románticos hemos viajado a la realidad-extraña de nuestro tiempo. En lo espectacular-contemporáneo, el extremo de la alteridad no es la naturaleza, sino un mundo completamente culturalizado (o sea, fotografiado) al que pertenecemos pero que no nos pertenece (en este aspecto pervive lo sublime), un mundo civilizado en el que no nos reconocemos; un mundo civilizado pero extraño. Si lo sublime romántico tiene uno de sus motivos más recurrentes en la ventana, el mundo contemporáneo es un espejo en el que, trágicamente, ya no nos reconocemos.”¹

En el mundo contemporáneo la naturaleza ha dejado de ser fuente de la categoría de lo sublime, habiéndose transformado aquello que era sublime en otra experiencia derivada,

¹ Puelles Romero, Luis, *Modos de Sensibilidad: Hiperrealidad, Espectacularidad y Extrañamiento*. Diputación provincial de Pontevedra, 2002. p. 96-8

el espectáculo. Lo espectacular es la sensación provocada por una realidad reducida que crea una “ilusión de acceso”, una ilusión de acercamiento hacia algo que normalmente vemos como alejado. La cultura del espectáculo se suele ejemplificar con la fotografía turística, que *captura* la realidad y las experiencias, cuando lo que realmente ocurre en el “mundo culturalizado” es que el sujeto contempla una imagen propia del imaginario turístico, es decir, una experiencia dispuesta para ser admirada y consumida, que en el caso de la ciudad se traduce en los lugares simbólicos y monumentos que definen la ciudad en cuestión. Estas experiencias (espectáculos) al estar predispuestas imponen una imagen al espectador, o sea que el paisaje, la naturaleza entendida como lo era en el romanticismo, se ha delimitado para poder ser consumida, se ha convertido en el destino exótico de viajes, en la atracción vacacional y, en este proceso en el que se ha convertido en algo accesible y alcanzable, ha perdido todo rastro de lo sublime.

Al contrario que la imagen cerrada del mundo de lo espectacular, lo sublime abre a la imaginación. La imagen sublime no es una realidad reducida/cortada, no es una imagen cercana o que podamos poseer, es una imagen que se extiende más allá de sus límites físicos, que se abre al infinito y que solo podemos contemplar desde la lejanía. Es una fuente de sugerencia que nos hace imaginar lo que hay más allá, y por tanto, nos imbuje de un sentimiento de inseguridad y terror mezclado con asombro.

Entender que el mundo contemporáneo al que pertenecemos se basa fuertemente en esta ilusión de acercamiento, ilusión de control, significa entender que este mundo no nos pertenece, y que vivimos subordinados al “espectáculo”, a una realidad delimitada por la cultura de las imágenes. Esta ilusión de acercamiento, de franqueo de distancias, no se limita a la naturaleza, se encuentra también en el paisaje artificial de la ciudad, que intenta encontrar una identidad en los símbolos y lugares de interés de su historia, todo está predispuesto para ser consumido, capturado.

Entonces, ¿dónde queda el sentimiento de lo sublime? Volviendo a la cita de Puelles: *“un mundo (...) al que pertenecemos pero que no nos pertenece (en este aspecto pervive lo sublime)”*. Un mundo que no nos pertenece, es decir, que asumimos la ilusión que nos da el espectáculo, pero pertenecemos al espectáculo en sí, ya que nos impone su presencia, nos impide acceder a la realidad que hay detrás de él. Al no pertenecernos, al imponerse sobre nosotros, se crea una distancia, una especie de tensión entre lo real y la ilusión de lo espectacular.

En el paisaje artificial, no es el monumento ni la arquitectura grandilocuente, no son los símbolos históricos los que se adscriben a lo sublime (siendo justamente los símbolos y monumentos los que cierran en mayor medida la realidad de una ciudad, los que la convierten en un paisaje turístico, definiéndola/limitándola a partir de esos puntos de interés que se ofrecen al turista/consumidor; o cierran la imagen de una ciudad alrededor de los eventos históricos que simbolizan estos edificios). Lo que sí llega a la categoría de lo sublime es el paisaje familiar pero extraño de la ciudad como amalgama de edificios, estructuras que no forman parte de lo espectacular, que son el tipo de estructuras que he tratado de utilizar en mi propio trabajo. Son extrañas por su indefinición, por su anonimato, y son familiares por ser estructuras que pertenecen a nuestro ambiente más directo, son las arquitecturas en las que realmente vivimos. Las estructuras que he usado son aquellos edificios que se encuentran en el límite entre lo mundano y lo espectacular, se trata de aquella estructura que no es un monumento dispuesto para satisfacer el deseo de consumición que ofrece el espectáculo.

Son arquitecturas que dejan entrever su naturaleza no estética, su funcionalidad, que dejan escapar un ruido monótono entre los adornos propios de la cultura kitsch. Se alejan de ser experiencias espectaculares, porque son repetitivas, comunes, no excepcionales, y no llegan a ser los símbolos de un espacio o ciudad, no se proclaman como parte del espectáculo. Es en esta indefinición, en esta falta de querer provocar una ilusión de realidad, donde vemos la parte más cruda de una ciudad, de las arquitecturas: la rutina, la repetición, lo común (lo que se podría llamar: lo feo).

Es este tipo de arquitectura (arquitecturas crudas, funcionales y sin historia) la que da lugar a una relación de extrañeza. Son estructuras que no *representan* ningún sitio o lugar (muy relacionadas con el concepto de *no lugar*), son difíciles de catalogar, o lo que es lo mismo, son difíciles de limitar al modo que delimitamos los demás símbolos de una ciudad. Por eso emanan una cierta extrañeza, porque escapan a la delimitación, y por tanto, al control; se crea una distancia con ellas porque en este sentimiento de extrañeza es donde se encuentra la categoría de lo sublime.

Al igual que el hombre romántico sentía que existía una separación entre el ser humano civilizado y la naturaleza, el contemporáneo siente que el mundo civilizado (culturalizado y artificial, *tecnoantropomórfico*) se encuentra dividido entre la cultura de lo espectacular y otro mundo que sigue escapando a la delimitación de lo real.

Como no somos capaces de identificar o de convertir en símbolo este tipo de arquitecturas que no son únicas ni excepcionales, no son espectaculares, las identificamos como algo incómodo, antiestético o caótico. Son estructuras que nacen de un deseo de ordenar (ordenar y dominar el espacio), pero nos parecen desordenadas, estructuras en las que son perceptibles las materias primas que las construyeron (cemento, acero), el desgaste y el uso. Ante nuestra visión acostumbrada a la cultura del espectáculo, se convierten en masas anónimas de cemento.

Lo espectral (espectro, del latín spectrum, imagen, resultado de difusión de rayos; y a su vez de specere, observar) habla de una figura que no es completamente perceptible, que se mueve en otra realidad, en otro mundo. *“Esta miriada de imágenes aisladas, despiezadas, puestas en espectáculo, implican una cierta desvivificación del objeto imaginal: el espectáculo momifica, espectraliza, fantasmiza la realidad.”* El espectáculo fábrica su propia realidad, una realidad que es un fantasma, una representación. Cuando aislamos y presentamos los elementos de la ciudad, las construcciones, las calles, las carreteras, estas no se presentan como algo espectacular. *“La realidad como pura imagen equivale a la representación como supresión de realidad (de realidad “viva”, o de otro modo, de realidad que se resiste).”*² Las figuras de los edificios escapan a esta supresión de la realidad, a ser espectaculares, la espectralización, en vez de suprimir el *objeto imaginal*, deja ver esa realidad que se resiste, porque nos supera. La figura del edificio anónimo no se desvivifica, sino que se transforma en una presencia que se distancia de nosotros, y en esa distancia, no alcanzamos a vislumbrarlo, se hace difuso y sublime.

² Puelles Romero, Luis, *Modos de Sensibilidad: Hiperrealidad, Espectacularidad y Extrañamiento*. Diputación provincial de Pontevedra, 2002. p. 100

3.2 El romanticismo y lo sublime: William Turner y James McNeill Whistler

El movimiento e ideología romántica son las que han tenido una mayor influencia en las bases de mi proyecto, siendo lo sublime y el paisaje los pilares en los que se apoya gran parte del mismo. De este modo existen bastantes artistas del romanticismo que me sirven de inspiración tanto plásticamente como a la hora de llegar a la categoría de lo sublime.

Algunos de los románticos que más me han influenciado son William Turner o James McNeill Whistler, que trabajaban especialmente las atmósferas. En el caso de Turner dominaban sus composiciones, se trataban de brumas muy dinámicas y tormentosas, que ocupaban toda la superficie pictórica y todo el paisaje, la fuerza de la atmósfera es tal que los cuadros de Turner se pueden leer casi como expresionismos abstractos. En el caso de Whistler la atmósfera difuminaba todas las formas, creando un paisaje londinense muy neblinoso. En ambos casos lo sublime tomaba forma a partir de la indefinición de las formas, de cómo los límites de las cosas parecían esfumarse en el aire.

Las ideas filosóficas de lo sublime tuvieron una profunda influencia en la mentalidad romántica, pues lo sublime era una forma de trascender el propio ser y buscar la propia identidad. *“La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el asombro;”* dice Burke, *“y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso está el ánimo tan lleno de su objeto, que no puede dejar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre el que le ocupa. De aquí nace el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible.”* Lo sublime era visto como una fuerza sobrecogedora, que se basaba en una mezcla de fascinación y terror. *“Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo. Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también”.*³

³ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducido por Juan de la Dehesa. Alcalá : Oficina de la Real Universidad, 1807

Kant describe lo sublime en su *Crítica de Juicio* como algo que sobrepasa nuestras facultades. El terror del que habla Burke es identificado por Kant como la emoción que sentimos al intentar entender un concepto cuya complejidad sobrepasa los límites de nuestro raciocinio. Es decir, para Kant lo sublime es aquello que enfrenta al sujeto a los propios límites de su razón, despertando una fascinación, un asombro. Se trata de un concepto que es “impresentable”, que escapa a nuestra concepción porque es demasiado grande o complejo, pareciendo que forma parte de otro mundo. No es de extrañar que sea un concepto que se haya asociado a la divinidad en culturas orientales o en el mismo romanticismo.



William Turner, Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste, 1844



James McNeill Whistler, Nocturno azul y plata: Battersea Reach, 1878

3.3 Brutalismo, cemento crudo

El brutalismo es un movimiento arquitectónico cuyos edificios y estructuras, junto a los conceptos que acompañan, se identifican mucho con el tipo de estructura que he tratado de representar en mi proyecto.

El brutalismo es un movimiento arquitectónico que se desarrolló entre los años 50 y los 70, tras un ambiente de postguerra. El nombre del movimiento viene de la expresión francesa *betón brut* (cemento crudo, que da título a este trabajo), en referencia al uso del cemento que es de preferencia en el movimiento. El movimiento trata de conseguir dar un sentimiento de “honestidad” a los edificios, honestidad hacia el material (el cemento, que está a la vista), hacia las geometrías simples y una honestidad con respecto a la sencillez y eliminación de cualquier tipo de adorno, en busca de la supresión de convencionalismos. Las formas brutalistas, muy influenciadas por el constructivismo, se basan en la unidad de la forma del edificio y en los módulos, traducándose esto a edificios muy geométricos, en forma de bloques. El material es una parte muy importante del movimiento, destacando el uso del cemento crudo, que se muestra libre en la superficie de los edificios, que no se encuentran cubiertas por fachadas o ningún tipo de pintura.

Otra de las influencias importantes del brutalismo es la del minimalismo, y esto es visible tanto en la intención de eliminar detalles y de querer buscar una esencia, como en la búsqueda de dar una entidad al objeto, una presencia (similar a la presencia del cubo minimalista).

Muchos de estos elementos son reflejo del tipo de estructura que uso en este trabajo. Las formas “honestas” desprovistas de detalle dan completo anonimato al edificio, lo alejan de cualquier convencionalismo. Al mismo tiempo las estructuras que se fundamentan en módulos, repiten su estructura una y otra vez, en formas que crean ritmos monótonos, formas que uso en las construcciones que represento. Parten de un deseo de ordenar el edificio de la forma más funcional posible, creando formas geométricas duras, muy frías, absolutas. Las figuras de los edificios brutalistas suelen ser colosales, los arquitectos buscaban que se convirtieran en parte del paisaje, y así lo hacen, convirtiéndose en auténticas montañas de cemento y acero. Todas estas son características que reflejan formalmente los edificios que he retratado.

Algunas de las críticas que hubo hacia el movimiento hablaban de que las estructuras brutalistas parecían propias de regímenes totalitarios por su frialdad funcional (que buscaba escapar de cualquier convencionalismo cultural), por la aspereza del cemento, por lo absoluto de sus formas y por la propia escala de las estructuras, que parecen querer imponer su presencia sobre el ser humano. Estas valoraciones me parecen muy interesantes porque muestran una forma de ver los edificios del movimiento brutalista en los que estos son estructuras “inhumanas”, que transmiten una inhospitabilidad hacia la presencia del ser humano, siendo ajenos a él y convirtiéndose en estructuras que, nacidas del intelecto y de las necesidades de la arquitectura, surgen más bien como presencias extrañas que se identifican más con los riscos montañosos de Caspar David Friedrich que con edificios de apartamentos, es decir que se convierten en objetos que parecen amenazar la integridad del hombre, al modo de lo sublime.

3.4 Estilo de lo anónimo: Bernd y Hilla Becher

Las fotografías de los Becher, caracterizadas por su posición objetiva y meticulosa a la hora de retratar estructuras del pasado industrial, lograban hacer destacar objetos que eran considerados ruinas, los transformaban en objetos de interés. Estas ruinas son objetos anónimos, y lo que los Becher consiguieron es convertir esas estructuras en esculturas, lo anónimo de lo industrial se convertía en un estilo. Este “estilo de lo anónimo” que sacan de las antiguas construcciones industriales ha influenciado mucho en mi trabajo.



Bernd y Hilla Becher, Coal Bunkers, 1966-1999

Los Becher catalogaban las fotografías de las distintas estructuras que tomaban, las ordenaban y presentaban en cuadrículas de modo que todas las imágenes se veían una junto a la otra, permitiendo que se establecieran comparaciones. Las estructuras, que eran clasificadas según su funcionalidad, resultan muy parecidas, y al estar puestas una junta la otra, las diferencias se hacían destacar, haciendo que nos cuestionemos sobre los motivos de estas ligeras diferencias de diseño, consiguiendo que se produzca un escrutinio de las diferencias más elementales en la estructura y forma de estas estructuras que aparentemente no podrían tener ningún interés, y esta forma de ver es la que me ha influenciado mayormente a la hora de retratar construcciones. De algún modo también existe un deseo de unificar o reconocer todas las estructuras que se presentan en cada uno de los grupos de fotografías, de salir de ese sentimiento de lo anónimo de las imágenes que no nos permite reconocer las estructuras de una misma función y categorizarlas como una sola.

El estilo y composición de las fotografías se basa en una presentación frontal (con el deseo de ser lo más objetiva posible), que he usado en las pinturas, una iluminación general en la que no haya ningún tipo de sombra fuerte (característica de días nublados), con el objeto a retratar centrado y aislado, usualmente visto desde distintas perspectivas. De este modo se destacan las extravagancias de estas estructuras industriales, las asimetrías o los intrincados diseños propios de la maquinaria, que contrastan con las fachadas y arquitecturas de los edificios, que son totalmente planos. Me interesa este tipo de presentación, al igual que estas formas extrañas que surgen de lo industrial, ya que consiguen darle una presencia a una estructuras ya de por sí colosales, y una extrañeza que las hace inquietantes, como si fueran espectros, que en el caso de los Becher, provienen del pasado.

3.5 La cotidianeidad metafísica: Giorgio De Chirico

La pintura de Giorgio De Chirico, en concreto las obras que realiza alrededor de 1914, establece una división entre lo real y lo irreal a partir de la visión de lo cotidiano usando también el paisaje urbano. Los espacios que crea en sus pinturas parece que provienen de sueños, lugares vagamente reales, que provocan una dislocación entre el propio individuo y el espacio que habita. Chirico se inspiró en las plazas y calles italianas, lugares que le parecieron “enigmáticos”, llenos de algún tipo de misterio que se basaba

en la percepción de lo que era real y lo que no. Así es como funda, junto con Carrá, la pintura metafísica (metafísica, más allá de lo físico, más allá de lo real).



Giorgio de Chirico, La nostalgia del infinito, 1913



Giorgio de Chirico, Misterio y melancolía de una calle, 1914

Las plazas que pinta son lugares extraños, amplios pero deshabitados (con la excepción de algunas figuras solitarias), con perspectivas extrañas (imposibles) que le otorgan al cuadro su irrealidad característica. Siendo escenas propias de ciudades que deberían encontrarse llenas de movimiento, De Chirico las presenta como si fueran las calles más siniestras y agobiantes de un sueño. Al mismo tiempo la inclusión de elementos propios de la antigüedad clásica (estatuas, arcos y elementos de la arquitectura clásica) llevada a la cotidianeidad italiana llena sus cuadros de un sentimiento de nostalgia y desorientación.

La pintura de De Chirico es un referente en muchos aspectos. Chirico buscó encontrar algo más allá de lo real, más allá de la cotidianeidad, creando una diferencia de irrealidad-realidad, dando a entender la existencia de un mundo imperceptible más allá. Lo consigue deformando estos paisajes cotidianos, descolocando y descontextualizando

elementos en los mismos, convirtiendo lo cotidiano en extraño, donde el pasado se entremezcla con el presente. Su pintura será de gran influencia para los surrealistas, pero donde los surrealistas tratarán de capturar la imagen de lo irreal (del sueño), De Chirico trata de destacar la diferencia entre real e irreal, diferenciándose él mismo de los surrealistas, ya que denegaba la influencia del sueño, considerando que las imágenes del sueño, por extrañas que fueran, no alcanzaban a inspirar lo que él determinaba como el sentimiento de lo metafísico. Esto implica que lo que interesaba a De Chirico era algo esencialmente basado en la percepción de la realidad, del exterior, más alejado del psicoanálisis y del yo surrealista.

Esta percepción de irrealidad en lo real más la estética que elige Chirico, de las plazas con geometrías duras acompañadas de una iluminación que transforma las sombras en figuras amenazantes, me fue de gran inspiración para este proyecto, desde el uso de la arquitectura hasta la idea de ver lo sublime de forma metafísica, “más allá de lo real”.

3.6 Lo sublime contemporáneo: George Shaw, David Schnell y Vija Celmins

Artistas como George Shaw o David Schnell han encontrado una atracción por los paisajes artificiales y por los misterios que surgen de lo mundano. En el caso de George Shaw, pinta callejones, patios traseros o parques, zonas residenciales que parecen desérticas. Son escenas solitarias, comunes a cualquier ciudad, que se mueven entre atmósferas calmadas y lúgubres. Schnell siente fascinación por la naturaleza controlada por el hombre (como las hileras de bosques plantados) y las construcciones que intervienen en el paisaje, y crea paisajes de perspectivas acusadas donde las geometrías simples y los planos definen los espacios. Una parte muy interesante tanto de la obra de Schnell como de la de Shaw es la ambivalencia entre las estructuras humanas y los parches de naturaleza que crecen a los alrededores, señalando una relación incómoda, donde lo construido se impone sobre el espacio natural. Otra característica común a los dos es como a partir de los elementos construidos y paisajes resultado de la planificación humana crean un nuevo tipo de belleza basado en lo más mundano y común.

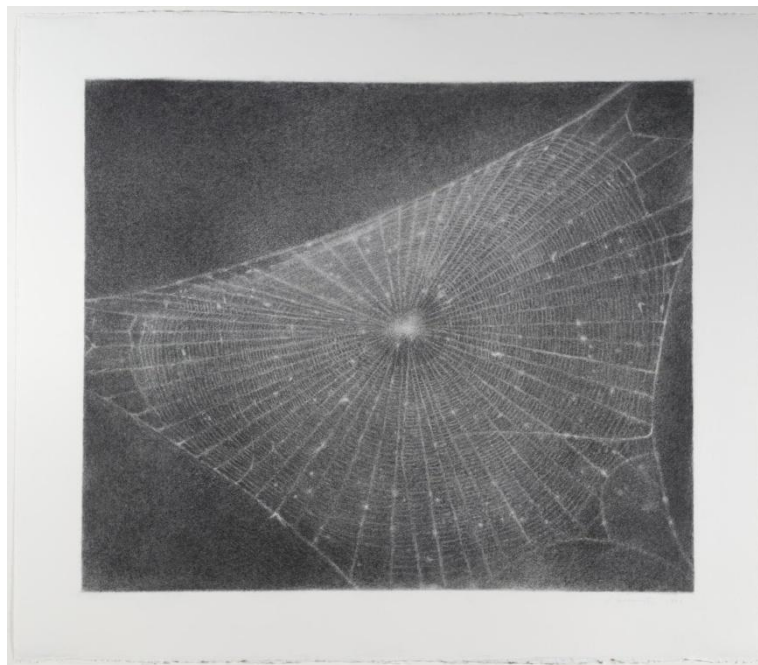


*George Shaw, Scenes from the Passion:
The Cop Shop. 2000*



*David Schnell, Ayffahrt (Paso Elevado),
2002*

Vija Celmins realiza un trabajo en blanco y negro donde imágenes aparentemente insignificantes adquieren una gran profundidad, una profundidad que proviene tanto de la propia obsesión de Celmins con estas imágenes, como por la profundidad matérica del proceso que hay detrás de cada una de sus pinturas y dibujos. Lo que más me interesa es la atmósfera que consigue a partir de su forma de trabajar, cómo los elementos que representa parecen formar parte de otra realidad que se encuentra parada y en silencio.



Vija Celmins, Web #1, 1999

4. Obras previas

Las obras previas que he realizado han girado en torno a los temas del vacío, el paisaje, el romanticismo y en general una búsqueda de la propia identidad a partir de lo sublime.

En la asignatura de Taller de Pintura Contemporánea es donde comencé a trabajar sobre el romanticismo y el paisaje. Realicé una serie de cuadros de paisajes montañosos, representaban atmósferas nevadas y borrascosas, que envolvían las figuras de unos pinos. La característica principal de los pinos es que eran puramente negros frente al blanco general que definía las formas. Hablaban de una presencia en medio de aquel paisaje, una entidad que era vacía, ominosa. Este tipo de presencias las he ido llevando en el resto de trabajos hasta las figuras geométricas que son los edificios que presento en este trabajo. Empezando por estas obras que pinté en el Taller de Pintura de tercero, he ido trabajando las atmósferas y la forma en la que la materia de la pintura transmite sensaciones a través de una textura ruidosa e indefinida, siempre buscando una atmósfera que desdibujara las formas, como si se deshicieran en el aire o estuvieran hechas de humo.



Miguel Saura Drago, S/T, 2013

En este trabajo pretendía jugar con la confusión del límite entre el paisaje y los pinos, de cómo estas formas parecían completamente descolocadas, ajenas a las ventiscas que ocurrían a su alrededor. Esta búsqueda de encontrar el lugar de algo que parece ajeno también ha sido transportada a mi obra actual.

La confusión y ambigüedad son una parte importante de estos trabajos. Al tener la atmósfera tanto protagonismo, hace que incluso la imagen del paisaje montañoso que era el punto de partida se funda, y se reinterprete en otras formas, ya puedan ser océanos, brumas o nubes. Esto me llevará a abandonar la idea del paisaje como algo definido, transformándolo en el siguiente trabajo en formas mucho más esquemáticas o esenciales, una especie de concepto de paisaje, donde las formas son ambiguas y pueden ser interpretadas como muchas cosas, pero siempre son cosas fluidas, de aspecto efímero y natural. Este es el planteamiento con el que abordo el segundo trabajo de pintura, en la asignatura de Producción de Proyectos Artísticos. En estos paisajes sigo manteniendo las figuras negras que eran los pinos, pero esta vez son condensadas a estructuras mucho más abstractas. Se convierten en unos monolitos negros, una vez más jugando con el contraste entre la presencia del negro y el paisaje. Hay una clara referencia a un objeto sublime que no encaja en el lugar en el que se encuentra, un objeto que es extraño e inquietante.



Miguel Saura Drago, serie Vacíos negros n°4, 2014

En estas pinturas el paisaje va perdiendo importancia, domina cada vez más el vacío y el interés se encuentra en las figuras geométricas negras, que se funden con el negro del ambiente, pareciendo que no tienen límite, haciéndonos cuestionar cual es su naturaleza. En este trabajo fui cogiendo los elementos del paisaje montañoso anterior, y transformándolos en algo más simple y esencial, que luego daría pie a otro tipo de trabajos que derivarían en mi obra actual. Con esto empiezo a alejarme del paisaje en sí para centrarme en elementos concretos, me empezaba plantear la cuestión de adonde podía llegar la categoría de lo sublime.

En estos momentos también estudiaba la obra de Giorgio de Chirico y surgieron algunas obras que empezaban a jugar con arquitecturas irreales, pero se quedaban muy anticuadas al basar estas estructuras en espacios clásicos, con una visión muy romántica de los mismos.



Miguel Saura Drago , S/T, 2015



Miguel Saura Drago, S/T, 2015



Miguel Saura Drago, S/T, 2015

Los bocetos que realicé previamente en el desarrollo de este proyecto para el trabajo de fin de grado fueron un terreno en los que investigue principalmente los tipos de atmósferas que me interesaban. También fue en esta investigación, que en un primer momento se centró en la vuelta al paisaje, donde comencé a trabajar en estructuras humanas. Estos trabajos se caracterizan por tener un ambiente catastrófico, una atmósfera sucia y agobiante que me llevaría a los siguientes trabajos.



Miguel Saura Drago, S/T, 2015

5. Descripción razonada de la investigación plástica

Debido a que este es un proyecto pictórico que se ha ido trabajando en serie, y que cada obra ha supuesto un pequeño paso o evolución respecto a la anterior, han ido surgiendo cambios en torno al tipo de presentación o a las propias estructuras representadas. Lo que en un primer momento se basaba en la idea de lo sublime en el paisaje artificial fue evolucionando, a medida que avanzaba la investigación, hacia estructuras más concretas, en los primeros cuadros se trabajan figuras de la industria e incluso de barcos (siendo estos elementos de mi paisaje cotidiano), que luego dieron paso a las figuras de los edificios y las arquitecturas, elementos aún cotidianos pero mucho más centrados en lo urbano, elementos además que forman parte de una rutina y de lo mundano.

La formalización y presentación de los elementos se ha mantenido constante, con las figuras colocadas en el centro. Esta es intencional ya que buscaba mantener una coherencia aun existiendo cierto nivel de experimentación a lo largo de la serie. Del mismo modo el formato también se ha mantenido en torno a unas reglas fijas respecto a tamaño y proporción. Se ha buscado esto con la misma intención que tenían los Becher, de dar la posibilidad de comparar trabajos anteriores y posteriores.

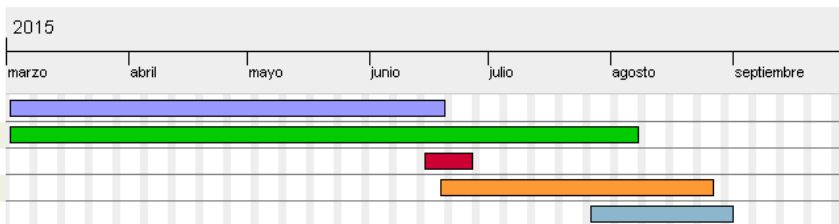
Las primeras fases de investigación técnica fueron muy intuitivas, aún me encontraba explorando diversos temas a partir de la materia. Como mencioné anteriormente trabajé especialmente una atmósfera que me interesaba, que sería la que establecería para el resto de obras. En esta fase también encontré el material con el que trabajaría, hasta entonces había trabajado exclusivamente con acrílicos blancos sobre telas imprimadas en negro, pero en este proceso comencé a usar una mezcla de látex y carbonato cálcico (blanco de España) que funcionaba como veladuras, al mismo tiempo que daba a la pintura un ruido particular. Esto me permitía una mayor versatilidad que con el acrílico, me permitía ser más sutil a través de la aplicación de capas, al mismo tiempo que se integraban las unas con las otras por la transparencia, creando atmósferas profundas. Por otro lado esta mezcla permite hacer que las marcas de las pinceladas desaparezcan, algo que me interesaba ya que quería centrar la atención en la atmósfera, y no en la forma en la que había sido fabricada.

Otra de las técnicas que desarrollé fue el uso de lápices de color negro y blanco. La mezcla de látex y carbonato cálcico tiene una textura que permite trabajar con el lápiz sobre ella sin que este se haga notar, integrándose completamente. El trabajo con lápiz

sobre las atmósferas es responsable en muchos casos del ruido que estas crean, ya que permite resaltar los huecos y accidentes que crea la propia pintura.

Las primeras obras tenían elementos irreales, seguían siendo paisajes y, debido al protagonismo de la atmósfera, se convertían en abstracciones. Poco a poco la obra fue evolucionando y surgieron ambientes artificiales, escombros, edificios, mezclados con la naturaleza, pero ya se intuía el sentido de esa textura de cemento.

6. Cronograma



• Experimentación pictórica	2/03/15	19/06/15
• Investigación/Búsqueda de información	2/03/15	7/08/15
• Planteamiento de la propuesta	15/06/15	26/06/15
• Producción y desarrollo de obras	19/06/15	26/08/15
• Desarrollo de la memoria	27/07/15	31/08/15

7. Presupuesto

Nombre del emisor	Miguel Saura	Nombre del cliente	
Código fiscal	44666987K	Código del fiscal cliente	
Datos postales	29720	Datos postales	
Ciudad-país	La Cala del Moral-Málaga-España	Ciudad-país	

Fecha	4/8/2015	IVA	21,00%
Nro		Dto	

Cantidad	Descripción	Precio unitario (IVA incluido)	Importe
1	1L Acetato de polivino	9'00 €	9'00 €
1	4L Látex plástico vinílico	15'00 €	15'00 €
4	Metro de tela de loneta	10'90 €	44'60 €
3	Kilo de carbonato cálcico	1'20 €	3'60 €
1	250 ml Acrílico negro óxido de hierro Vallejo	4'60 €	4'60 €
1	250 ml Acrílico blanco titanio rutilo Vallejo	4'60 €	4'60 €
2	Lápiz negro Faber Castle	1'00 €	2'00 €
1	Lápiz blanco Faber Castle	1'00 €	1'00 €
3	Goma	0'70 €	2'10 €
1	Madera DM 2x3 m	15'40 €	15'40 €
1	Grapas Tacwise 53/10 mm	5'30 €	5'30 €
1	Cola blanca 500g	2'00 €	2'00 €

	Total	114'60 €
--	-------	----------

8. Conclusiones

En estos años mis dudas e inquietudes con respecto a mis obras siempre han girado en torno a temas que ya eran comunes desde el romanticismo, la búsqueda de la identidad, identificar el yo en lo otro, en el exterior. Esto me ha llevado siempre a trabajar sobre los paisajes, los contrastes, la relación ser humano-naturaleza.

Lo sublime muestra los límites de uno mismo y de esta manera esperamos que nos defina, con esta lógica he abordado los trabajos pictóricos que se me han planteado hasta ahora. Así había mirado hacia la naturaleza, que es la fuente más directa de las experiencias sublimes. En el proceso de investigación he intentado constantemente separarme de la figura del paisaje, con la intención de encontrar algo nuevo, que me llevara a realizar un avance. Buscaba separarme de la representación de la naturaleza, de lo sublime, fijándome en lo más nimio, en el entorno que uno habita, donde se viven las experiencias diarias. De esta forma he encontrado una inquietud mucho más profunda, relacionada con el paisaje, pero con un paisaje cotidiano. De igual modo este paisaje cercano me ha vuelto a llevar a la categoría de lo sublime, pero esta vez desde una perspectiva mucho más personal.

Que haya llegado a estas conclusiones no se debe solo al estudio del tema de lo sublime, se debe a la observación. La capacidad de observar creo que es la facultad más importante de las que he aprendido en mi enseñanza de grado. No solo observar a un nivel técnico, es decir, observar cómo reacciona la materia, que texturas conseguimos, como una líneas crean textura... sino que, como me ha ocurrido en este proyecto, permite adentrarse en uno mismo y encontrar dónde se encuentran nuestras verdaderas inquietudes. De algún modo, las observaciones que se van desarrollando a medida que se trabaja en una obra, observaciones respecto a la atmósfera, a la silueta de un edificio, o del ruido y grano de la propia pintura, retroalimentan nuestra capacidad de observarnos a nosotros mismos, de ser más sinceros hacia nuestros propios pensamientos.

9. Bibliografía

-*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Edmundo Burke, traducido por Juan de la Dehesa; Alcalá, Oficina de la Real Universidad, 1807.

-*La Atracción del Abismo*. Rafael Argullol; Barcelona, Acantilado, 2006.

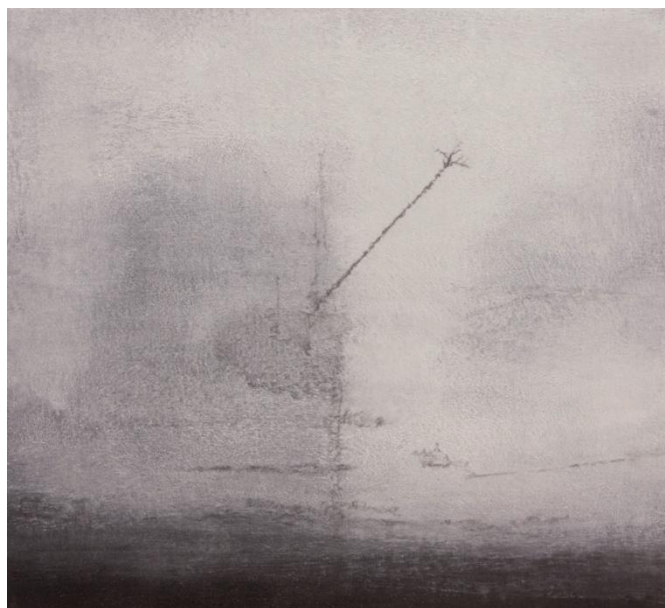
-*Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Giorgio De Chirico; Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990.

-*Vija Celmins*. Lane Relyea, Robert Gober, Briony Fer; Londres, Phaidon, 2004.

-*Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Susanne Lange; Londres, The MIT Press, 2007.

-*Modos de Sensibilidad: Hiperrealidad, Espectacularidad y Extrañamiento*. Luis Puelles Romero; Diputación provincial de Pontevedra, 2002.

10. Anexo de obras



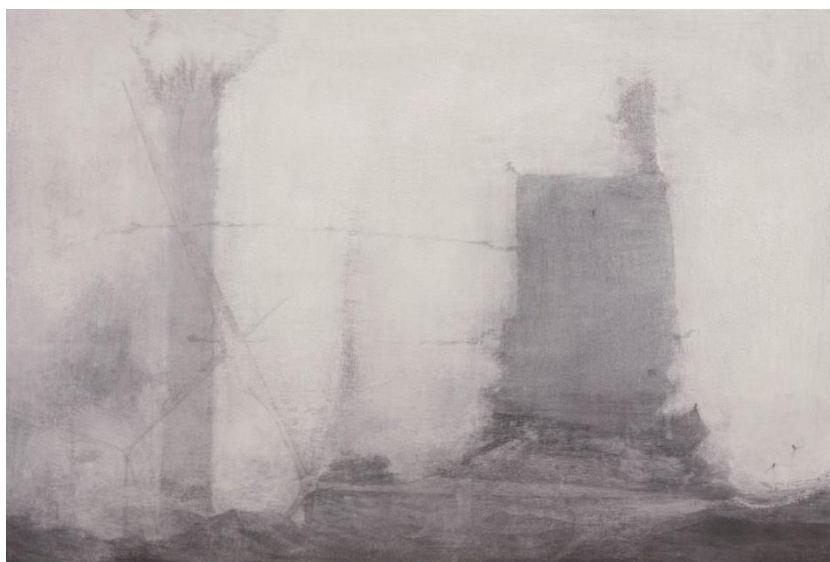
Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

33x36 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

41x61 cm.

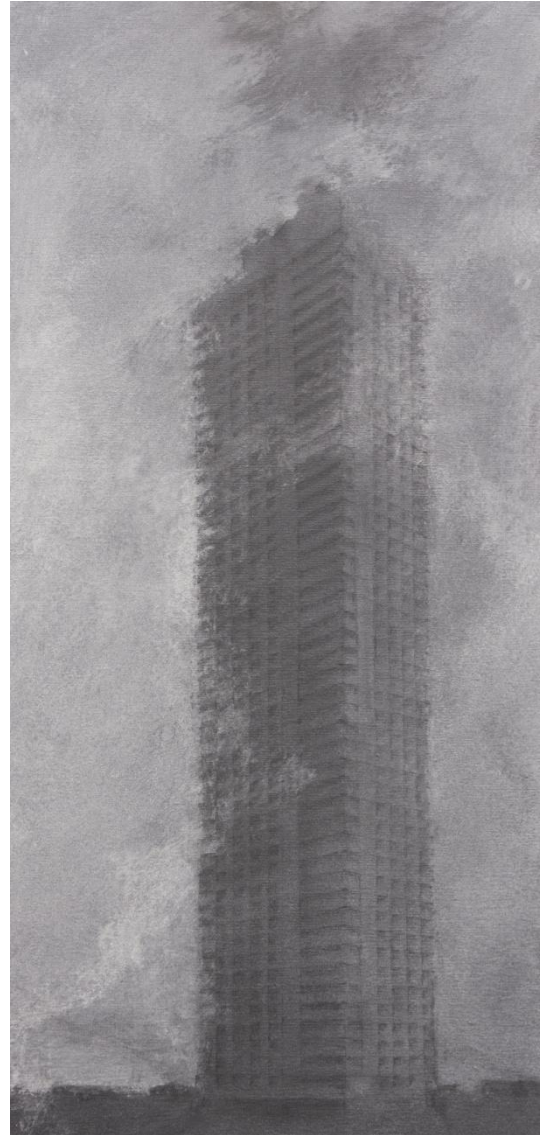
2015



Betón Brut
Miguel Saura Drago
Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.
41x61 cm.
2015



Betón Brut
Miguel Saura Drago
Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.
39x71 cm.
2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

80x40 cm.

2015

Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

80x40 cm.

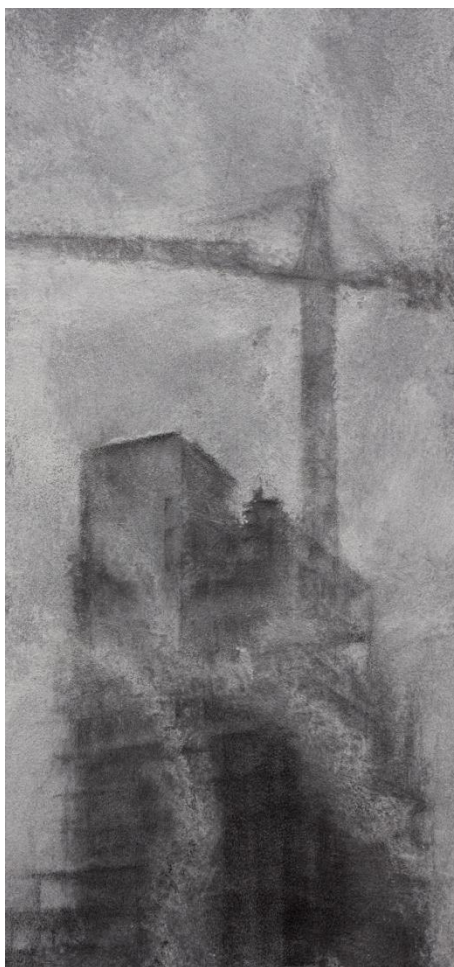
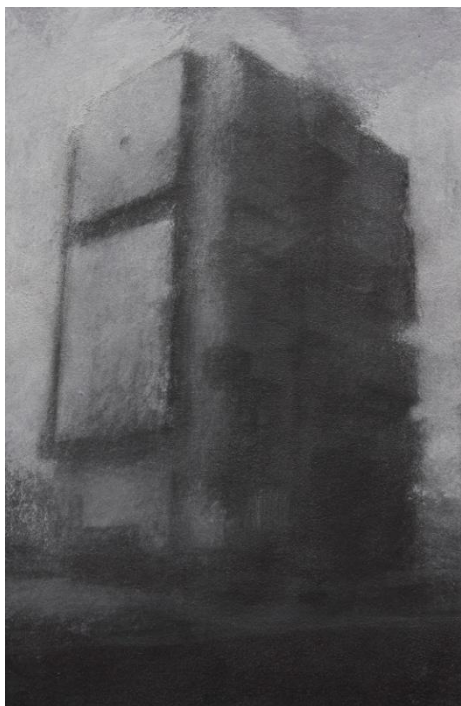
2015



Betón Brut
Miguel Saura Drago
Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.
40x80 cm.
2015



Betón Brut
Miguel Saura Drago
Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.
40x80 cm.
2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

45x29 cm.

2015

Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

60x29 cm.

2015



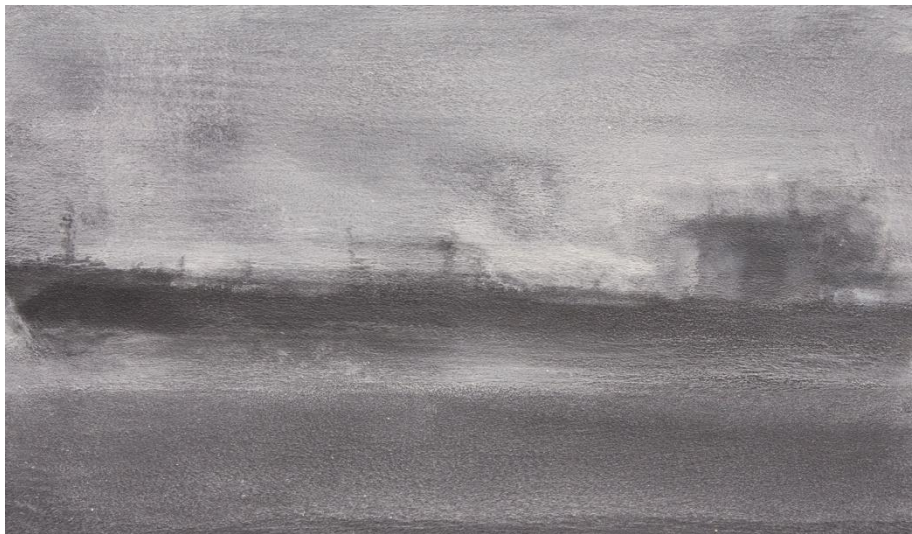
Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

29x45 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

29x50 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

60x29 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

50x29 cm.

2015



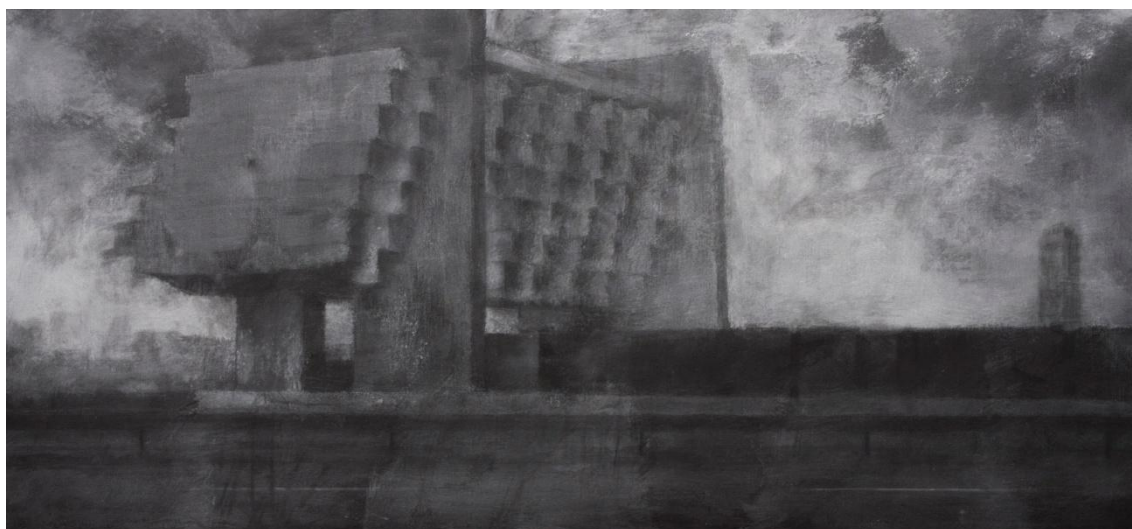
Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tabla.

29x55 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

81x170 cm.

2015



Betón Brut

Miguel Saura Drago

Acetato de polivinilo, carbonato cálcico y lápiz, sobre tela.

170x91 cm.

2015