

MARYON PARK

Francisco Javier Valverde
/Tutor: Carlos Miranda Mas

Proceso	5
Referentes principales	16
Dossier	21
Proyecto expositivo	56
Bibliografía	63

Mi proyecto pictórico se interesa por el ámbito del “parque” en su condición de paisaje artificial, comprendiéndolo como escenario de extrañamiento al tiempo temático y pictórico, para establecer una dialéctica entre objeto plástico y representación que viene a constituir la importancia de la significancia presencial de la propia pintura en mis cuadros.

A lo largo de este apartado procederé a narrar la gestación y desarrollo del proyecto. Veamos que, como cualquier trabajo artístico, la obra final ha sido fruto de un proceso creativo formado por varias fases, donde el discurso ha ido evolucionando y tomando diferentes desviaciones.

El proyecto pictórico que presento —y en la actualidad sigo realizando—, tiene su inicio en los meses previos al comienzo de este máster. Durante el verano de 2014, me interesé por el paisaje y el territorio con la intención de llevarlo a la pintura.

Así pues, ya al inicio del curso universitario me dediqué a desarrollar la idea que venía planteándome. Para ello decidí centrarme únicamente en el concepto del *territorio*, el cual yo entendía desde un plano político y también personal, no sólo como una descripción física del terreno. De ello se generaron una serie de cuadros, que abordaban tales intereses desde la apropiación de imágenes ajenas que hacen referencia a los nuevos medios.

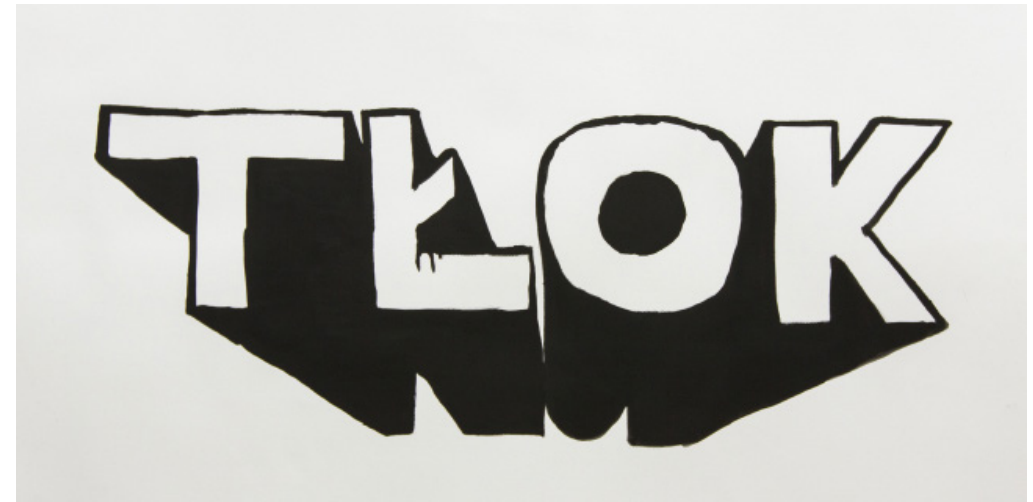
En este momento, la clase del profesor **Juan Martín Prada** me dio nociones precisamente sobre la utilización de los nuevos medios en el ámbito artístico contemporáneo. Estas herramientas globales se apropian de las imágenes que se generan en Internet, en lugares como las redes sociales, Google View o Google Earth, para generar un discurso artístico a través de ellas. Según Martín Prada —que coincidía con el punto de vista aportado por **Sema D'Acosta** en una conferencia¹ anterior sobre fotografía contemporánea—, el artista deja de ser un productor de imágenes para convertirse en un recolector que filtra la información y la procesa para generar un nuevo discurso a partir de ellas. Así, las palabras de Prada y D'Acosta me ayudaron a abordar una cuestión que me rondaba insistentemente: qué sentido tiene hoy pintar dentro del panorama del arte contemporáneo. Partiendo de esta problemática, quise replantearme mi trabajo llevando el análisis propuesto por Prada y D'Acosta a una herramienta tradicional y antigua como la pintura.

¹ D'Acosta, Sema : *La fotografía andaluza del siglo XXI: Una panorámica*. En una conferencia de las "III Jornadas de Prácticas Artísticas" de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga. (Málaga, 7 de Mayo de 2014)

Los cuadros que se generan a raíz de entonces, funcionan como imagen pintada y no como una pintura autónoma, pues en esos momentos las cuestiones conceptuales me preocupaban más que la propia soberanía del registro pictórico. Por ejemplo, en mi obra *Multitud/Muchedumbre*, no hay una prioritaria preocupación por la factura pictórica, lo que me interesa es la reproducción de la obra original de Wilhelm Sasnal llamada *Tlok*. O, en otra obra de la misma serie titulada *El monumento*, el acto de recortar el lienzo es más importante que la propia representación. En estas dos piezas mencionadas, insisto, vemos cómo los conceptos sobrepasan la pintura, convirtiéndose en la característica principal de esta primera fase.



El monumento / Óleo sobre lienzo / 2014



Multitud muchedumbre / Óleo sobre papel / 100 x 70 cm

La transición hacia el siguiente nivel evolutivo tiene lugar a partir de la clase de **Javier Garcerá**, que reflexionó a cerca de la disciplina y la artesanía en la cultura hindú. Garcerá relaciona el trabajo de los artesanos con la vuelta al oficio en la práctica artística, haciendo hincapié en la pintura. Como ejemplo, el profesor propone la obra de artistas como **Michael Borremans** (Bélgica, 1963) o **Adrian Ghenie** (Rumania, 1977), donde puede apreciarse el oficio en la técnica. Estos pintores toman referencias de pintores clásicos, como **Velázquez** (Sevilla, 1569 - Madrid, 1660).

Del mismo modo, **Luis Puelles** plantea que el arte debe quedarse en los márgenes de la realidad y mirar hacia atrás para poder adoptar una perspectiva sobre la que apoyarse. Puelles afirma que la pintura es el medio que mejor muestra esa tendencia, ya que está viviendo un momento donde los artistas vuelven la mirada hacia la Historia del arte en busca de recursos con los que aportar nuevos lenguajes.

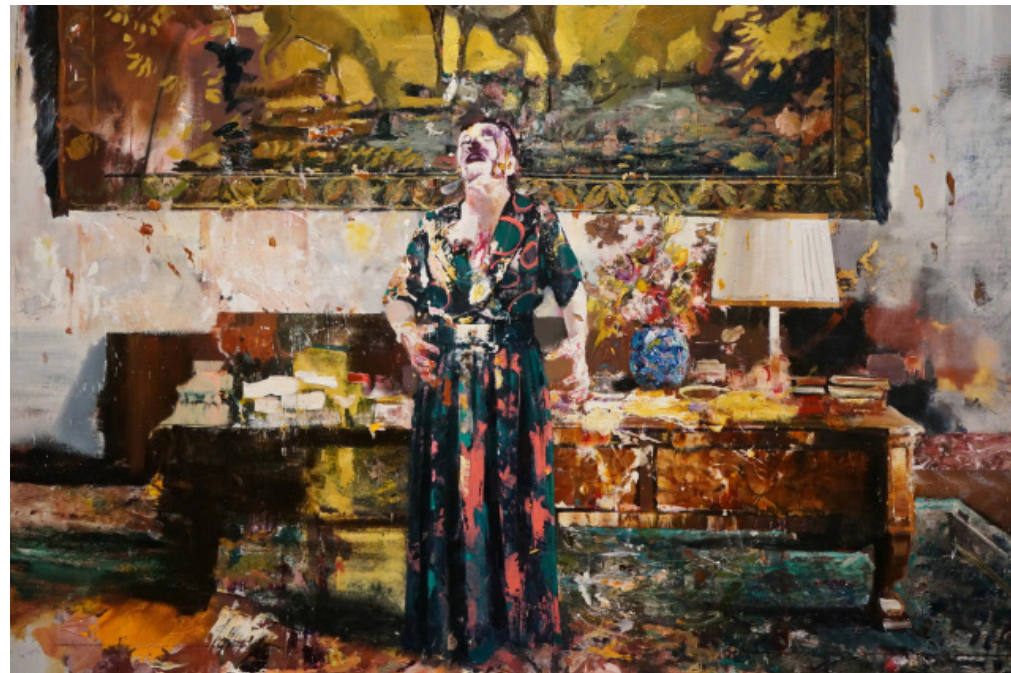
Como decía, estas clases ponen en crisis el trabajo primero y provocan un giro en el proyecto de la imagen pintada hacia una pintura soberana. Es decir, la pintura deja de ser una herramienta para reproducir imágenes y comienza a ser autónoma, liberándose de la preocupación por ilustrar argumentos independientes de la propia presencia del gesto pictórico que articula cada imagen. Esto me permite centrar mucho más la atención precisamente en las problemáticas pictóricas. La primera de ellas es la paleta de color: hay una reducción en la ampliación de la gama cromática, además de una entonación de estos colores al gris. Esta entonación tiene reminiscencias a la paleta que utilizaba el artista francés **Édouard Vuillard** (Baule, Francia, 1868 -1940), por ejemplo.



Édouard Vuillard / *Amigos alrededor de la mesa* / Gouache sobre lienzo / 1920



Diego Velázquez / *Inocencio X* / Óleo sobre lienzo / 1649 - 1651



Adrian Ghenie / *Sin título* / Óleo sobre lienzo / 2013



Michaël Borremans / *the devil's dress* / Óleo sobre lienzo / 200 x 300 cm / 2011

En gran parte de la obra de Vuillard vemos como limita la paleta de color que utiliza para así entonar por completo el cuadro. En esta obra (la de la imagen) observamos cómo el artista ha resuelto el cuadro con una paleta de cuatro colores, vemos como este método propicia una gran entonación en la obra.

Respecto al plano más temático de mi proyecto, creo que es muy relevante indicar la significancia de que aquella inicial atención al concepto de "territorio" ha venido derivando hasta concentrarse en una particular idea de *paisaje*, centrándose más específicamente en los parques infantiles. Estos son lugares que pretenden aislar la actividad/relación de los niños con el mundo que hay fuera de las vallas. Los diseños de forma orgánica, recorridos y colores fuertes, provocan y hacen útil el parque de juegos para niños. La inocencia y vitalidad implícita dentro de estos lugares se invierte cuando la acción desaparece, es decir, cuando no hay niños jugando. En ese momento, como dice **Robert Smithson** (Nueva Jersey, 1938 - 1973) en *Hotel Palenque*², se rompe la *lógica del lugar*. Ya no hay acción, no hay inocencia, y observo que hasta un cierto tipo de violencia implícita en el paisaje se hace presente. El proyecto gira en torno a ese espacio descrito: el parque infantil vacío.

Siguiendo esa "lógica de lugar" de Smithson, comienzo a jugar con los elementos del parque, eliminándolos y generando así imágenes nuevas. Es en ese juego donde surge el concepto que define todo el proyecto de aquí en adelante: el extrañamiento de la imagen. El cual tomo, obviamente, del surrealismo. En ese sentido, **Luis Puelles** explica en su libro *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, y en las clases dadas impartidas en el máster, lo siguiente:

El surrealismo pone en acción toda una serie de recursos y estrategias a la 'puesta en la presencia', a que los objetos se aparezcan. Estas estrategias se rigen por la voluntad de suspender los hábitos de la significación, dirigiendo la acción de la mirada hacia páramos de la realidad sobre los que se desorienta y entra en vértigo el paso lento de la lógica del sentido [...] El surrealismo se opone a la representación de la forma.

² Smithson, Robert: *Hotel Palenque*. Ariel Ed. Utah, 1973.

*El objeto surrealista se hace presente para poder actuar contra el orden de lo real. Solo proponiéndose como presencia puede hacer efectiva la crisis de lo real.*³

Se entiende, así, que uno de los referentes clave para el proyecto sea la obra de **René Magritte** (Lessines, Bélgica, 1898 - Bruselas, 1967). Especialmente, me interesa cómo trabaja ese extrañamiento de la imagen, con recursos como la eliminación de elementos o la transformación de lo imposible en verosímil. Por ejemplo, en la obra *El imperio de la luz* (1954), aparece en la mitad inferior una ciudad de noche iluminada por la luz de las farolas, al mismo tiempo que la mitad superior del cuadro representa el cielo iluminado de día. Algo completamente imposible pero que él hace creíble: en efecto, "dirige la acción de la mirada hacia páramos de realidad sobre los que se desorienta y entra en vértigo el paso lento de la lógica del sentido".

Estos recursos se pueden ver en mi obra *Parque II*, en este pequeño lienzo aparece representado un solitario parque infantil. En el centro de la composición vemos un tobogán perfectamente apoyado en el suelo, sin embargo, le falta la escalera, el elemento necesario para que los niños usen este objeto. No obstante, la imagen resalta completamente verosímil.



René Magritte / *El imperio de la luz* / Óleo sobre lienzo / 1954



Parque II / Óleo sobre lienzo / 2015

³ Puelles, Luis. 'Estética de la presencia. Poética de la revelación'. En: Luis Puelles, *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Murcia, Cendeac, 2005. P. 74 - 83

Siguiendo con el tratamiento que venía dando al tema de los parques infantiles, la exposición de **Blanca Machuca** me aportó una más amplia perspectiva a la hora de afrontar el concepto de espacio. En su clase, abordó el tema de la performance. En gran parte de los artistas presentados, analizó la manera en la que éstos comprenden la escenografía, ya que la performance tiene una fuerte conexión con el teatro. Esta clase me ayudó a entender más el espacio, no solo como una mera representación, sino como un recorrido. El planteamiento conceptual que tenía sobre los parques había cambiado, ya no iban a ser tomados como un objeto a representar sino como un lugar por el que moverse.

Del mismo modo, **Salvador Haro** me sugirió destacar la presencia de lo artificial frente a los elementos naturales. Y, además, me hizo considerar la posibilidad de expandirme fuera de la pintura y trabajar en la instalación o la escultura. Aunque luego el proyecto tomó otra dirección, el punto de vista de Haro me sirvió también para comprender de otro modo el espacio, y su aportación me llevó a seguir reflexionando sobre la posibilidad de generar un recorrido dentro de la propia pintura.

Situado en este punto del proyecto, una observación detenida me proporcionó una importante clave de desarrollo: todos los cuadros realizados en esta fase me recordaban al cine de **Michelangelo Antonioni** (Ferrara, 1912 - Roma, 2007), concretamente, a su película *Blow up* (1966). Su composición y la gama de color era parecida a la que yo estaba trabajando: en ella predominan las tonalidades verdes entonadas al gris. Pero, además de esto, había algo en la película, aún inconsciente, que me atraía mucho en relación con mi proyecto. Esto me llevó a investigar sobre las tipologías del paisaje. Es ahí donde distinguí dos clases particulares de paisajes que la pintura ha tratado⁴: el paisaje poético y el cinematográfico. El paisaje poético es aquel en el que el artista interviene de manera consciente, para transformar a voluntad la escena real, siendo éste un espejo del estado de ánimo del autor. Sin embargo, en el paisaje cinematográfico ocurre todo lo contrario: este no es un paisaje visto, sino transmutado para transmitir un estado mental concreto, escenografiado. La ausencia de personas, animales y cualquier tipo de

acción hace que éste sea inquietante. Lo artificial se hace presente. Un ejemplo de este tipo podemos encontrarlo en la obra del artista **April Gornik** (Cleveland, Ohio, 1953), la cual presenta un paisaje sin ningún tipo de acción, donde este se transforma en escenario.

Relacionado con este aspecto, la clase de **Carlos Miranda** trató sobre la narración en las artes plásticas dentro del campo del arte contemporáneo. Miranda destacó los distintos recursos que tienen los artistas



Fotograma de *Blow up*. Michelangelo Antonioni.



April Gornik / *Light passing* / Óleo sobre lienzo / 1987

⁴ Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. Editorial Phaidon. Londres, 2010

para abordar la narración dentro de las artes visuales, haciendo una revisión de la historia del arte hasta nuestros días. Esto me ayudó a entender que la transformación del paisaje en escenario genera la potencia de relato en la imagen. Es decir, aún la acción no ha ocurrido, pero está latente. Esta apreciación, junto con las referencias a *Blow up*, me llevó a utilizar planteamientos de la película como recursos para continuar con el proceso creativo. Como indica el título, *Blow up*⁵, la ampliación es el eje del film y sobre la que se genera la trama. Dicha técnica pertenece únicamente a la fotografía y al cine, por lo que era muy interesante trabajarla en una disciplina tan contraria como la pintura. A raíz de esto, se generan una serie de cuadros que responden al zoom de cuadros anteriores, lo que además dará lugar a una serie de conceptos clave para la obra, tales como: el citado extrañamiento de la imagen, la pérdida de la línea de horizonte, la importancia de la luz artificial y la desaparición del referente.

Investigando la cuestión de la ampliación en los cuadros, me resultó muy útil entender que este recurso propicia la aparición de un recorrido sobre el paisaje. Hay un movimiento de cámara que después nos llevará a otro tipo de cuestiones, las cuales abordaré más adelante. La ampliación no solo propicia el recorrido por el paisaje sino que es el elemento necesario para la aparición de este género pictórico. Como bien explica **Victor Stoichita** (Bukarest, Rumania, 1949) en su libro, *La invención del cuadro*⁶, el paisaje había aparecido siempre a través de vanos, de marcos, en un segundo plano. Había un escalonamiento compositivo dentro de los géneros pictóricos combinados: naturaleza muerta / imagen religiosa / paisaje. En la obra de **Quentin Metsys** (Lovania, 1466 - 1530), *Virgen con el niño* (1529), puede verse claramente como se acatan plenamente estas leyes de la representación pictórica. De todos los niveles pictóricos de la figuración sólo el centro de la composición era tomado como objeto de la pintura. El primer plano quedaba para la naturaleza muerta y el último plano para el paisaje. Centrándonos en el paisaje, éste aparecía en el fondo a través de ventanas o marcos, esto sucedía por una razón fácil: “la ventana actualiza la diálectica interior/ exterior sin la cual la significación del paisaje, de cualquier paisaje, no

podría apreciarse. Para contemplar un paisaje como tal es imprescindible respetar una premisa fundamental, la distancia”. Y es la distancia, (o la pérdida de ella) precisamente lo que pone en juego el zoom fotocinematográfico. Pero más adelante abordaremos el tema de la distancia, sigamos ahora con el paisaje, con su sentido como género pictórico. V.I. Stoichita nos cuenta cómo en la Venecia del siglo XVII, naturaleza y pintura son términos que se corresponden: la pintura es una segunda naturaleza pues al imitarla, la supera. Para que la naturaleza sea concebida como pintura hace falta que se produzca el “corte”, el cual es proporcionado por el marco de la ventana:

“Al maestro Tiziano:



Quentin Metsys / *Virgen con el niño* / Óleo sobre tabla / 75 x 73 cm / 1529

⁵ El término inglés *Blow up* significa “Ampliación”

⁶ Stoichita, Victor. I.: *La invención del cuadro. Arte, artificios y artificios en los orígenes de la pintura europea*. El Serval. Madrid, 2000.

Amigo mio, [...] me he levantado de la mesa harto de esta angustia que me acompañaba al sentarme a la mesa. Después he puesto mis brazos sobre el marco de la ventana y, apoyando mi pecho y casi todo mi cuerpo, comencé a admirar el magnífico espectáculo de las innumerables góndolas, llenas tanto de extranjeros como de gente del país, que deleitaban no sólo mi mirada, sino también el Canal Grande en sí, tan encantador para no importa qué travesía (...).

Cansado de soledad y no sabiendo sobre qué posar mis pensamientos, he alzado mis ojos hacia el cielo, que desde que Dios lo ha creado no ha sido jamás tan maravillosamente pintado con las sombras y las luces.

[...] Qué perfectos los trazos con que los pinceles de la naturaleza componían el cielo, alejándolo progresivamente de las casas, como lo hace Vecellio en sus paisajes! También podían verse aparecer, aquí un verde azulado, allá un azul verdoso, creados por el capricho del maestro de maestros, que es la naturaleza.

[...] Creedme, si Vos hubierais pintado lo que acabo de describir, habríais hecho nacer en todos los corazones la admiración de la que yo estaba invadido. Mirando cuanto yo acabo de describiros, mi ánimo se ha saciado, pero el milagro no ha durado más que los colores de esta pintura inimaginable.

*Mayo de Venecia, 1544.*⁷

En la carta vemos cómo el movimiento hacia la ventana —acercarse a ella hasta dejar de verla—, provoca el interés pictórico por el paisaje. La obra *Tempestad* (1629) de **Jan Porcellis** (1584 -1632), asimila todo el cambio que estaba produciéndose en el género del paisaje. En la obra Porcellis representa una tempestad que se ve a través de un pequeño marco, en el cual hay apoyado un papel con la fecha del cuadro. Sin embargo, este recurso ilusionista de representar el marco en primer plano plantea un problema: ¿dónde está el espectador y dónde la ventana? La relación de perspectiva entre interior y exterior nos llevaría a pensar en el absurdo de que esa venta está situada en alta mar a ras del agua. Alejándonos del supuesto ilusionismo, nos damos cuenta de que no estamos viendo una ventana, sino la imagen de una ventana. Por primera vez el paisaje no forma parte de una representación ilusoria sino que es

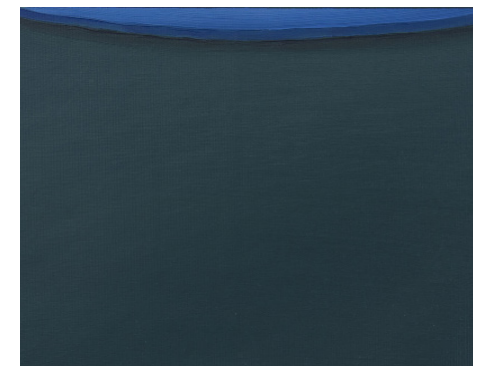
⁷ Esta es una carta de Artensio dirigida a Tiziano, en ella vemos como el autor de la misma describe el paisaje y se interesa en él como género pictórico. Cita en Stoichita, Victor. I.: *La invención del cuadro. Arte, artificios y artificios en los orígenes de la pintura europea*. El Serval. Madrid, 2000.

objeto de representación, el marco es residuo de la tradición previa, el cual irá desapareciendo poco a poco. A lo largo del análisis del paisaje en la historia de la pintura, vemos cómo este ha surgido gracias a la ampliación de los cuadros, el zoom hacia el último plano. Y quiero ahora insistir en que ese *recorrido* en el paisaje es el que viene a dar lugar en mis cuadros a la aparición de la pintura de manera autónoma. Es decir, mientras que en el primer cuadro vemos un plano general que describe el paisaje, en el siguiente cuadro hay un acercamiento radical hacia el detalle, donde la referencia al espacio representado se pierde y permite la *aparición* de la pintura en tanto que espacio puramente pictórico. Podríamos decir que hay un cambio de planos que va del plano general propio del cine al plano pictórico. Esto significa que las maneras de resolver la presencia de la materia toman protagonismo en el detalle ampliado, gracias a la evidente desaparición del referente.

En el momento en el que se hace zoom, se pierde la referencia y aparece el extrañamiento en la imagen. Esto se asocia a la “no posibilidad” de conocimiento del objeto en cuestión, es decir, la consciencia es alejamiento. Si el conocer racionalmente es tomar distancia y alejarse del objeto, con el fin de que el sujeto pueda analizar y conocer, el zoom, por el contrario, bloquea cualquier posibilidad a un tipo de conocimiento y



Jan Porcellis / *Tempestad* / Óleo sobre tabla / 18,5 x 24 cm / 1629



S/T / Óleo sobre lienzo / 34 x 25 cm / 2015

sitúa al espectador en el máximo de la desorientación, el denominado “extrañamiento”. Esta imposibilidad de conocer se vincula directamente con lo siniestro: En palabras de Luis Puelles:

lo específico del sentimiento de lo siniestro es que nos impide situarnos en el espacio de la representación. Si con lo sublime (y lo espectacular, en el sentimiento de lo sublime) estábamos en el máximo de la distancia ética, con lo siniestro, con el sentimiento de lo siniestro (reverso de lo sublime), nos situamos en la pérdida de la distancia. [...] este vértigo de realidad, definido por la confusión entre sujeto y objeto, esta generado por la consecuencia tensamente paradójica de la pérdida de la distancia, de la pérdida de posibilidad de distancia.⁸

Sigue explicando Puelles que esto, por tanto, implica la pérdida de la inmediatez al conocimiento con el mundo y pone en crisis la función designativa del lenguaje, crisis de la naturalidad con la que el lenguaje venía nombrando al mundo, a aquello que se reconoce⁹. Se provoca entonces el desconcierto, esto es un hecho que deja al sujeto desorientado, aturcidos, sin posibilidades con las que alcanzar el sentido ante las cosas nuevas. Si “conocer es reconocer”, el zoom, el acto de ampliar, lleva a la imagen a la pérdida de la referencia, del reconocimiento, reduciéndola a su condición plástica, es decir, al perder el “qué” aparece el “cómo”, y es aquí donde nos encontramos con la pintura. La pintura última de **Claude Monet** (París, 1840 - Giverny, 1926) será el claro ejemplo de este fenómeno. En mi proyecto, al igual que en su obra, se produce “un movimiento de cámara” que ayudará al tránsito de la imagen a la pintura, el picado. Éste provoca la desaparición de la línea de horizonte, lo que conlleva también una conversión del plano descriptivo cinematográfico al plano pictórico: ya no hay una denotación clara del paisaje, sino que al “picar” el punto de vista la cuestión se centra en la factura pictórica. Como ya hemos nombrado antes, el ciclo de las “ninfeas”¹⁰ de Monet, es un claro ejemplo. Si en un principio el artista representa su jardín de Giverny de manera convencional o clásica, cambia su punto de vista hacia el final de su carrera: Monet se centra en los

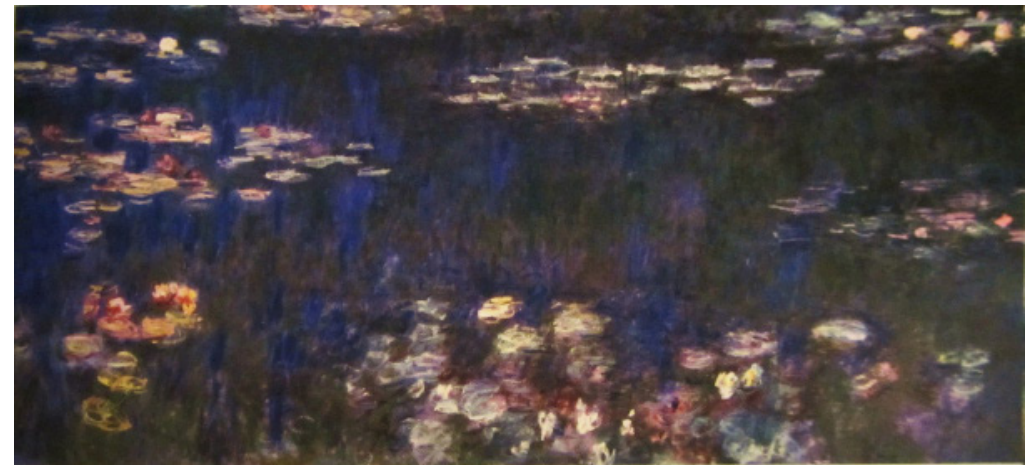
⁸ Puelles, Luis. *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Ed. Arte y estética. Pontevedra, 2002. p 112.

⁹ *Ibid.*, p 59

¹⁰ Véase: Huyghe, René: *Monet y Proust, una nueva visión del mundo*. En Esteban Leal, Paloma (comisaria): *Monet*. Ed. Museo Español de Arte Contemporáneo / Ministerio de Cultura. Madrid, 1986

nenúfares de su estanque, lo que le lleva a perder la línea de horizonte y a pintar imágenes, no flores, ya que lo representado son los reflejos del agua. De manera que estas formas “movidas” acentúan la factura pictórica en su obra.

De nuevo, esto lleva al “principio de extrañamiento” propuesto por el movimiento surrealista. La ética del hacer ver/poder ver, radica en la puesta en acción de la imposibilidad del reconocimiento. Esto quiere de-



Claude Monet / *Ninfeas (reflejos verdes)* / 200 x 425 cm / Óleo sobre Lienzo / 1914 – 1926



Vista de la instalación

cir, asimiliado a mi proyecto, que cuando el zoom se centra en el suelo del parque se pierde casi por completo el reconocimiento de la forma, lo que provoca que estas imágenes estén a caballo entre la figuración y la abstracción.

Por ello, ahora los cuadros están planteados a partir del concepto del aislamiento del *frame* cinematográfico. Éstos no describen, los planos son cerrados y se centran en los juegos de luces generados en los cambios de plano del suelo. No hay un salto de escena, la narración sólo está en potencia. Todo forma parte de un recorrido por el “paisaje” de la superficie del cuadro, un recorrido por los juegos sencillos de la luz, y más aún, un recorrido por las pinceladas, por los surcos de la pintura. Cabe aquí resaltar la ayuda de la crítica de arte **Elena Vozmediano**, cuyo generoso interés por mi trabajo me aportó seguridad para continuar con el proyecto. Vozmediano me aconsejó que toda la producción de cuadros girase sobre un mismo paisaje, lo cual me hizo concentrarme en un solo espacio deconstruyéndolo mediante esos *frames* aislados. Igualmente, el galerista **Javier Marín** también mostró gran interés por, precisamente, la cualidad “extrañante” de las pinturas que venía generando mi proyecto, lo cual me armó de mayor confianza para seguir con la producción. Con sus aportaciones y las de Vozmediano me permití replantearme nuevos recursos para generar esa sensación de un obsesivo recorrido por el mismo paisaje. En primer lugar, hubo una reducción de la paleta de color y un cambio cromático de ésta: pasa de los verdes a los azules. Esta nueva serie de cuadros se caracteriza por su tonalidad muy apagada. En ellos, el juego de luces y sombras se aprecia de manera más sutil, convirtiéndose en mayores protagonistas de la obra. Las composiciones son grandes planos de color donde las luces y las sombras ya mencionadas protagonizan el cuadro. Este recurso se relaciona directamente con la lectura que propuso **Rosa Rodríguez**: *El elogio de la sombra*,¹¹ de **Junichiro Tanizaki** (Tokio, 1886 - Kanagawa, 1965). En este libro, el filósofo reflexiona sobre la importancia de la sombra en la cultura japonesa frente a la adoración de la luz y lo evidente de la cultura occidental. Enlaza muy bien con mi proyecto el análisis que realiza Tanizaki sobre los objetos cotidianos —como los platos—, en la penumbra de las casas niponas. Él llega a la conclusión

11 Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. ed. Siruela, Madrid, 2014.

de que esa penumbra provoca una mayor relación entre la persona y el objeto, y hace que el objeto se entienda mejor. Su reflexión me inspiró a la hora de comprender el espacio, porque donde Tanizaki dice “el objeto” yo interpreto “el lugar” y es por eso que la penumbra presente en los cuadros hace que el espacio sea más sutil, por lo que la relación del espectador con el cuadro se basa mucho más en la apreciación de cómo se resuelve esta “poca luz” con la factura pictórica.

En efecto, la luz artificial se convierte en el principal punto de inflexión dentro del cuadro: sobre ésta recae ahora el extrañamiento en la imagen. Volviendo a citar el movimiento surrealista, la desorientación de lo familiar (es decir, el zoom sobre el suelo y la aparición de la luz artificial), deberá entenderse como un movimiento de perversión de los lugares conocidos.

La visita del artista **Carlos Aires** (Ronda, 1974) me ayudó mucho en el proyecto, ya que él tiene una obra que conecta directamente con mi proyecto, se trata de *Cruising Park* (2007). En esta serie Aires realiza un conjunto de fotografías sobre los parques y su actividad nocturna, siendo éstos lugares de relaciones sexuales. Carlos Aires en este proyecto añade una luz artificial que bien podemos relacionar con cuadros románticos del propio **Friedrich**. Esta luz añadida es clave para convertir el paisaje en teatro, en escenario. Este concepto es muy importante en mi obra ya que la luz es la protagonista en las composiciones y la causante de conceptos claves como teatralidad, escenario o artificiosidad. Un buen referente de esta luz artificial serían ciertas obras de **Giorgio**



David Friedrich / *Solitary Tree* / Óleo sobre lienzo / 1822



Carlos Aires / *Cruising* / Fotografía / 2007

de **Chirico** (Volos, Grecia, 1888 - Roma, 1978), que sitúa a personas y objetos en zonas semi-oscuras que resultan de las inverosímiles luces que plantea en tales pinturas. Las coloca en el espacio requerido para suscitar el extraño efecto de realidad. Tal recurso me interesa mucho en la obra, ya que trabajo también con la dureza de la luz, en mi caso referencialmente artificial, es esa luz en los cuadros lo que genera que la obra se sitúe entre la figuración y la abstracción.

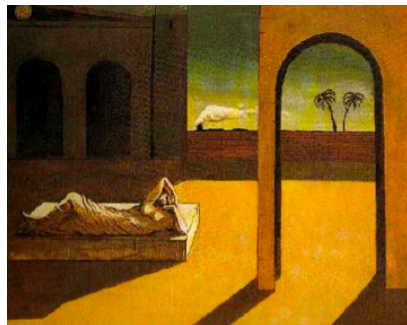
Por otra parte, no quiero dejar de explicar otro de los aspectos que me está interesando de trabajar en este proyecto: me refiero al tiempo, otra de las características propias del cine que me interesaba asimilar de un modo u otro a la pintura. Si bien es cierto que la pintura, desde sus inicios ha tratado este concepto: recordemos que la pintura tenía la clara finalidad de enseñar a través de la imagen, y es por eso que para representar escenas aparecían los protagonistas de la acción en distintos tiempos, es decir, en un mismo cuadro. Carlos Miranda en su clase del máster ejemplificó esto con una obra de **Sandro Botticelli** (Florencia, 1445 - Florencia, 1510), *Historia de Nastagio degli Onesti II* (1483). Esta obra representa la historia de Nastagio de los Onesti, enamorado de una joven de la familia de los Traversari. En esta parte de la historia Nastasio ve cómo dan caza a una mujer para que la devoren los perros. Si volvemos al cuadro vemos cómo Botticelli compone la obra dejando en el centro la imagen donde la chica ya está muerta. La acción ya está acabada, sin embargo, al fondo podemos ver cómo está representada la escena de la persecución donde la mujer huye corriendo de su cazador, que la persigue a caballo. Estamos hablando de que en un mismo cuadro hay representados dos tiempos narrativos.

Otro sistema de representación del tiempo que me interesa es la se-



Sandro Botticelli / *Historia de Nastagio degli Onesti II* / Técnica mixta sobre tabla / 1483

cuencia, la cual nace con el cine. Veamos, por ejemplo, mi obra *Tres segundos en el parque*, que consta de 72 cuadros de 19x21cm cada uno. En ellos aparece la misma tabla “flotando”, estando tratados como fotogramas de un plano fijo. Un aspecto que me interesa mucho de ellos es el acto de la acción, la cual no aparece, sino que está en potencia, además éste es un recurso que conecta con conceptos tratados antes como es el extrañamiento. Sin embargo, la factura pictórica es distinta en cada pieza. Enlaza de nuevo con la clase de **Javier Garcerá** en la que hacía hincapié en la artesanía dentro de la obra de arte, ya que la norma de esta serie es pintar un cuadro al día. Aunque esta serie tiene como referencia a los fotogramas, se posiciona como una obra meramente pictórica. Al no haber diferencia en la composición de la imagen, obliga a mirar cómo están pintados todos y cada uno de los cuadros y apreciar la diferencia entre ellos, de manera que el tiempo aparece implícito al ser el resultado de muchos *momentos de hacer*. El acto de pintar un cuadro al día provoca el distanciamiento con lo que se está representado, la repetición acaba con la significancia del símbolo figurativo, y al mismo tiempo provoca un acercamiento con la materia pictórica, de nuevo la “re-presentación” del objeto queda en un segundo plano



Giorgio de Chirico / *La incertidumbre del poeta* / 1914



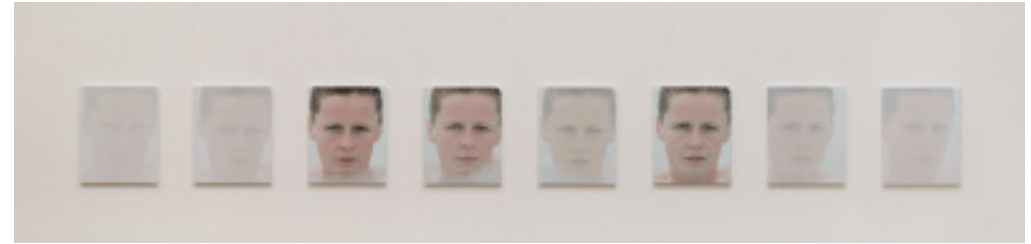
Giorgio de Chirico / *La angustia de la partida* / 1914

para dar lugar a la “presentación”, a la presencia, del objeto pictórico. La artista **Rori Horn** (Nueva York, 1955) ya trabajó esto, aunque con la fotografía. Su obra *You are the weather* (1994 - 1995) se caracteriza por el uso del disparo en ráfaga retratando así a una chica en una sauna. En ese proyecto puede observarse cómo Horn da importancia a los cambios sutiles en el movimiento del vapor, trabajando sobre la idea del tiempo casi sin elipsis.

Por otro lado, **Cecilia Edefalk** (Suecia, 1954) propone *To view the painting from within* (2002), obra relacionada con el movimiento del espectador alrededor de una misma escultura. En la exposición de esa obra sitúa una escultura en el centro de la sala, rodeándola de una serie de cuadros, en los que aparece representada dicha escultura según el punto de vista del cuadro que se está mirando.

Un punto importante para el proyecto fueron las clases y la conferencia impartidas por **Fernando Castro**. En ellas Castro trató una gran cantidad sobre cuestiones artísticas que afectaban al panorama contemporáneo. De todas esas ideas hubo una que captó especialmente mi interés, se trataba de la idea de bunker y del porque de la construcción de estas arquitecturas. Éstas las definió como arquitecturas fóbicas, arquitecturas del pánico, cosa que me llevó a analizar dichas construcciones y asociarlas con el proyecto que estaba realizando. Estas construcciones tienen un carácter defensivo, la mayoría de ellas se encuentran bajo tierra, buscado la mayor protección para los ocupantes. Como bien decía Castro estas construcciones son claustrofóbicas, y esto me llevó a pensar en la relación con lo siniestro que tiene mi obra.

El hecho de que no tengan ventana, niega completamente la posibilidad de mirar, y de un modo u otro, tomar distancia. Los claustrofóbicos temen las habitaciones pequeñas o espacios cerrados ya que éstos les limita entre otras cosas la capacidad de movimiento, pero entendamos en este proyecto, la limitación de movimiento como limitación del conocimiento. Esto me pareció interesante por que relacioné el bunker, el estar dentro de una de estas construcciones, con estar en un continuo zoom.



Roni Horn / *You are the weather* / Fotografía / 1994 - 1995



Cecilia Edefalk / *To view the painting from within* / Instalación / 2002



Cecilia Edefalk / *To view the painting from within* / Instalación / 2002

Un movimiento importante dentro de la abstracción y que me serviría de referente para mi proyecto serían los artistas del *Color Field*. Éste es un modo de pintura abstracta que nace en Nueva York entre los años cuarenta y cincuenta. Dicho estilo se caracterizaba por generar obras con amplios campos de color. De este movimiento me interesa mucho la capacidad compositiva que tenían mediante el color. Una de las artistas actuales que mas ha sabido entender este movimiento, **Carol Robertson** (Berkshire, 1955), ha sido de una gran influencia para mí en cuanto a nivel compositivo se refiere. En gran parte de su obra vemos cómo se obsesiona con un tipo de composición concreto. Éstas parten de un fondo de color, a veces plano, otras veces con alguna textura o degradado; sobre éste, la artista situará finos arcos de colores sobre el centro de la obra y estos arcos irán de un lado a otro del lienzo. Podemos, no obstante, a di-



Carol Robertson / *Colour Field 6* / Oil on canvas / 127 x 152.5 cm / 2012



David Fiedrich / *Monje mirando al mar* / Óleo sobre lienzo / 1809

ferencia de mi trabajo, ver en la obra el nivel de entonación muy alto. Por tanto, para hablar de entonación y de atmósfera es preciso nombrar al artista **Mark Rothko** (Rusia, 1903 - 1970), uno de los máximo representante de la pintura abstracta y que servirá como referente capital para toda la pintura abstracta posterior.

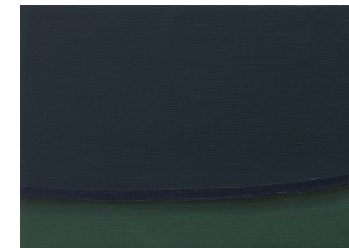
De toda la obra de Rothko me centraré en la que para mí ha sido clave en este proyecto, sus pinturas negras. En esta serie vemos una gran reducción en la paleta de color del artista, toda la serie la entona gris. La elección de color y su variación tonal, además de su tratamiento plástico, genera en la obra de Rothko una entonación y una atmósfera sin igual. Compositivamente esta obra nos obliga a mirar a autores anteriores, referenciándose directamente de los antecesores de la abstracción, hablamos de obras concretas como *perro que se hunde en la arena* (1820) pintado por **Francisco de Goya** (Zaragoza, España, 1746 - Francia, 1828) o *Monje mirando al mar* (1810) de **Caspar David Friedrich** (Greifswald, Alemania, 1774 - Alemania, Dresde, 1840).



Goya / *Perro que se hunde en la arena* / Óleo sobre lienzo / 1820



Mark Rothko / *Sin título* / Óleo sobre lienzo / 1969



El movimiento / 19 x 24 cm / Óleo sobre lienzo / 2015

A continuación explicare los referentes más importantes que han servido de apoyo para la elaboración de este proyecto, ahondaremos más en la obra de cada artista y analizaremos por ejemplo conceptos tan importantes como la repetición, la pintura instalativa, la narración o la composición.

Landon Metz (Phoenix, 1985) tiene una forma de trabajar muy interesante y particular, según el propio artista, crea obras *site-dependent*. Éstas se distancian de las conocidas *site-specific*, ya que no están concebidas para un lugar concreto. Sin embargo, se adaptan a los lugares donde la obra va a ser expuesta, teniendo como fin la transformación del lugar y de la experiencia de recorrido de dicho sitio. Esta cuestión me resulta de gran interés, ya que no se limita solo a la creación de un cuadro, sino que cruza la frontera hacia la instalación. Concepto que junto con la repetición son las claves del trabajo de Landon Metz.

Como ejemplo de esto podemos tomar su exposición *oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh* (2015) en la galería Adersen's, en Copenhague, Dinamarca. En ella vemos cómo el artista ha generado dos tipos de cuadros, que combinándolos, generan una mancha concreta que se repetirá a lo largo de la exposición. Vemos también cómo Metz se aprovecha de la arquitectura de la sala para generar el recorrido de la obra, y repite estas manchas a lo largo de la exposición.

Otra ejemplo en el que ven claramente los intereses del artista es en *Ploze*, expuesta en la ADN Collection Gallery, en 2014. En ella vemos de nuevo cómo Metz pinta una serie de cuadros en los que repite un patrón, el cual le servirá para apropiarse del espacio. Esta idea de apropiación de un lugar es sin duda uno de los conceptos clave de este artista y también una de las ideas que más me interesa trabajar. Landon Metz genera una repetición que luego utilizará para adueñarse, invadir, apropiarse de lugares concretos, ya que como él mismo dice: "las paredes de la galería no son sólo un fondo para colgar el cuadro, sino que las considero parte del cuadro".¹² En cierta medida, y salvando las distancias, este procedimiento recuerda al trabajo de **Rogelio López Cuenca** (Nerja, 1959), el cual nos pudo explicar su método de trabajo y su obra en profundidad, gracias a la clase que impartió en el máster. Este artista conceptual mapea el lugar donde va a trabajar, descifrando y ahondando en lo que hay en él, y genera unas herramientas (mapas, guías, etc.) con las que entenderemos el mismo lugar de un modo distinto. La diferencia es que López Cuenca es un artista político, cuyo objetivo es

destripar y sacar a la luz todos los intereses ideológicos antes ocultos tras el lenguaje normalizado.

Esto es algo que ha afectado enormemente a mi trabajo. Cuando estoy en el parque y hago el zoom y el picado, genero unos tipos de composiciones y de cuadros que me permiten entender el espacio de forma muy distinta. Me apropio del terreno ya existente para generar, a través del lenguaje plástico, una nueva lectura de él y, si cabe, un nuevo lugar; También, en su conjunto, pretendo alterar el espacio, aprovechándome del concepto de lo siniestro, donde la similitud de las formas, provocaba esa sensación. Pretendo generar esa idea de la que hablaba Freud de estar perdido, de estar dando vueltas en círculos¹³.



Landon Metz / *oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh* / Instalación / 2015

¹² O'Reilly, Adam. Lando Metz. Interview Magazine. 2015

¹³ Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. En: Hoffmann, E.T.A. "El hombre de la arena", Cuentos, 1, Alianza Editorial, Madrid, 2002

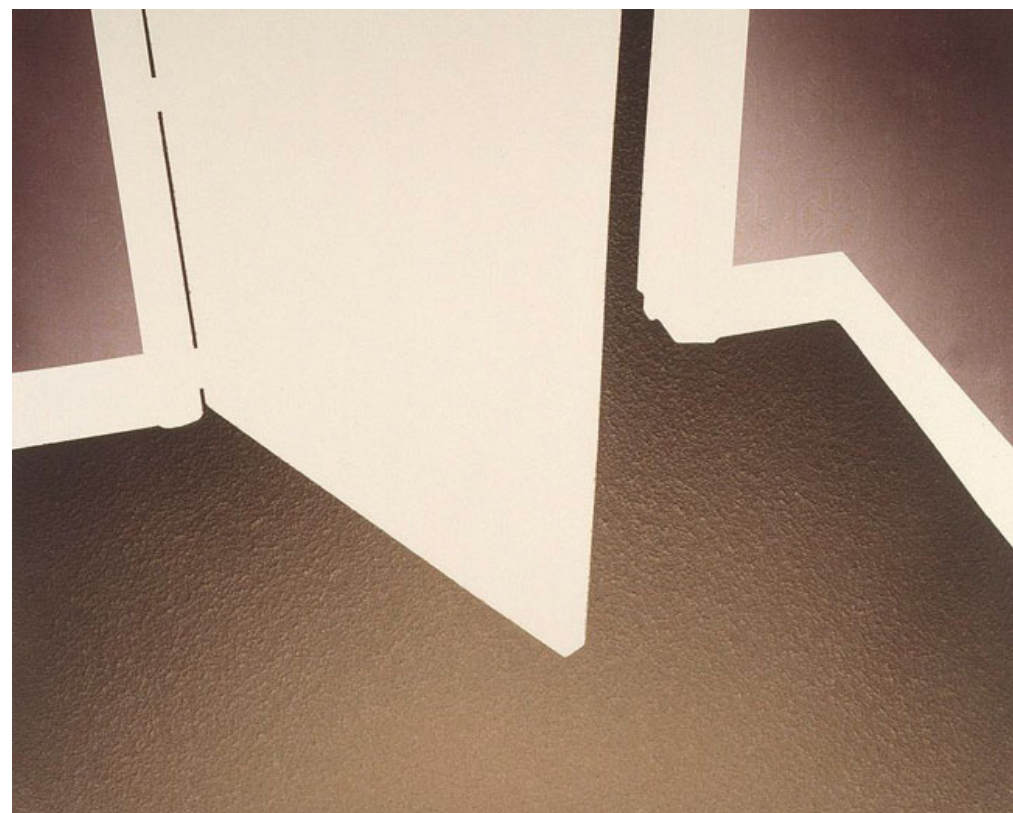
Gran parte de la obra de **Simon Zabel** (Gran Bretaña, 1970) toma la narrativa y la teatralidad como ejes conceptuales. De toda su obra, sus series *N 15*, *Historia de lo mismo*, *Y octubre*, son las que más me interesan y las que mayor relación guardan con mi obra. En estas series vemos como Zabel toma como objeto de representación el suelo de una casa. *En N15* (2000), representa el suelo de la casa donde vivió en Londres. Es interesante ver como se apoya en efectos fotográficos tales como el flash para suscitar la experiencia personal dentro de la casa. Mas adelante presentaría *Historia de lo mismo* (2003), una serie pictórica en la cual el artista sólo pinta el fondo, y en este caso vuelve a pintar el suelo, dejando vacío, en negativo, la silueta de la persona. Aquí utiliza un claro plano cinematográfico, el plano subjetivo, lo cual plantea al espectador que esa silueta blanca, ese vacío, es el mismo. En estas series vemos cómo Zabel genera una pintura narrativa, posible debido a que los recursos pictóricos que utiliza, el flash y los planos subjetivos, provocan que el espectador se sitúe dentro del cuadro como actor, esto es, como sujeto de una acción. Esto viene claramente del cine, por ejemplo, cuando en una película algún actor se queda mirando fijamente a cámara, o, como se puede ver en algunas películas de Woody Allen, hablan a cámara, situando al espectador dentro de la obra, rompiendo la denominada “cuarta pared”.

En su serie *Y octubre* cruza la frontera de la pintura y genera una escultura de suelo: en ella aparece el suelo pintado de los anteriores cuadros pero esta vez recorta los espacios de los muebles: vemos cómo el interés narrativo y teatral siguen siendo el núcleo de la obra de Simon Zabel. Aporta mucho a mi trabajo ver cómo este artista tiene en cuenta siempre la posición del espectador: el hecho de que el espectador no sea solo un visitante pasivo sino que forme parte de la obra, es una manera de adueñarse del espacio en el que se interviene.

Akibiyori (2009) es una instalación que Zabel hace expresamente para el CAAC en Sevilla. En ella se basa en una escena de *Otoño tardío* (1960) del cineasta japonés Yasujiro Ozu (Fukagawa, Tokio, 1903 - 1963). En esta instalación Simon Zabel recrea una habitación de dicha película a través de la pintura mural. En una de las paredes coloca un

espejo de formato panorámico, a los cuales le añade las franjas negras propias del formato cinematográfico en televisión y en la zona inferior del espejo añade un subtítulo.

Así el artista provoca que el espectador, al situarse frente al espejo, se convierta en autor involuntario de una frase que él no ha dicho. De nuevo, el concepto de la narratividad y la teatralidad son el eje del trabajo. De esta obra me interesa mucho cómo se aprovecha del espacio y se nutre del cine para generar la obra. En primer lugar recrea el espacio de la película con pintura, creando unos murales que representan la escena seleccionada. Esta pintura no busca el trampantojo, sino que está reducida a una expresión mínima, jugando con planos de color y formas simples como símbolo. No hay una representación mimética del lugar, ni tampoco está esa intención, sino que la pintura se vuelve, de nuevo, autónoma y reconfiguradora del espacio expositivo tridimensional.



Simon Zabel / *N15, The Exit II* / Mixed media on canvas / 160 x 200 cm / 2000

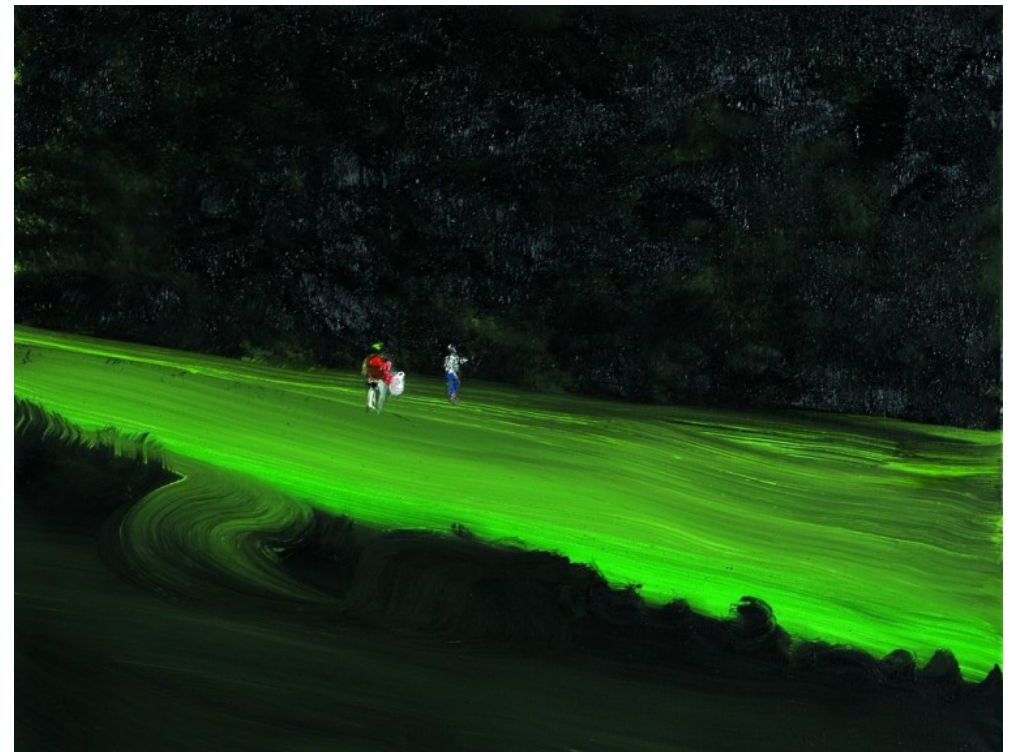
Wilhelm Sasnal (Tarnów, 1972) es uno de los pintores que más me ha influenciado en el proyecto. En su obra es muy fácil reconocer recursos puramente fotográficos, cinematográficos o del cómic. Este artista tiene una gran capacidad para adaptar esos recursos a otro medio como es el de la pintura, generando un lenguaje muy particular que lo hace característico.

En la pintura de Wilhelm Sasnal vemos una plena consciencia de que la pintura es el objeto principal del cuadro. No hay una preocupación por la representación, sino que la pintura es autónoma.

De igual modo Sasnal también se preocupa mucho por la narrativa en la obra. No tiene un tema único, sino que en cada proyecto su preocupación narrativa es distinta. Uno de sus proyectos más significativos, y que nos servirá de ejemplo para ilustrar su método por el que trabaja la narración es, "Polonia". Como siempre, Sasnal mezcla una aparente "fácil" ejecución con composiciones en las cuales mezcla lo misterioso con lo banal, trabajando con conceptos que reflexionan sobre el pasado, el presente y el futuro. Wilhelm Sasnal además de pintor es cineasta, y es importante este dato para valorar mejor la cualidad cinematográfica que tienen sus lienzos. Las recortadas y gráficas formas sugieren una relación con otros medios como el comic, pero también sugieren una relación narrativa con el cine.

Para esta serie Sasnal utiliza la posición de Polonia en la Segunda Guerra Mundial como punto de inflexión. En la serie el autor se aprovecha de distintas imágenes y recursos para potenciar la narratividad de esta. Una obra muy característica de esta serie es *Maus 5* un dibujo a tinta en blanco y negro en el cual copia una viñeta del comic *Maus*, donde Art Spiegelman representa la historia de su padre que escapa de un campo de concentración nazi. En la novela gráfica, Spiegelman dibuja a los judíos como ratones, los nazis como gatos, los americanos como perros, y los polacos colaboracionistas como cerdos. Bien es cierto que Sasnal cuenta con el conocimiento del espectador para que descifre el mensaje de cada serie. Otra de las obras de este mismo proyecto, y la cual si tiene una vinculación directa con el cine y la fotografía, es *Kacper*. En esta obra aparece una mujer a contraluz con los brazos en cruz. Sasnal representa esa imagen basada en una fotografía de una de las playas donde se llevaban a los judíos para ser fusilados. El artista juega con

distintos recursos e imágenes con los que introducir al espectador en la historia que quiere contar. Esto es lo que hace que su obra me haya interesado tanto y haya influido en mi proyecto. Jordan Kantor en su texto *El efecto Tuymans*¹³, explica una nueva corriente de pintura que define como "la estética del fracaso técnico". Lo que Kantor en el texto pretende explicar es que ante la problemática técnica de representar, aparece el recurso técnico, y no como solución, sino de una forma soberana que hace que la pintura aparezca como objeto contraponiéndose al objetivo de representar la realidad.



S/T / Óleo sobre lienzo / 20 x 30 cm / 2014

¹³ Kantor, Jordan. *The Tuymans Effect*. Artforum, Noviembre, 2004

Blow up (1966), el film de **Michelangelo Antonioni** (Ferrara, 1912 - Roma, 2007) quizás haya sido el núcleo del proyecto. La película plantea una historia protagonizada por Thomas, papel que encarnaba David Hemmings. Este es un fotógrafo de moda, durante el largometraje podemos ver como nuestro protagonista realiza varias sesiones fotográficas con modelos, sin embargo, esto no será el epicentro de la obra. Todo cambia cuando Thomas llega a Maryon Park con la intención de tomar fotografías del paisaje, debido a su fracasada misión de encontrar cuadros de paisajes en la tienda de antigüedades. Este parque parece suscitarle el suficiente interés como para fotografiarlo con su cámara de 35 mm.

Es aquí preciso hablar del color de la película, sobre todo el color del parque. Antonioni utiliza en el film colores desaturados, que acompañan muy bien al tono misterioso y enigmático del protagonista. Esta entonación al gris de los colores hace que el propio parque muestre un clima turbio, casi siniestro.

La asimilación de estos conceptos en mi obra es clave, ya que la mayor parte del proyecto la domina este tipo de paleta. La idea de mostrar un parque desolado, sin ningún tipo de acción, se apoya directamente en este recurso plástico.

Retomando la historia, Thomas se interesa dentro del parque por una pareja, con los árboles al fondo, de pie sobre el césped, la pareja se encuentra discutiendo. El protagonista, después de tomar la fotos, regresa al estudio donde las revelará y descubrirá su nueva obsesión.

Una vez tiene las fotos reveladas, se da cuenta de que hay algo extraño en la foto, algo que el no había visto cuando estaba en el parque, parece ser un cadáver, así que decide ampliar las imágenes para descubrirlo. Amplía unas cuantas veces el pequeño detalle para descubrir al muerto, pero lo que empieza a aparecer en la imagen es el grano de la fotografía, el elemento por el que se compone la imagen. Este grano es más grande y más importante que el supuesto muerto representado, y aquí entramos en el punto fuerte de todo mi proyecto y por supuesto en el del film. La aparición del grano fotográfico está haciendo que el el medio sea más importante que la representación, es decir, al ampliar la imagen, la representación ha ido perdiendo su significación al mismo tiempo que la autonomía de la imagen se ha ido incrementando. Esto es

sobre lo que se basa mi proyecto, el zoom sobre la imagen permite que la pintura aparezca como autónoma y soberana, revelándose en sí misma como pintura, contraponiéndose a su labor de representación. En palabras de P. Dubois, esta imagen “se puede comparar con un cuadro abstracto mientras que quizás es la foto de un cadáver¹⁴”



fotogramas de la película
Blow up.

14 Dubois, P. (1983): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Koen van den Broek (Bree, 1973) es uno de los artistas que más han influenciado este proyecto. Este artista holandés tiene como objeto de sus cuadros el suelo de la ciudad. Los bordillos, el asfalto, las luces y sombras que se proyectan en él sirven de elementos compositivos para este artista. Sin embargo, en palabras del artista, coge esos elementos para generar una metafórica “vida de la carretera”, haciendo referencia a toda la literatura y las películas que han girado alrededor de este concepto.

Lo más interesante en su obra es ver cómo fragmenta el paisaje hasta llegar a reducir al mínimo su significación, es decir, reduce el paisaje hasta los bordillos y las sombras, que luego traducirá plásticamente en campos de color que compondrán sus obras.

Su obra también tiene una clara influencia fotográfica, aunque solo es notoria en cuanto al encuadre se refiere. La luz que utiliza no me interesa con respecto mi obra, ya que el trabaja con la luz natural, sin dotarla de importancia alguna.

Otro aspecto interesante de la obra de Van Den Broek es la economía de intervención en el cuadro. Los elementos que suelen componer las obras de este artista son mínimos (un bordillo, una sombra, etc). Este planteamiento compositivo podemos reconocerlo en la pintura abstracta de los años 50 y 60, de la escuela de Nueva York. Abstracciones que se configuran con elementos mínimos pero sin perder la referencia figurativa. Y es precisamente este aspecto compositivo lo que produce uno de los hechos más interesante con respecto a mi proyecto, la ambigüedad.



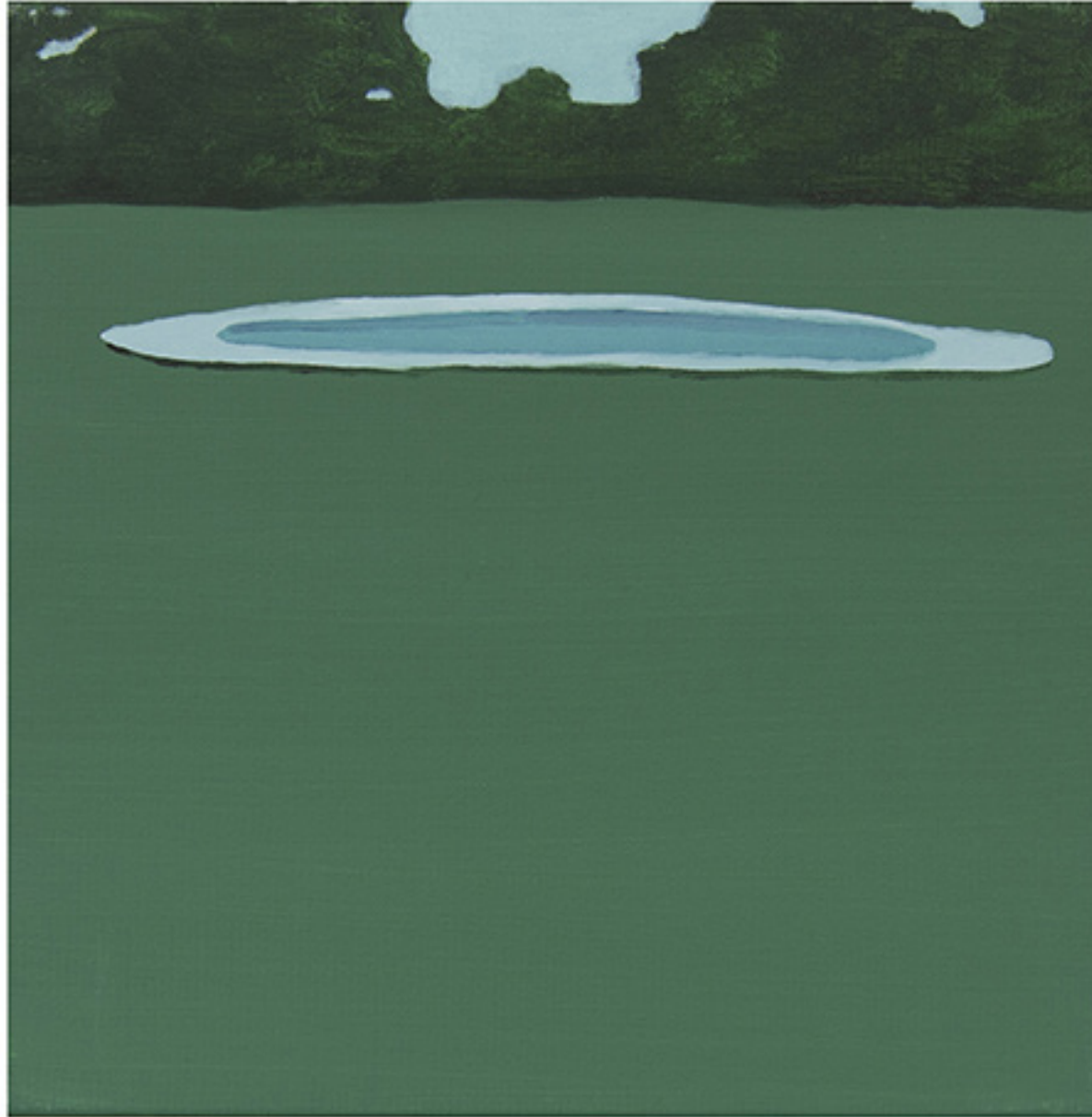
Christmas Ave / 2009 / Oil on canvas / 180 x 120 cm



Disco #4 / 2012 / Oil on canvas / 200 x 250 cm



Magnolia /2010 / Oil on canvas /180 x 120 cm



S/T
Óleo sobre lienzo
35 x 35 cm
2015



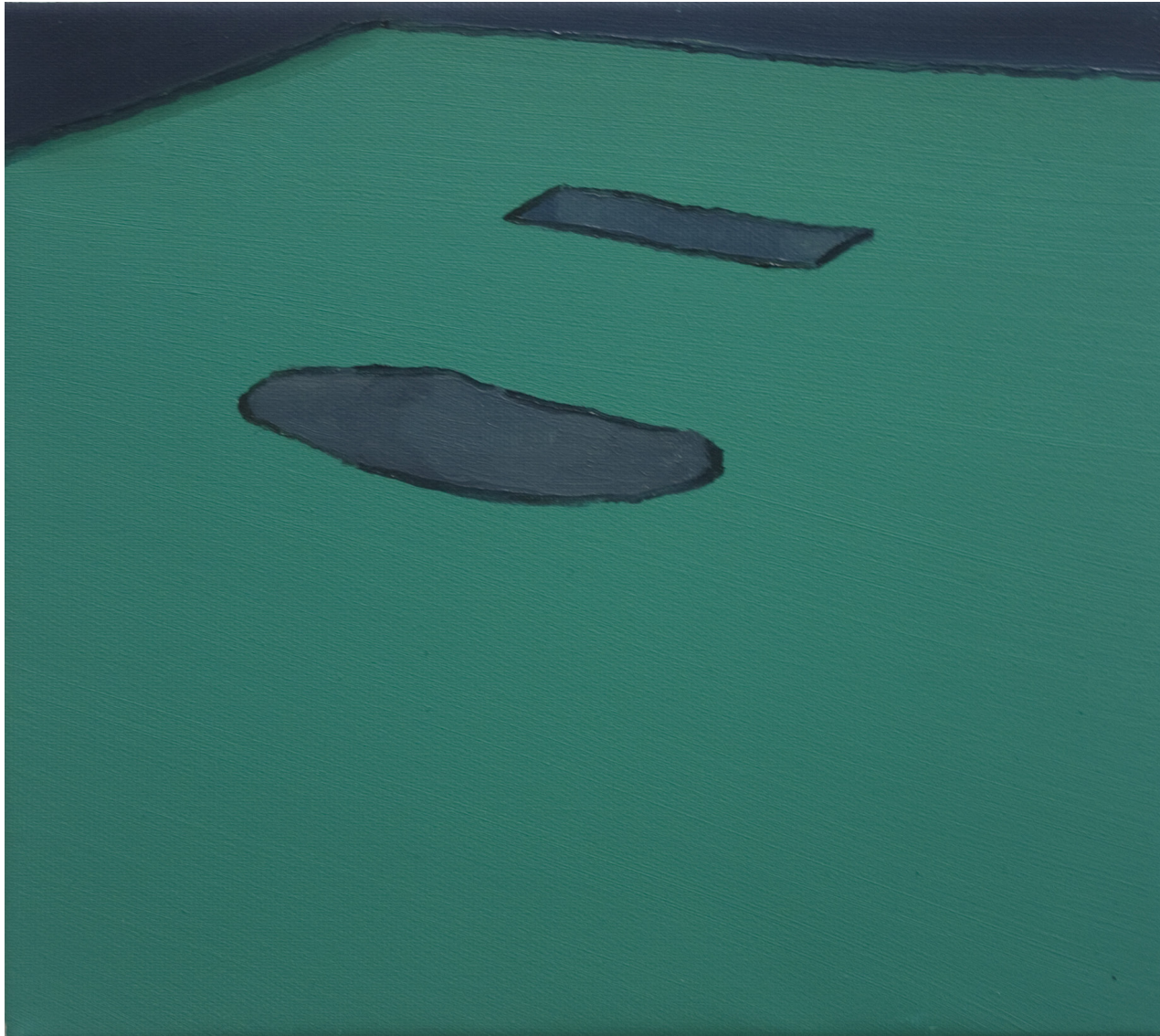
S/T
Óleo sobre lienzo
50 x 40 cm
2015



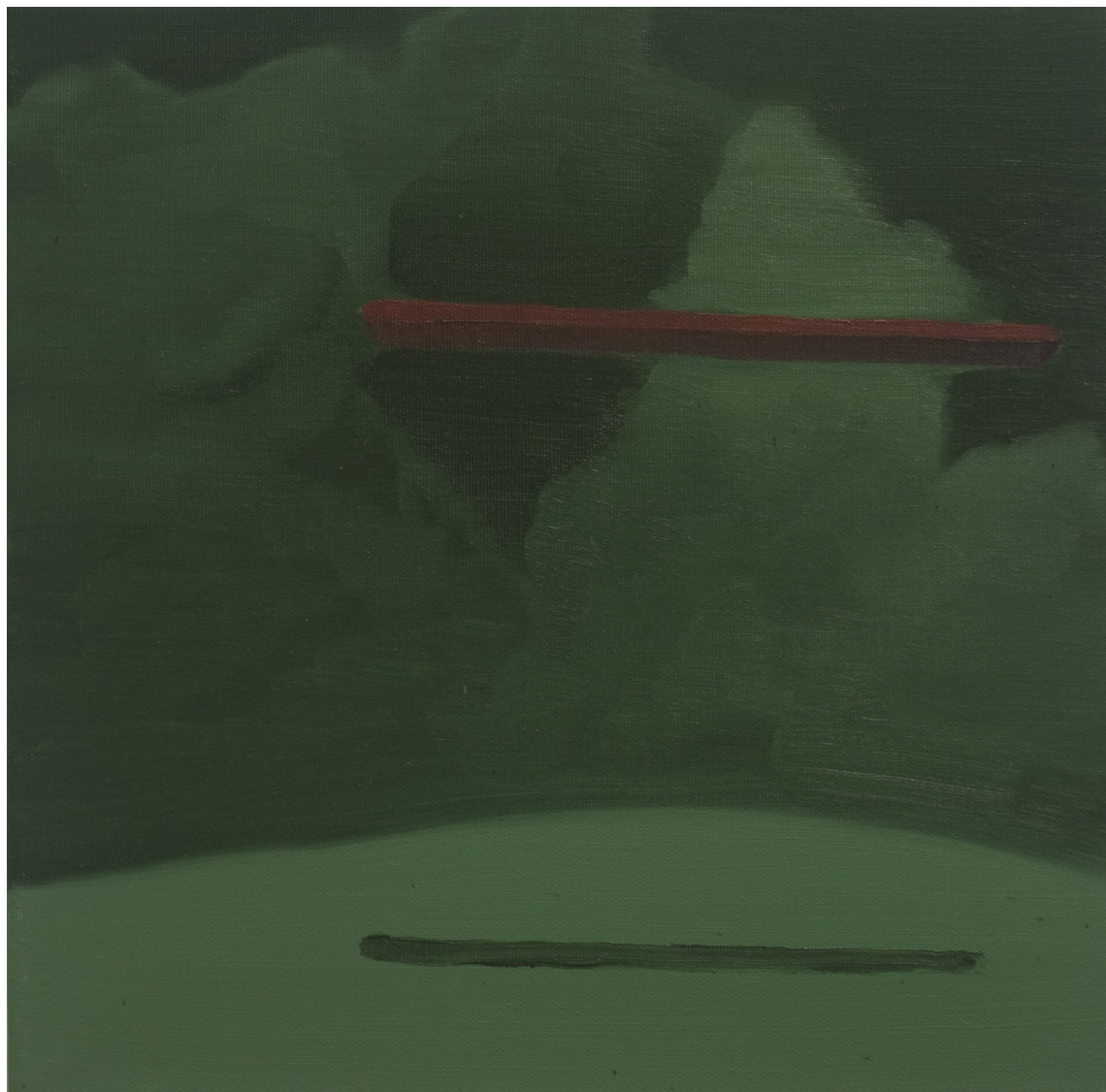
S/T
Óleo sobre lienzo
38 x 38 cm
2015



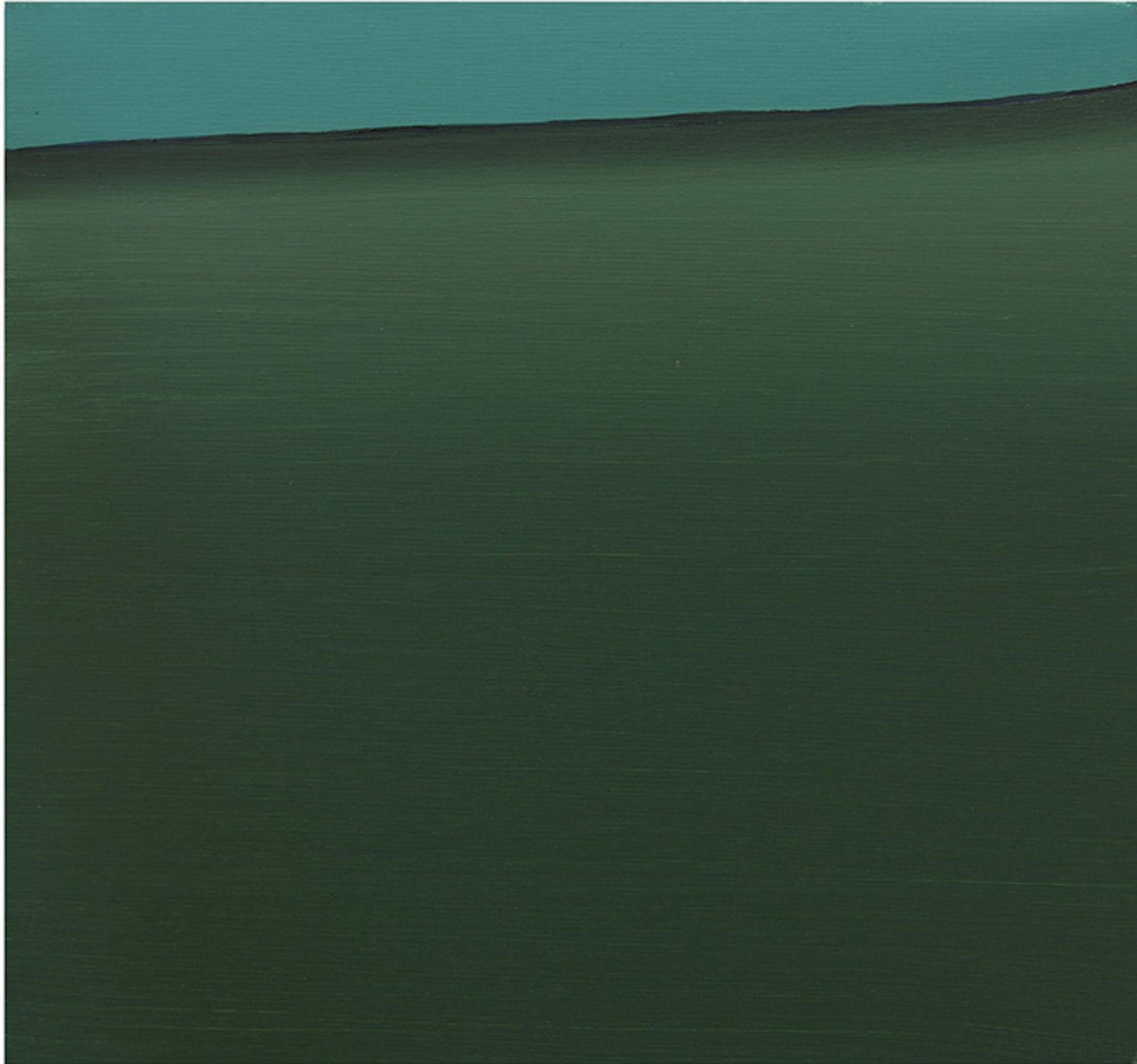
S/T
Óleo sobre lienzo
38 x 38 cm
2015



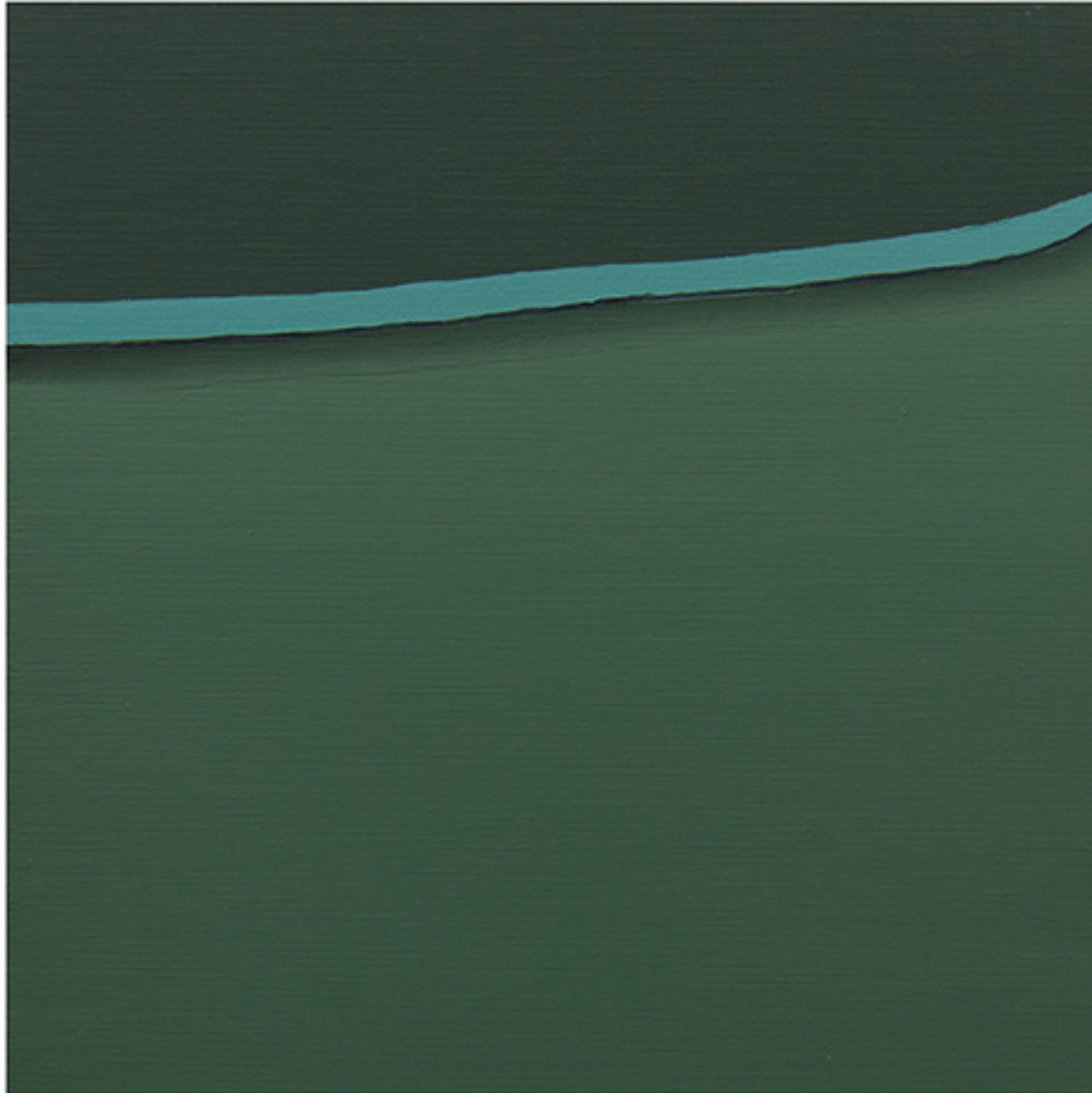
S/T
Óleo sobre lienzo
27 x 24 cm
2015



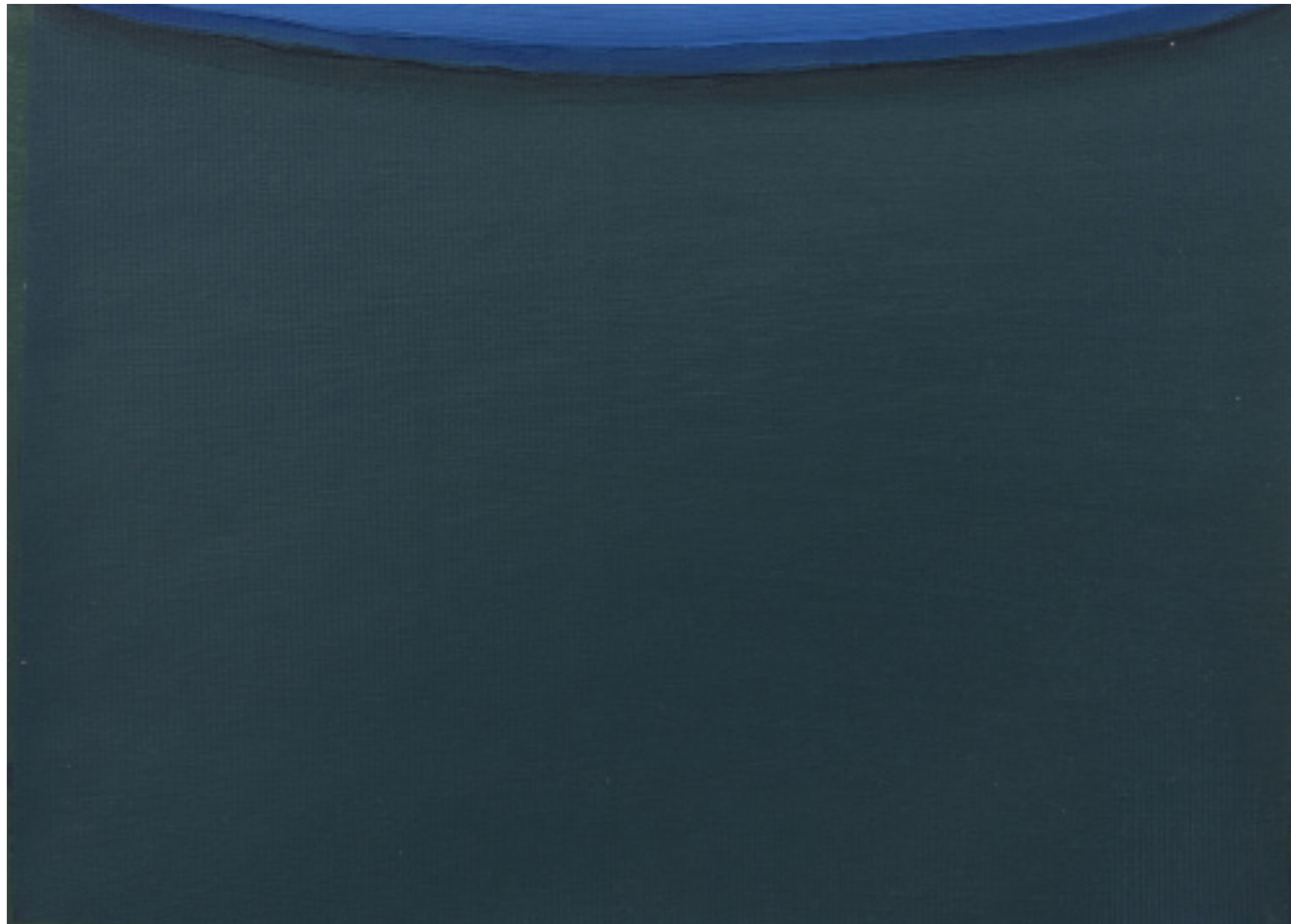
S/T
Óleo sobre lienzo
35 x 35 cm
2015



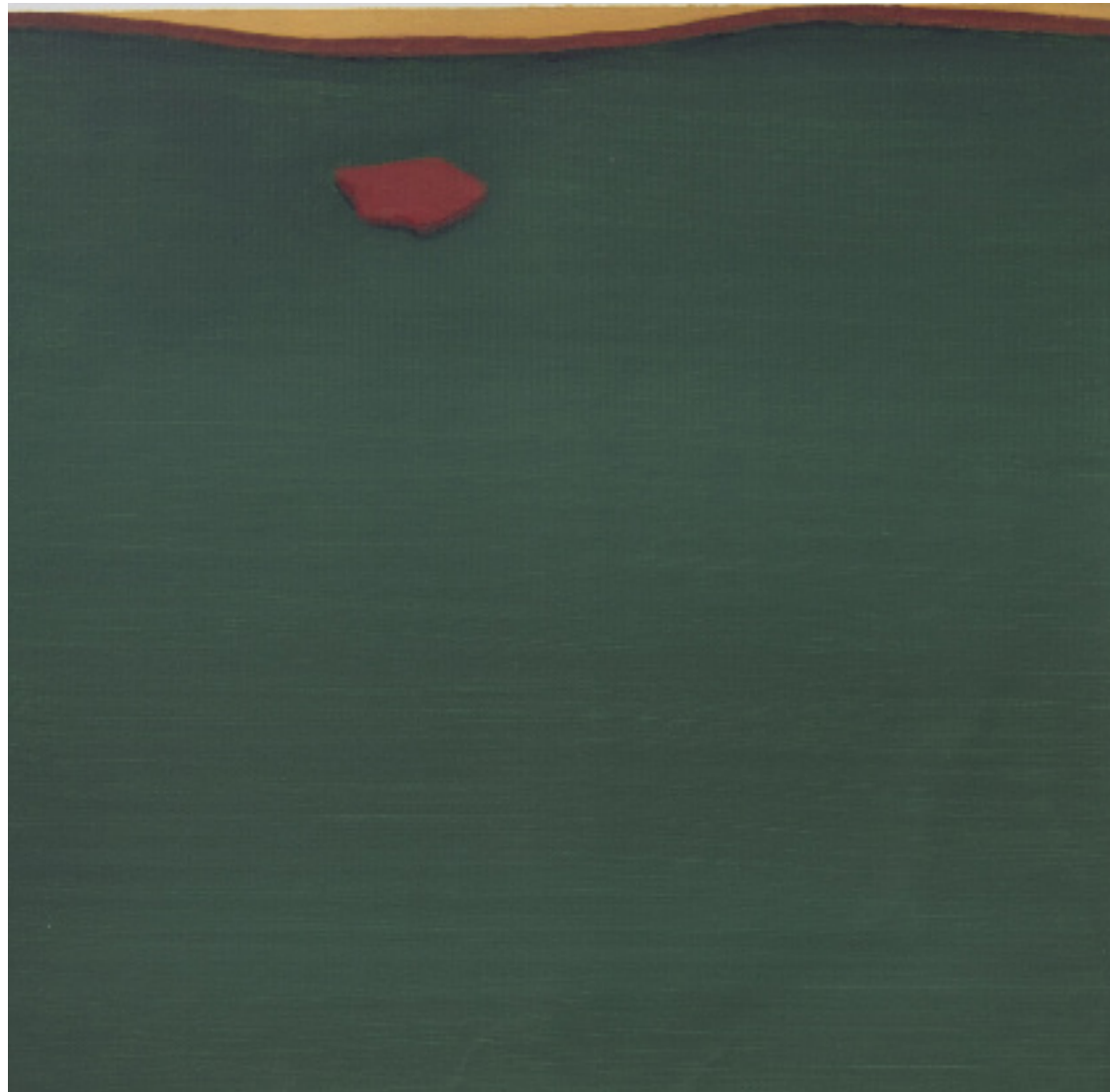
S/T
Óleo sobre lienzo
55 x 55 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
38 x 38 cm
2015



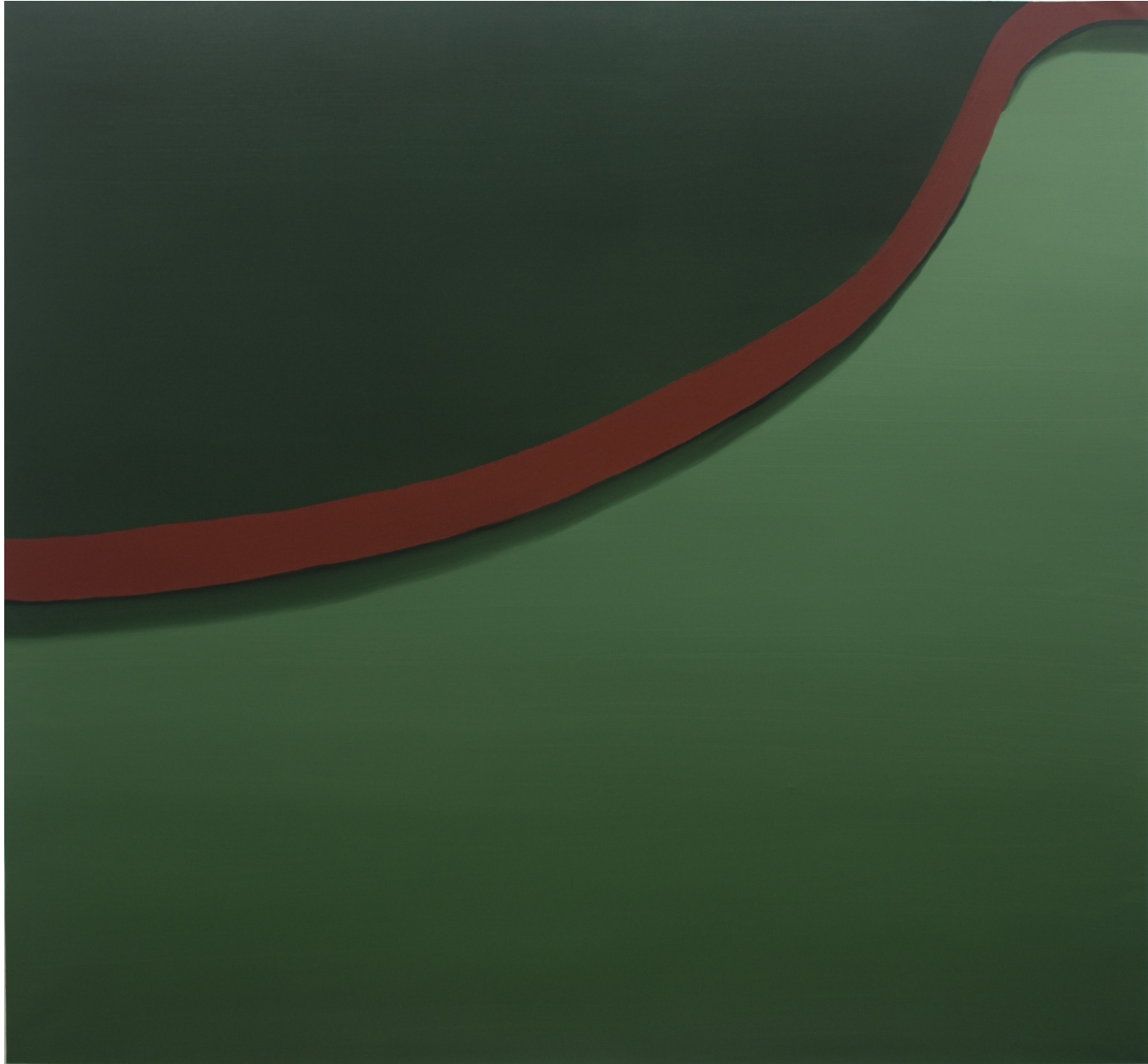
S/T
Óleo sobre lienzo
34 x 25 cm
2015



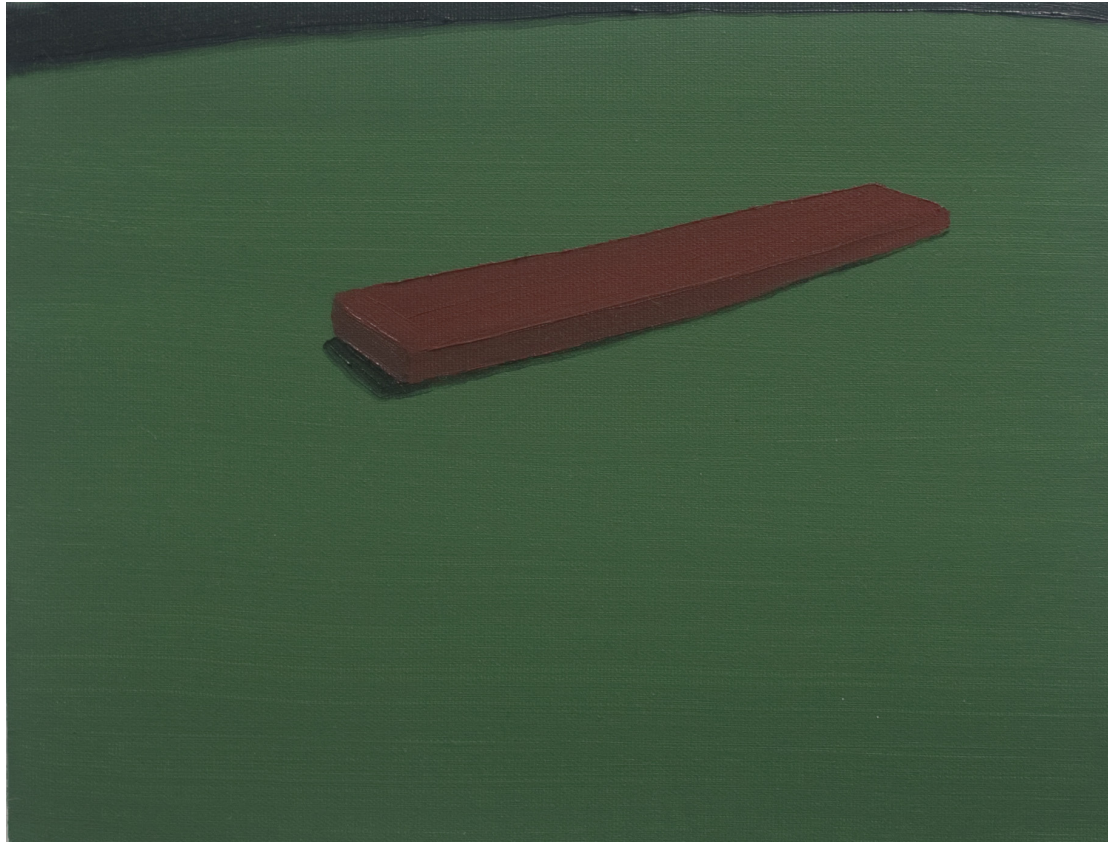
S/T
Óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
37 x 37 cm
2015



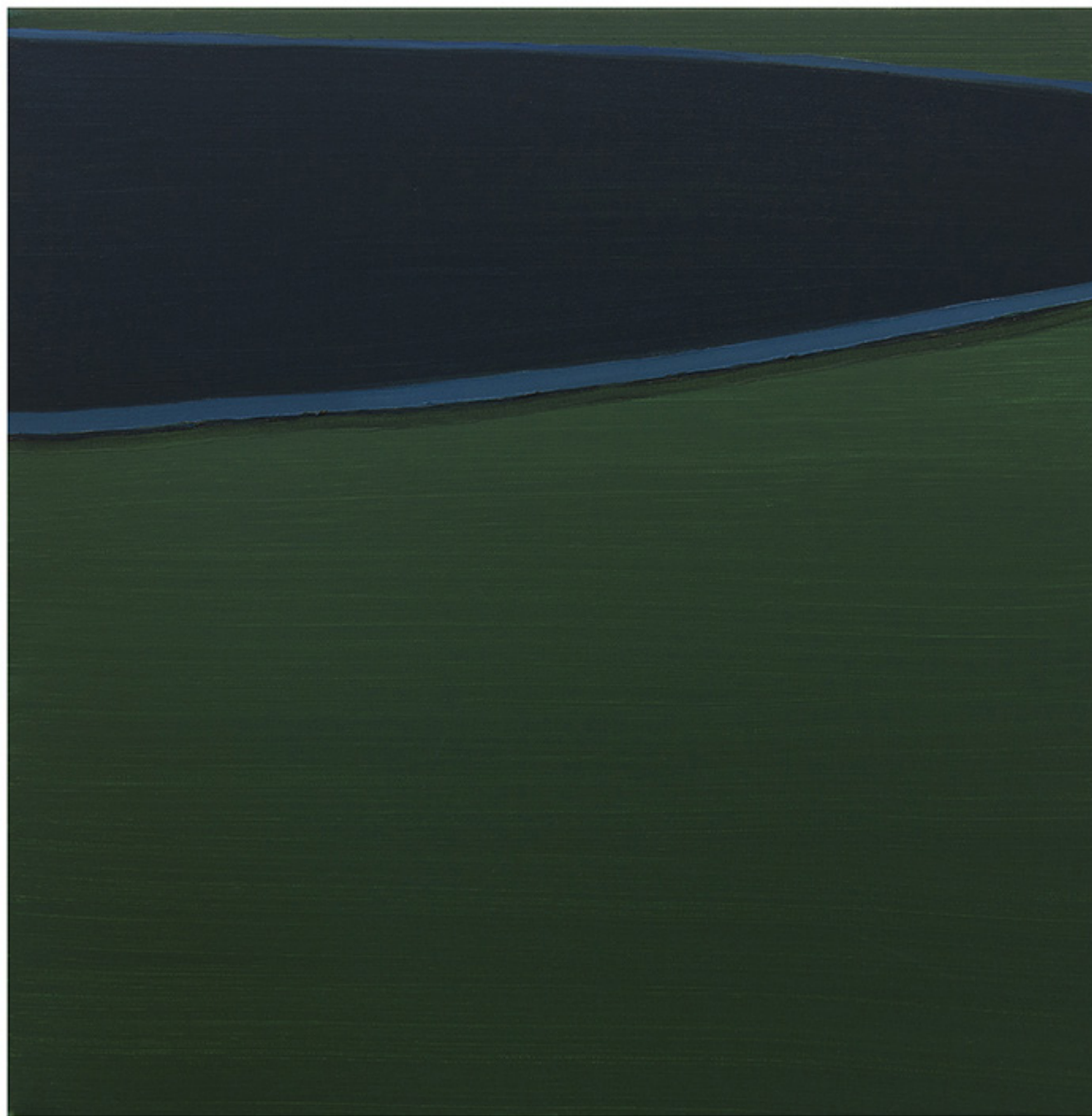
S/T
Óleo sobre lienzo
215 x 230 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
35 x 25 cm
2015



Frame
Óleo sobre lienzo
Medidas variables
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
35 x 30 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
30 x 30 cm
2015



Frame
Óleo sobre lienzo
120 x 200 cm
2015



Frame 3
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm
2015



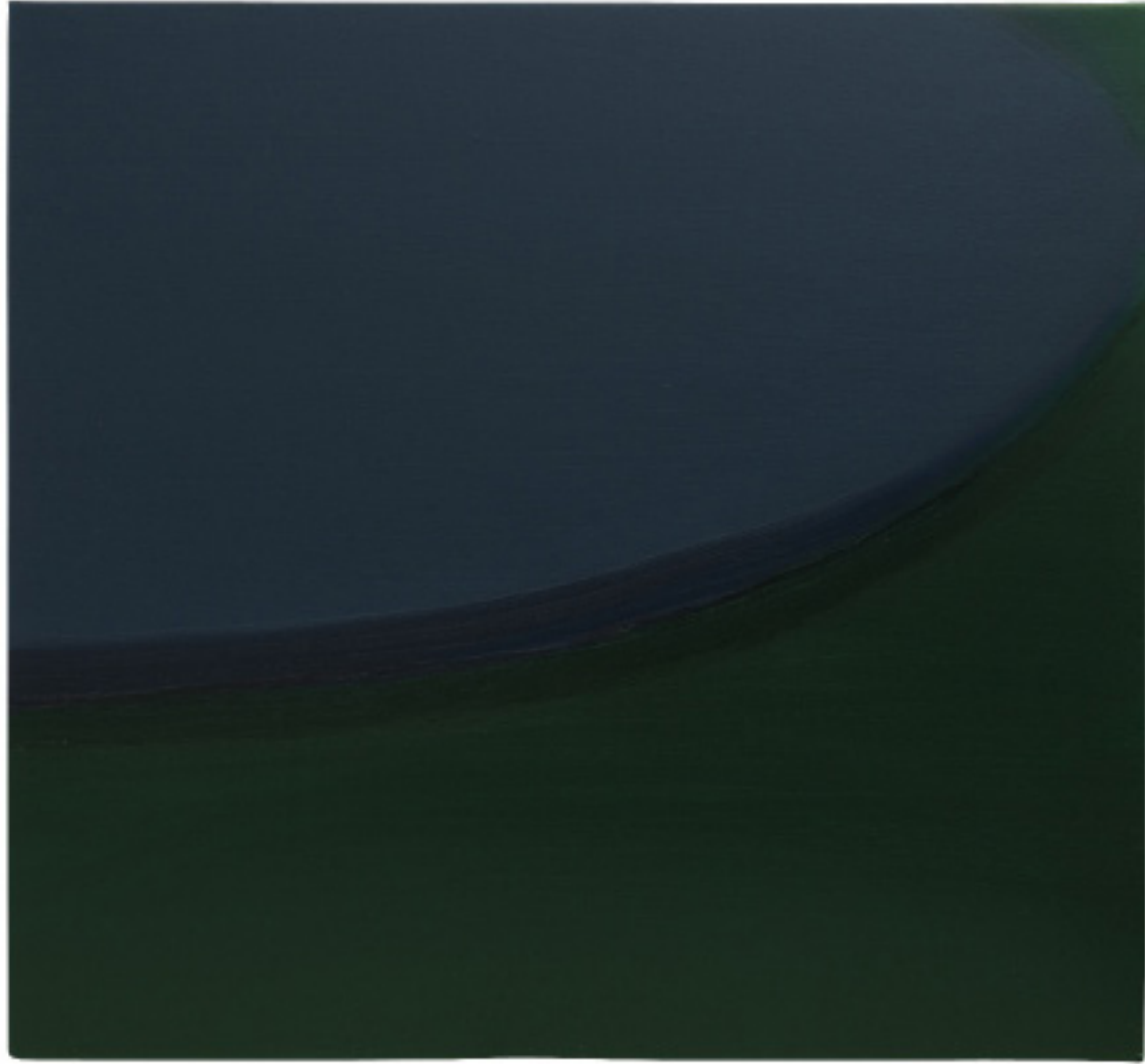
Frame 6
Óleo sobre lienzo
19 x 21 cm
2015



Frame 7
Óleo sobre lienzo
120 x 200 cm
2015



Frame 5
Óleo sobre lienzo
19 x 21 cm
2015



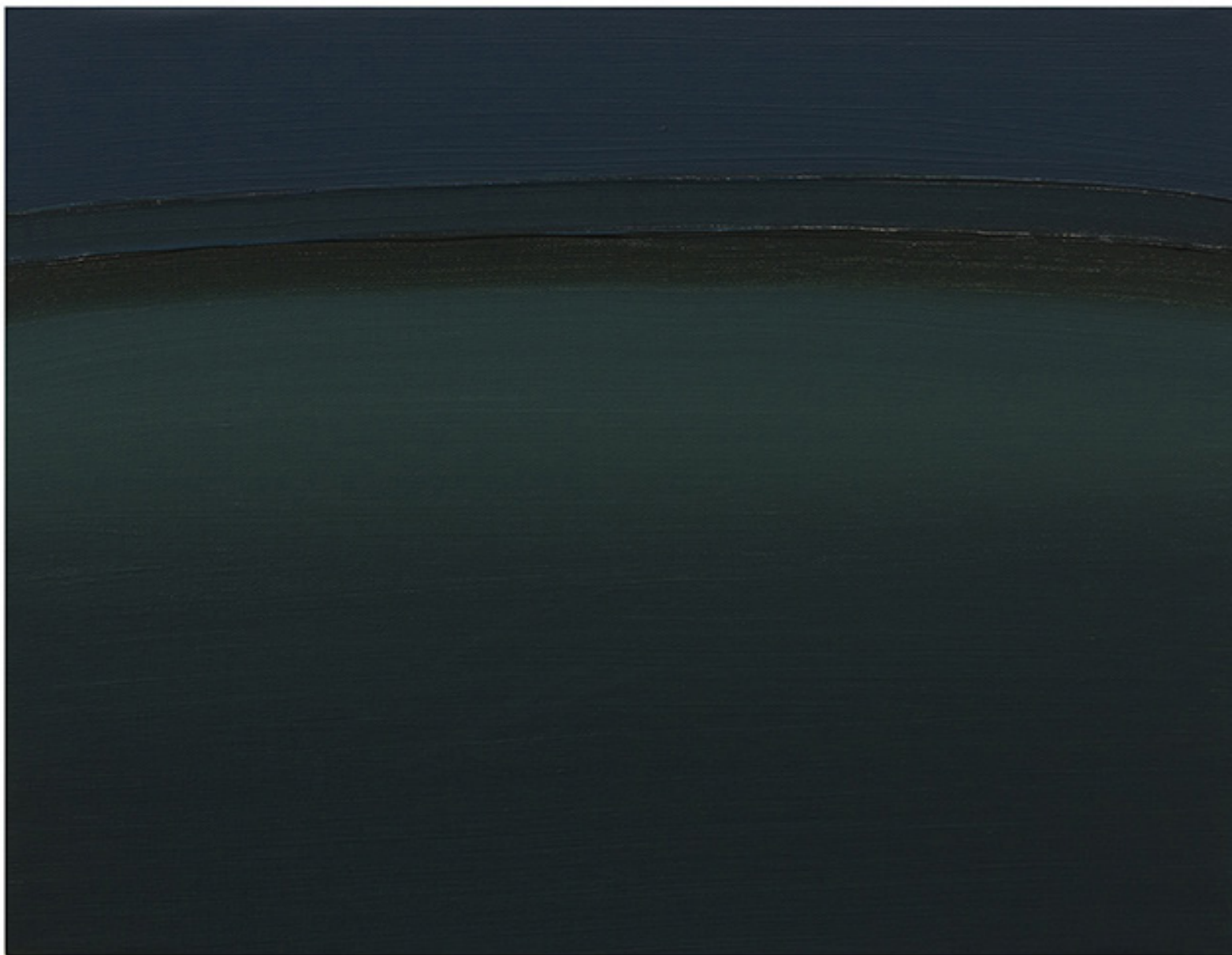
S/T
Óleo sobre lienzo
40 x 40 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
2015



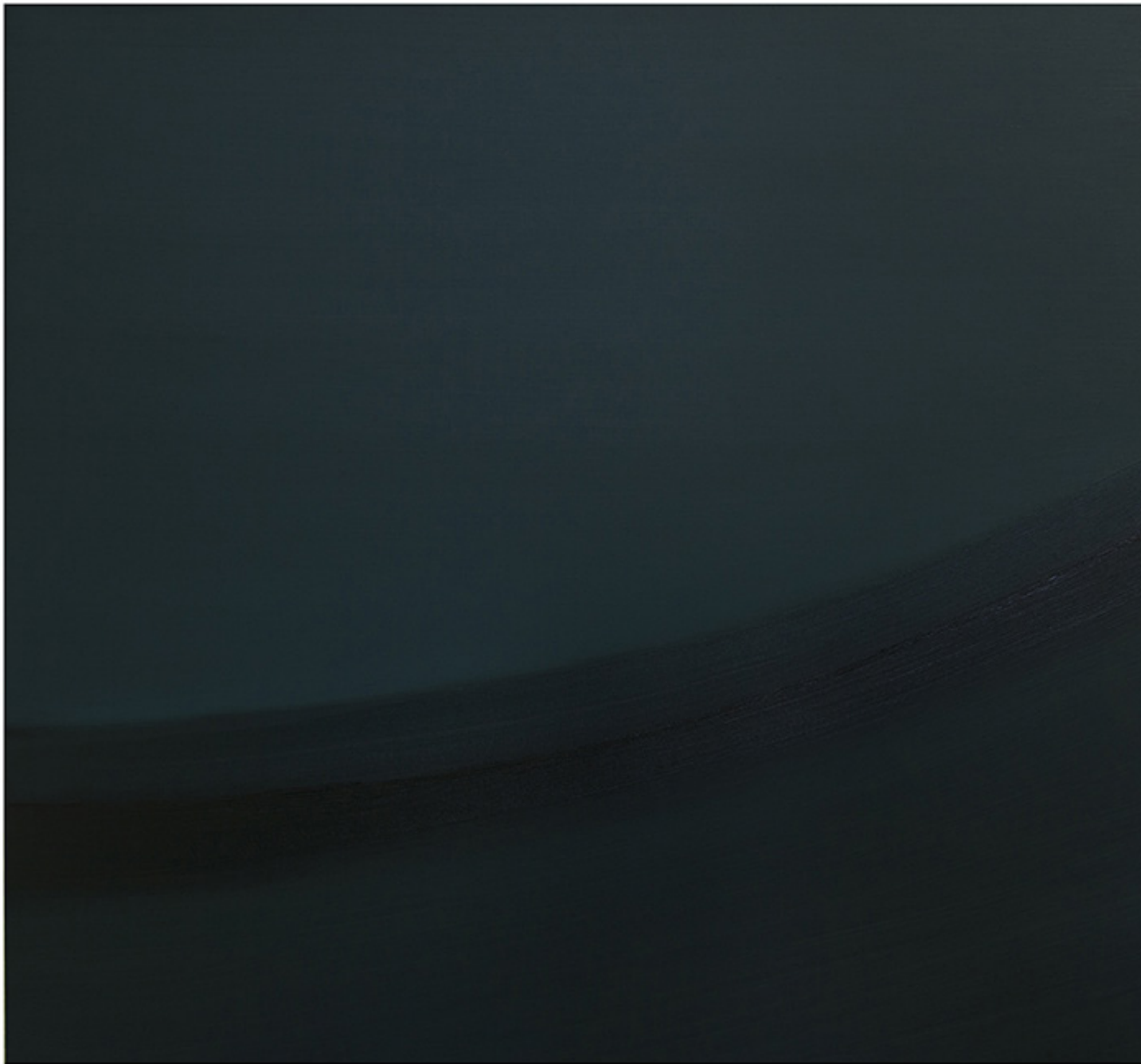
Frame 4
Óleo sobre lienzo
19 x 19 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
25 x 35 cm
2015



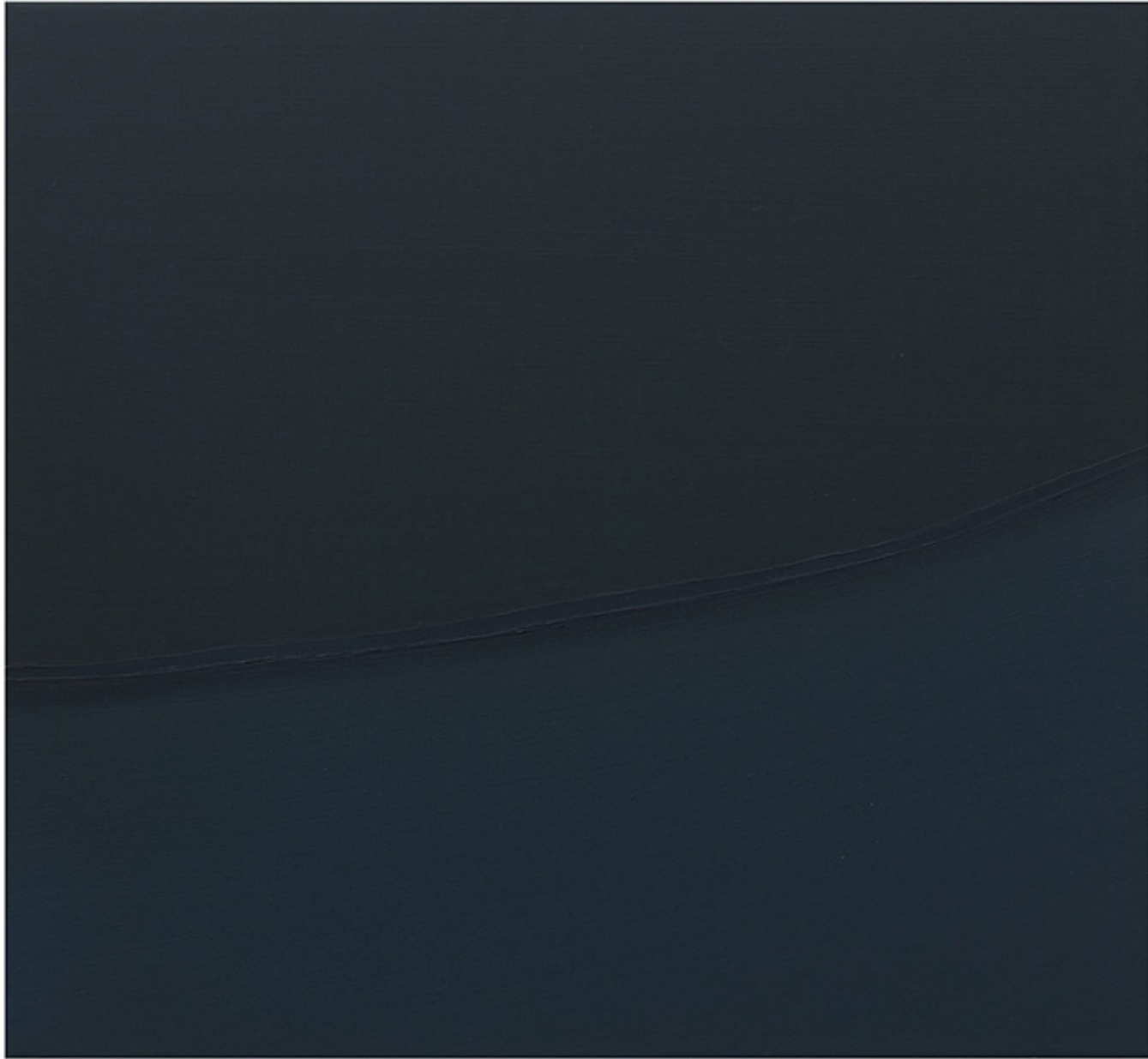
S/T
Óleo sobre lienzo
19 x 19 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
40 x 40 cm
2015



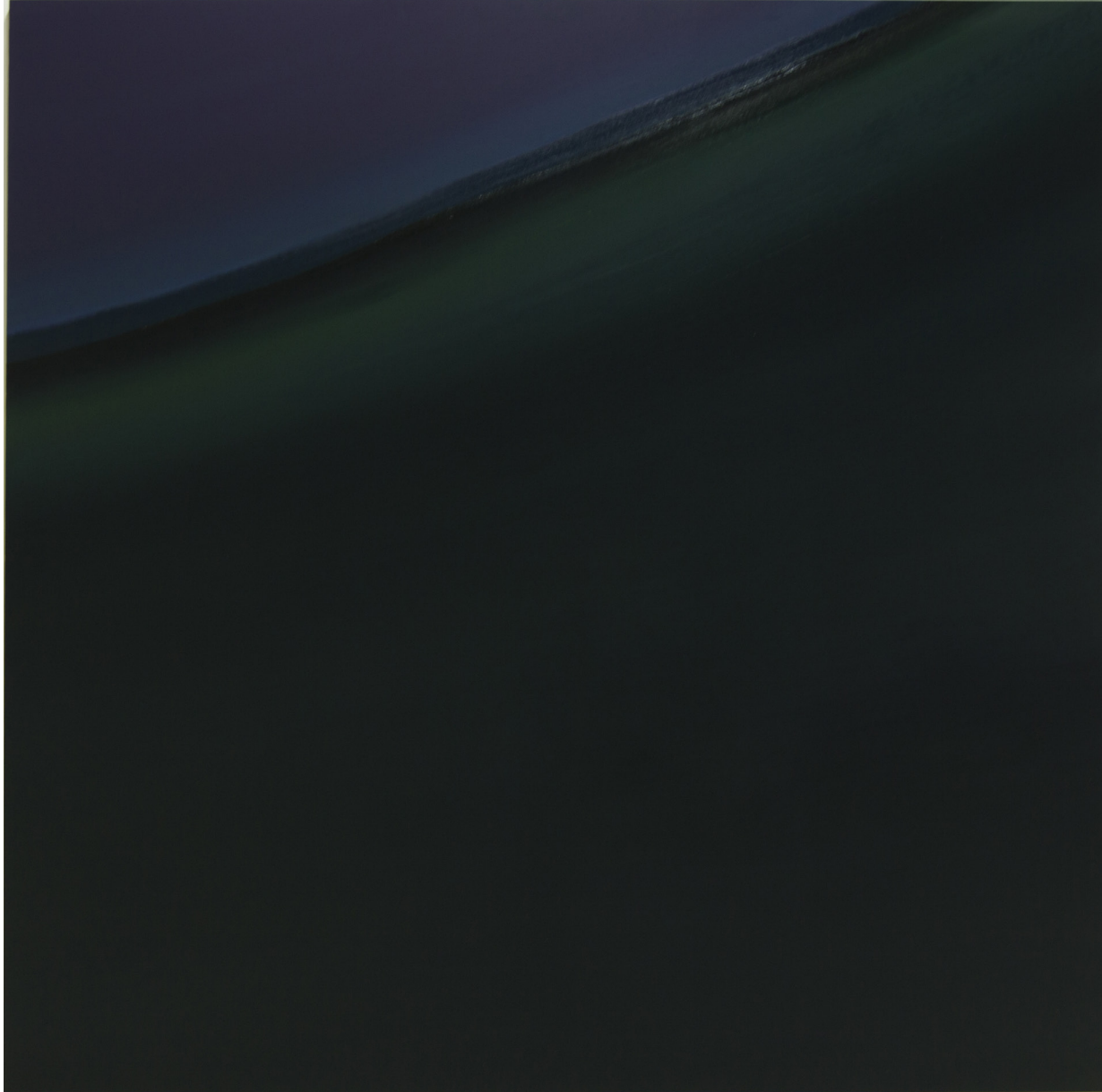
S/T
Óleo sobre lienzo
40 x 40 cm
2015



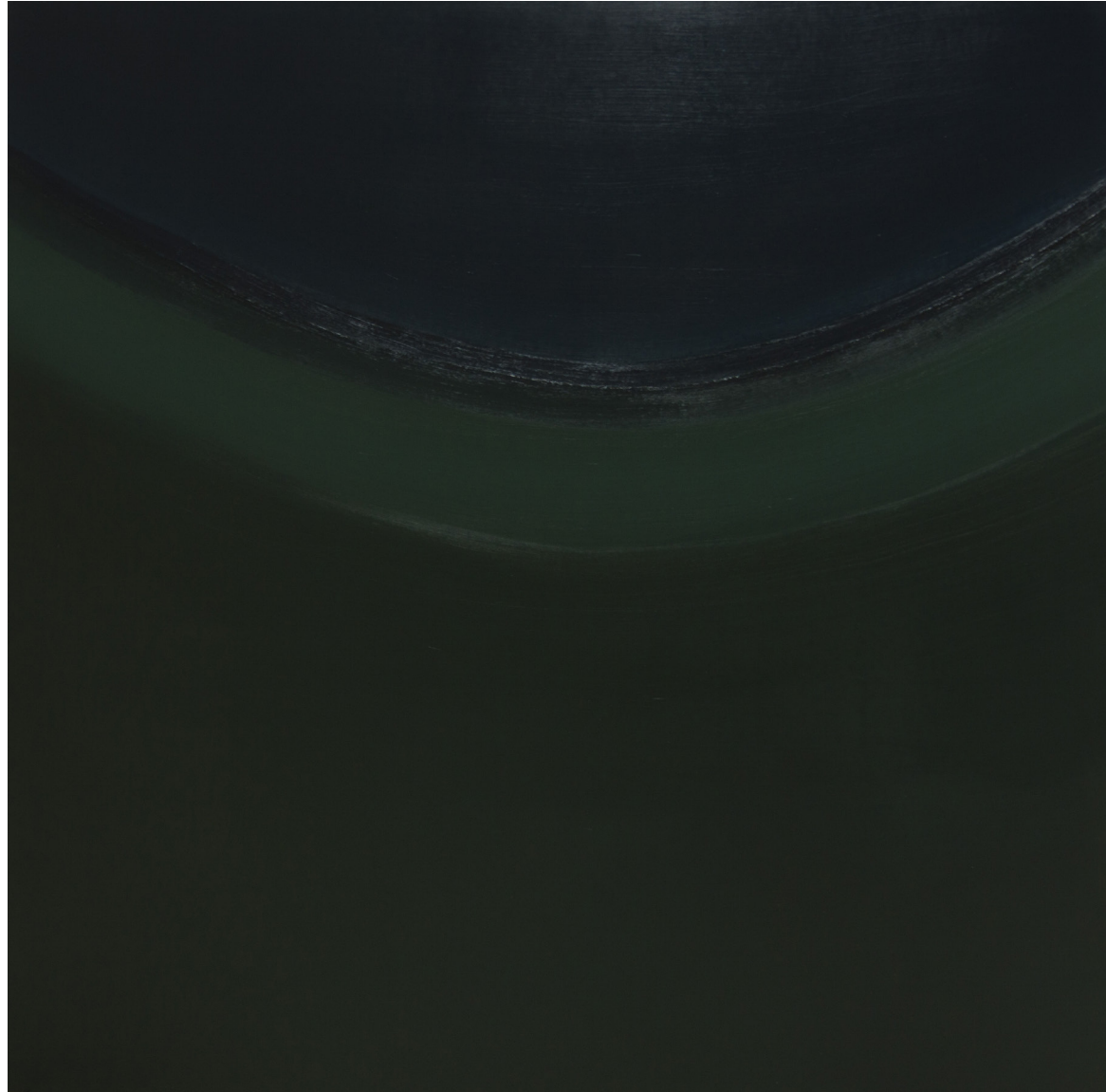
S/T
Óleo sobre lienzo
25 x 25 cm
2015



Movimiento
Óleo sobre lienzo
Medidas variables
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm
2015



S/T
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm
2015



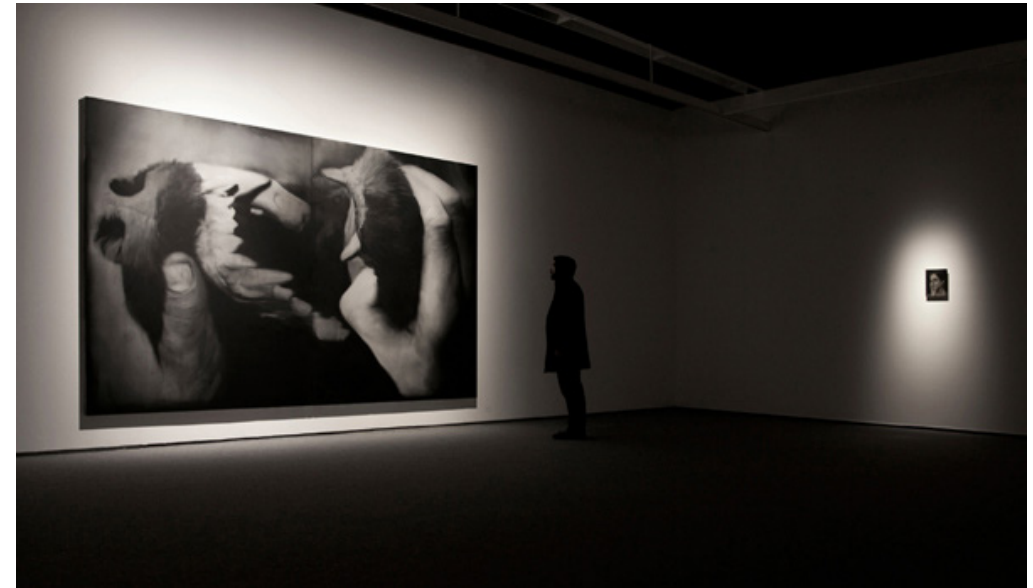
I Will be your Park
Óleo sobre lienzo
120 x 200 cm
2015

En este apartado trataremos el proyecto expositivo. Para desarrollarlo hemos tomado de referencia las exposiciones de un autor del panorama contemporáneo, **Victor Man**.

Este artista se caracteriza por sus pinturas oscuras en las que las imágenes son casi imperceptibles en algunos casos. Sin embargo, no toda la potencia del discurso de cada muestra recae en los cuadros, sino que el diseño expositivo es muy importante también. Man deja entre sus obras un buen margen de espacio, casi como si fueran puntos en la pared. De igual modo, **Michael Borremans** explica que los cuadros pequeños sobre grandes paredes son como “puñaladas en los ojos”. Este tipo de composición nos lleva a reflexionar sobre que estos artista le dan la misma importancia a los grandes formatos, que a un formato pequeño. Vemos aquí imágenes de una serie de montajes de exposiciones de distintos artistas de mi interés.



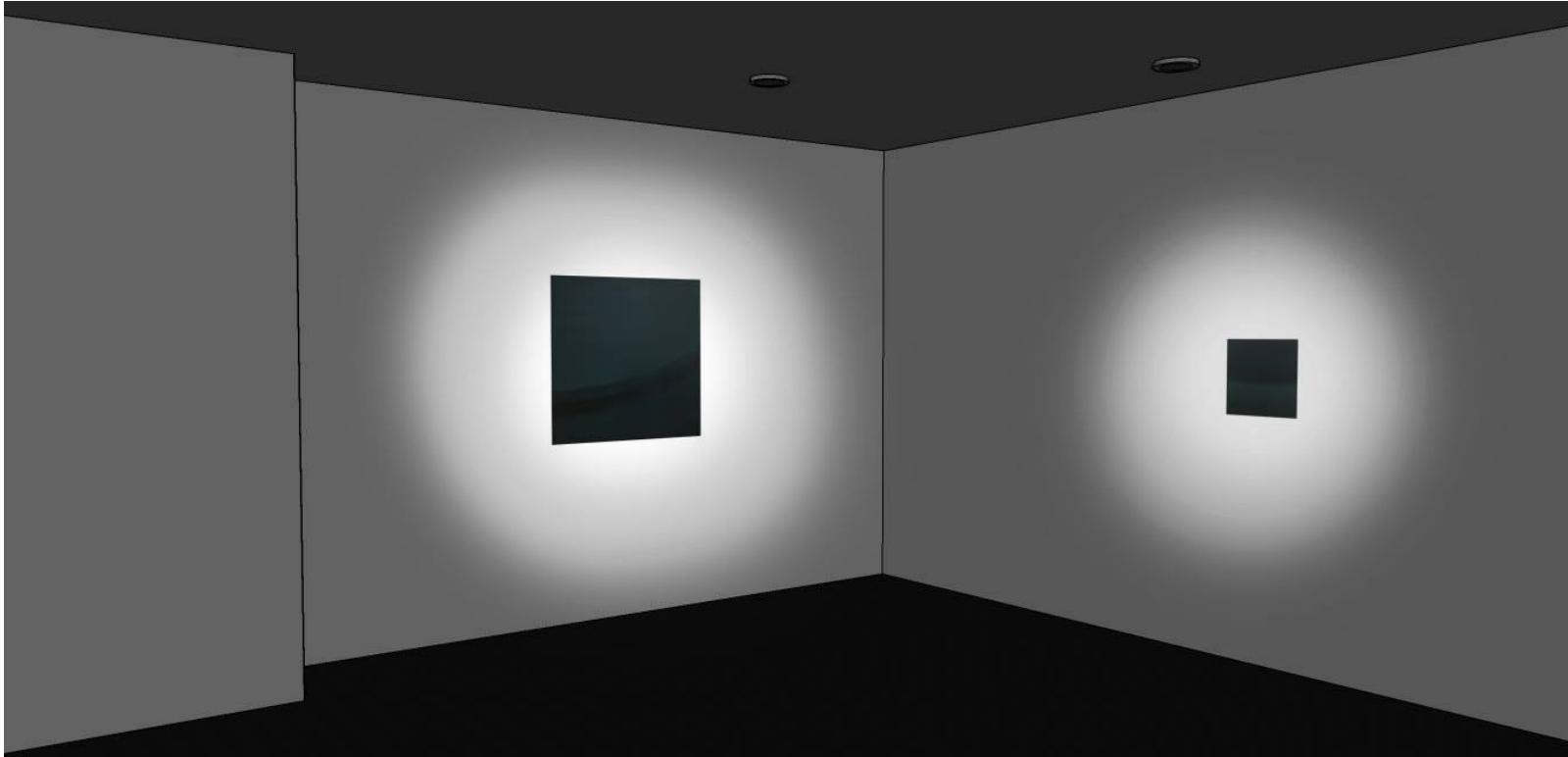
Victor Man



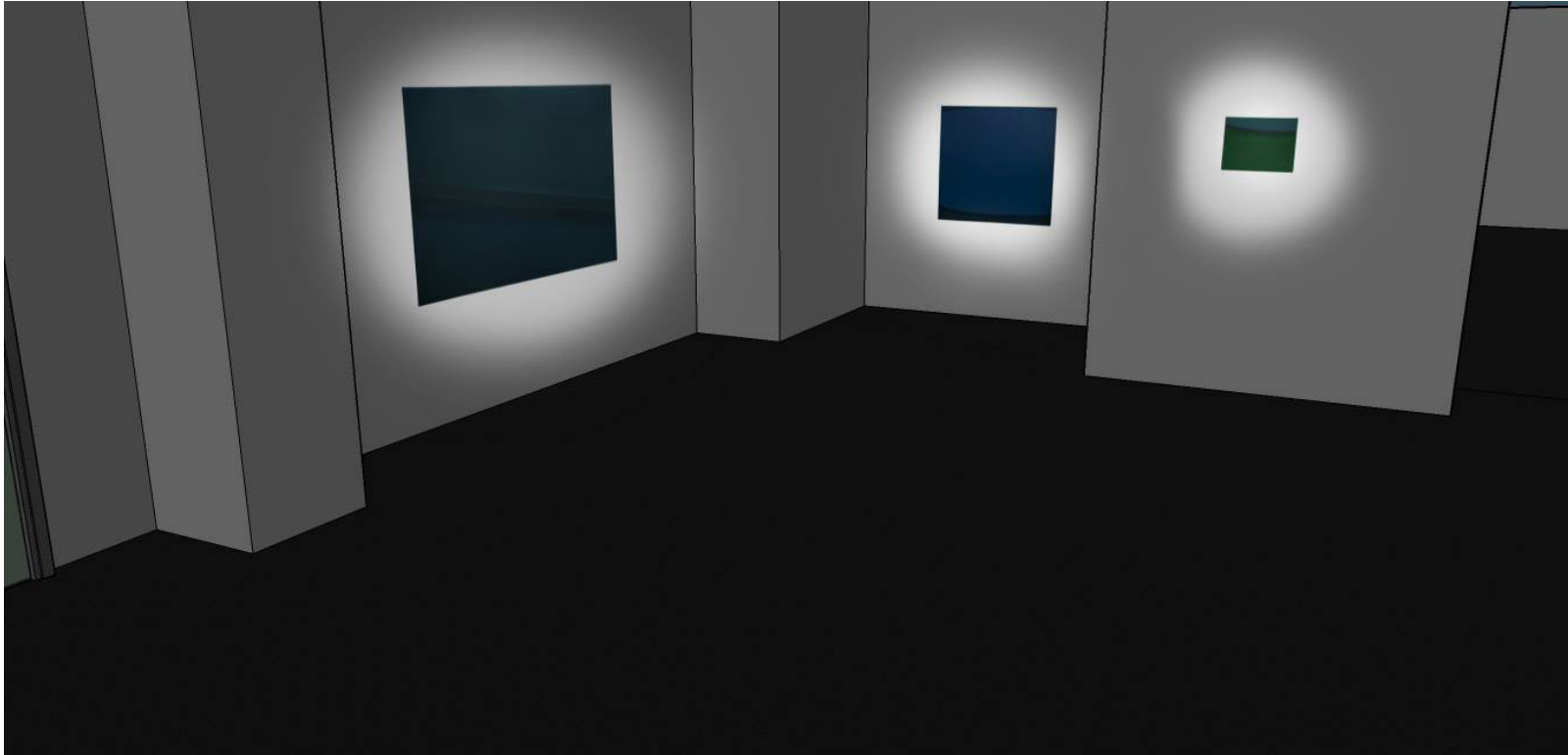
Alain Urrutia



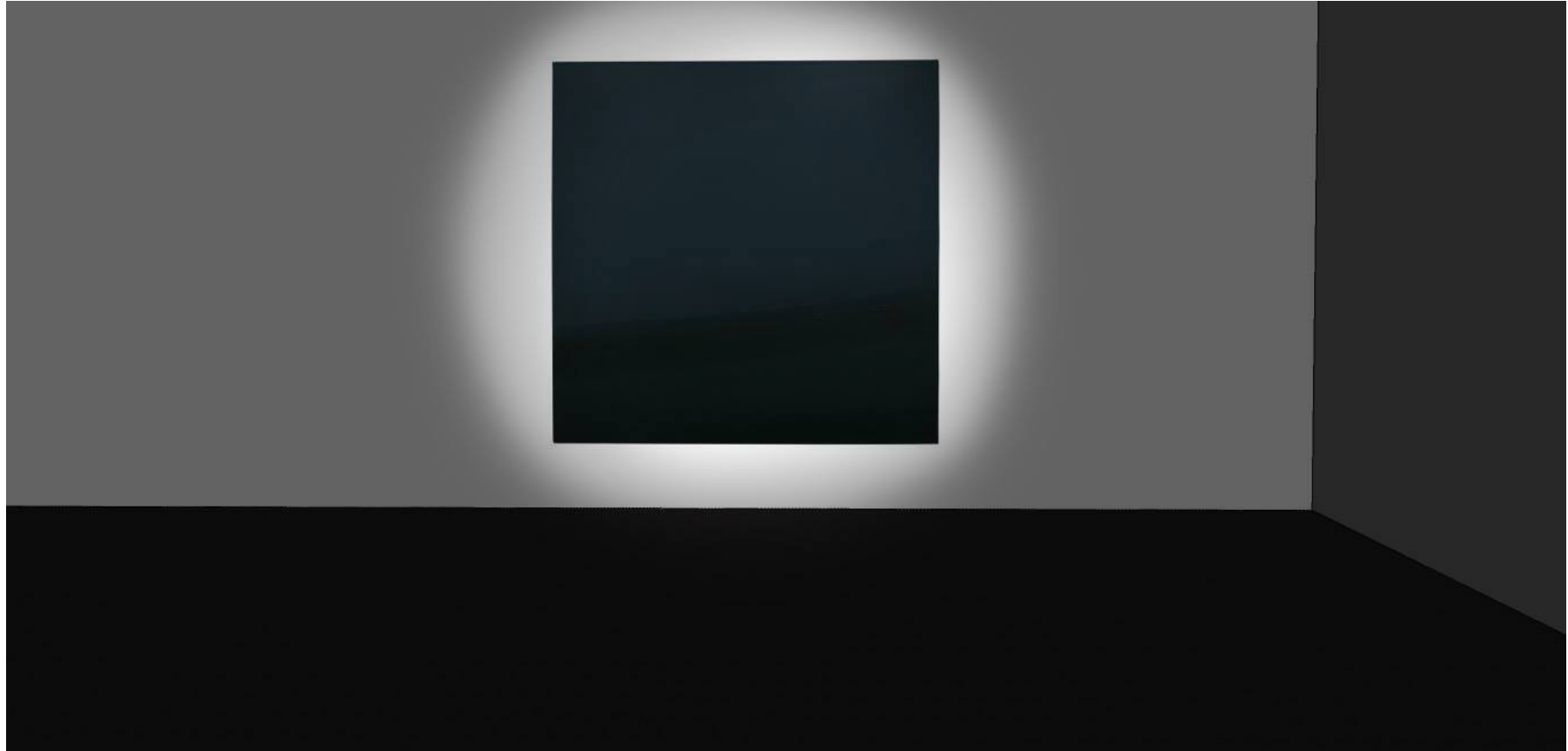
Michael Borremans



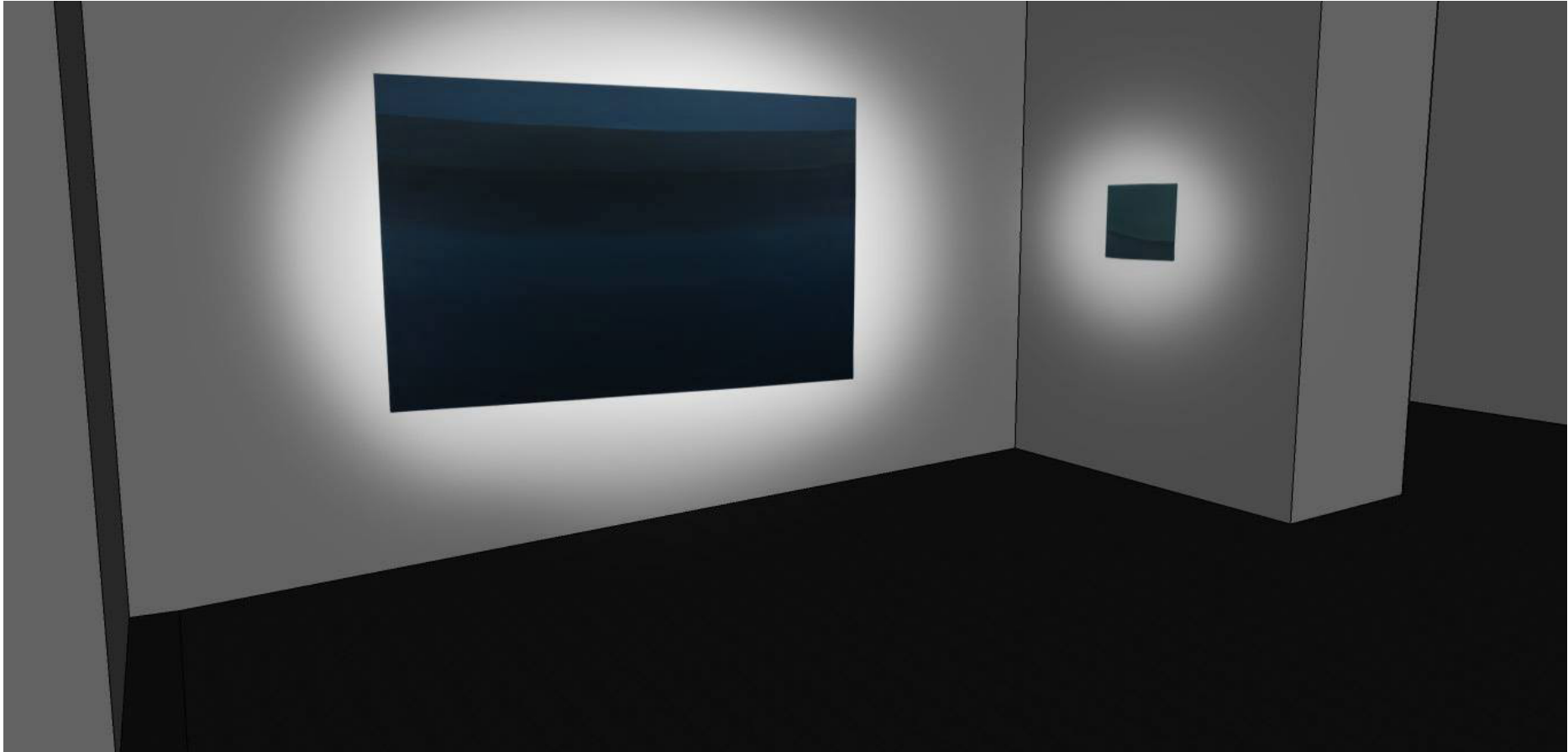
Boceto del montaje del proyecto Maryon Park



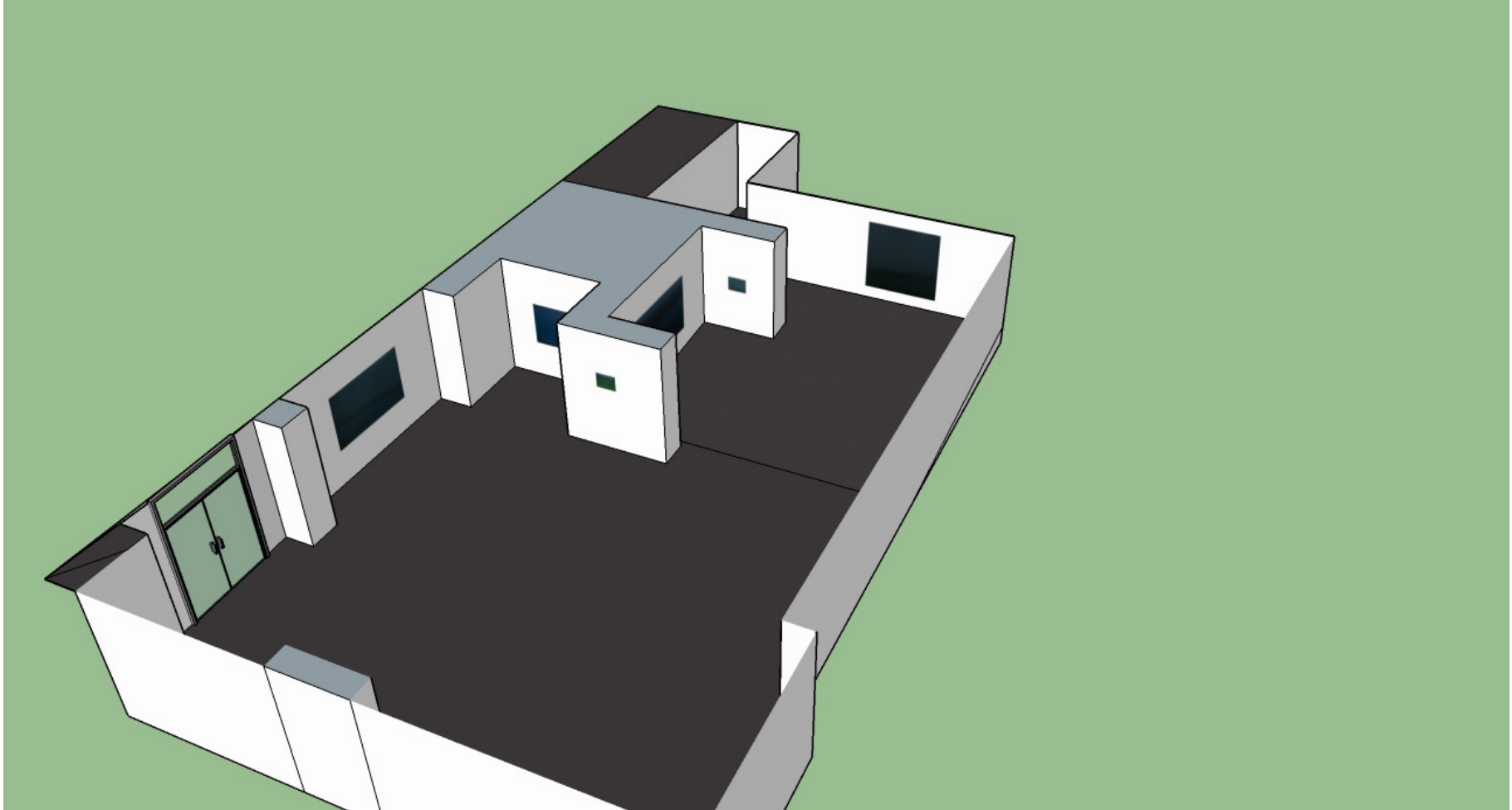
Boceto del montaje del proyecto Maryon Park



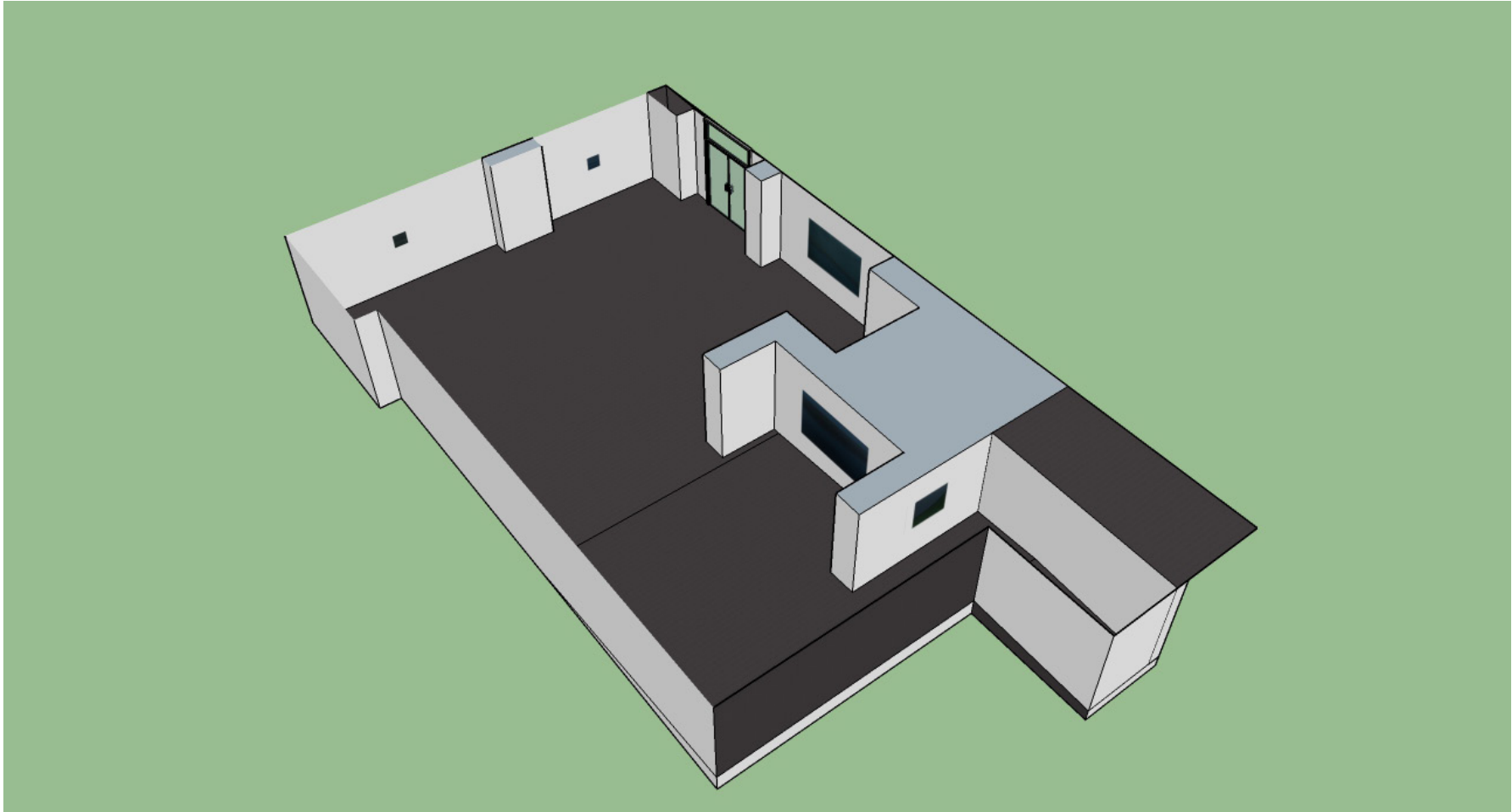
Boceto del montaje del proyecto Maryon Park



Boceto del montaje del proyecto Maryon Park



Boceto del montaje del proyecto Maryon Park



Boceto del montaje del proyecto Maryon Park

- Barro, David, Sanchez Balmisa, Alberto. *Alain Urrutia*. Bilbao: Dardo, 2013.
- Barro, David. *40 ideas sobre la pintura antes de irse*, Madrid: Arte contemporaneo y energia AID, Dardo, 2013.
- Barry Schwabsky/Julia Hasting. *Vitamin P2*. Phaidon. EEUU, 2011
- Bataille, George. *Manet*. Madrid. Geneve, Skira collection. 1995.
- Careri, Francesco. *El andar como práctica estética*. España, Barcelona. 2002
- Dailey, Meghan. *Triumph of painting*. Saatchi Gallery. London, 2005.
- Deleuze, Guilles. *Logica del sentido*, Madrid: PAIDOS IBERICA, 2005.
- Francés, Fernando (comisario). *Caro Niederer*. Editorial CAC Malaga. España, 2006
- Francés, Fernando (comisario). *Luc Tuymans. Retratos y vegetación*. CAC Málaga, Málaga, 2011.
- Franciszek Rynkowski, Marcin. *Vértigo, Diego Vallejo Pierna*, Madrid: Nosotros Revista de Arte Contemporaneo, 2012.
- Freud, Sigmun. En: Hoffmann, E.T.A. "El hombre de la arena", *Cuentos, 1*, Alianza Editorial, Madrid, 2002
- Godfrey, Tony. *La Pintura Hoy*. Editorial Phaidon. Londres, 2010
- Grove, Jeffrey (comisario). *Michaël Borremans As sweet as it gets*, Londres: Hatje Cantz, 2014.
- Herrigel, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Editorial Kier S.A, Buenos Aires, 2005.
- Holzwarth, Werner. *Neo Rauch*. Taschenm. Berlin, 2012.
- Johannes Kahrs. *Johannes Kahrs Exhibition: Zeno X Gallery*, London: Hatje Cantz, 2013.
- Kantor, Jordan. *The Tuymans Effect*. Artforum, Noviembre, 2004, www.davidzwirner.com, 2004.
- Lynch, David. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Editorial Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2011.
- Magnus Karlsson Galleri: *Niklas Eneblom. Full moon party*. Magnus Karlsson Galleri. Sweden, 2012.
- Magnus Karlsson Galleri: Mamma Andersson. *Dog Days*. Galeri Magnus Karlsson, Sweden, 2012
- Meana Martinez, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, En la conferencia del "II Congreso Internacional Creadores", 2011.
- Meuris, Jacques. *Magritte*. ed. Taschen. Munich, 2007
- Puellas, Luis. *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Ed. Arte y estética. Pontevedra, 2002.
- Puellas, Luis. *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé*. Cendeac, Murcia, 2007.
- Puellas, Luis. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Cendeac, Murcia, 2005.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Editorial Alianza, Madrid, 2010.
- Rabottini, Alessandro (comisario). *Victor Man, Szindbád Artist of the Year 2014*, Alemania: Hatje Cantz, 2014.
- Smithson, Robert. *Hotel Palenque*. Ariel Ed. Utah, 1973.
- Stoichita, Victor. I. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Si-ruela. Madrid, 2005.
- Stoichita, Victor. I. *La invención del cuadro. Arte, artificios y artificios en los orígenes de la pintura europea*. El Serval. Madrid, 2000.
- Sasnal, Wilhelm. *Wilhelm Sasnal*. Editorial Phaidon. Dominic Eichler, Jörg Heiser. 2011.
- Tuymans, Luc: "Boys and Science", Pinakothek der Moderne, Munich, Hatje Cantz. 2011
- Verlag, Kerberg. *Oficescapes*. Museum Heus Esters. Editorial Kever. Martin Hentschel. Berlin, 2012.