

TODO LO ESPACIAL, TODO LO CROMÁTICO

TRABAJO DE FIN DE GRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

IGNACIO TAPIA ARAGONÉS
TUTOR · JAVIER GARCERÁ

2014 / 2015

	pág.
1. RESUMEN.....	3
2. IDEA.....	4
3. INVESTIGACIÓN TEÓRICA CONCEPTUAL.....	5
3.1. Asia como método en el arte norteamericano de los años 40 y 50.....	6
3.2. Experiencia visual / La fotografía como medio en la pintura contemporánea.....	8
4. DESARROLLO DEL PROCESO.....	12
4.1 Primera fase del proceso.....	12
4.2 Segunda fase del proceso.....	14
4.3 Tercera fase del proceso.....	17
5. CONCLUSIONES.....	20
6. DOSSIER DEL TRABAJO REALIZADO.....	22
7. CRONOGRAMA.....	30
8. PRESUPUESTO.....	31
9. ANEXO.....	32
9.1 Imágenes de trabajos previos.....	32
9.2 Imágenes de las obras de los artistas seleccionados.....	38
10. BIBLIOGRAFÍA.....	47

El siguiente proyecto tiene como objetivo la realización de una serie de obras pictóricas que cuestionan la posibilidad de la pintura, a través de la construcción y destrucción de la imagen, como medio de activación de la subjetividad del individuo que la contempla. Así, las obras aquí presentadas pretenden generar nuevos espacios donde lo físico y lo perceptivo interactúan en un proceso de descodificación de la propia pintura.

Aunque en cierta medida, la posmodernidad haya supuesto una superación de la división de géneros, me interesa situar mi investigación en una revisión del género paisaje. Así pues, se deconstruye y recompone el concepto de paisaje contemporáneo a través de diversas estrategias, como la reducción, la repetición y la negación, que incorporan de manera selectiva ideas y formas procedentes del arte y la cultura asiática que ayudan a superar los esquemas tradicionales del paisaje occidental.

Palabras claves: Subjetividad, percepción, contemplación, descodificación, paisaje, reducción, repetición, negación, Asia.

PUNTO DE PARTIDA · El trabajo plástico realizado se presenta inicialmente como un políptico, una secuencia de imágenes que el espectador tiene que recomponer de forma experiencial a través de su visión. Un criptograma que hace referencia a la técnica *cut-up*¹ o de recortes desarrolladas por dos de los escritores *Beat*, William S. Burroughs y Brion Gysin, en su obra *The Third Mind*². Considero este escrito un punto de inflexión en este proyecto ya que ha generado, dentro de la temática de mi discurso, el camino hacia un entendimiento de las formas de recepción, análisis y lectura de mi obra. Este manuscrito que se compone de textos aleatorios e imágenes que los autores han combinado para crear un collage tanto conceptual y visual como narrativo que, concluido éste, se convierte en algo diferente a la suma de sus dos creadores: “1+1=3 (La Tercera Mente)” ha sido fundamental a la hora de abordar el desarrollo del proceso pictórico que planteo en mi proyecto.

FORMA Y CONCEPTO · Así también, como sucede con muchos pintores contemporáneos, el recurso de la fotografía se establece como punto de partida de un procedimiento que en mi trabajo enfatiza la creación

de distancias. Me interesa trabajar el paisaje como fragmento, en este caso, fragmentos nocturnos de un paisaje donde lo fragmentario me permite articular otros lenguajes visuales y conceptuales discurriendo en terrenos limítrofes entre abstracción y figuración.

REFERENTES · Además, para la realización de esta investigación ha sido de gran utilidad el estudio de artistas plásticos contemporáneos que, mediante soportes distintos, están trabajando en una misma dirección poética, como es el caso de Hiroshi Sugimoto, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, José María Yturralde o Elena Asins que incluyo en el apartado de referentes y tantos otros que, por limitaciones espaciales de esta memoria, no puedo desarrollar.

¹ La técnica *cut ups* o de recortes es una técnica literaria aleatoria en la cual un texto es recortado al azar y reordenado para crear un nuevo texto.

² William S. Burroughs, Brion Gysin, *The third mind*.

La investigación teórica-conceptual realizada desde la creación artística en torno a la idea de paisaje se ha estructurado en dos partes fundamentales:

1 - ASIA COMO MÉTODO EN EL ARTE NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS 40 Y 50 · Se establece en este apartado una contextualización de la temática del proyecto en base a la lectura e interpretación de una serie de capítulos del catálogo homónimo de la exposición *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860 - 1989*³ en los que se plantea un estudio de cómo los artistas en América utilizaron el arte y el pensamiento asiático para inspirar otras formas de expresión artísticas.

2 - EXPERIENCIA VISUAL / LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA · Esta parte tiene como fin realizar una aproximación a las investigaciones que me había planteado en torno al paisaje, la filosofía y otros escritos como *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes o los relacionados con el tema de la memoria visual de la artista Elena Asins que permiten entender el origen y la evolución de este proyecto, así como, el desarrollo sincrónico de mi trabajo plástico en el taller.

³ Alexandra Munroe. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*.

Antes de profundizar en los siguientes apartados, es conveniente señalar que el cambio que se produce en la década de los años cincuenta desde una concepción del arte como un objeto de placer visual a una actividad experiencial que se desarrolla en el tiempo y el espacio, no tiene su origen en el arte americano de dicha época: los artistas americanos de vanguardia no descubrieron el arte y las ideas asiáticas por ellos mismos. En Europa, el paso de la representación de lo visible a una expresión interior inspirada por oriente tiene como referente principal la deuda de Kandinsky con la lógica de Asia a través de sus teorías sobre la abstracción. Evidentemente, otros artistas como Barnett Newman o Mark Tobey han compartido, en mayor o menor medida, vínculos relacionados con los diversos planteamientos en torno a la concreta metodología de la percepción y la estética oriental que a mí me interesa. Sin embargo, el que esta investigación se haya enriquecido de una serie de referentes y de conceptos relacionados con estos temas no quiere decir que mi trabajo se centre exclusivamente en los que aquí se presentan, aún siendo verdad que son los que me han permitido realizar una aproximación más clara a la línea formal y conceptual que he trazado durante la realización de mi proyecto.

Pero no sólo esto, el descubrimiento de Asia no tuvo únicamente ca-
lado en la praxis artística. Muchos pensadores occidentales ⁴, desde
los románticos a los posmodernos, han consultado los textos védicos
y budistas como fuentes de inspiración y contrapunto a una cultura
basada predominantemente en la razón.

3.1. ASIA COMO MÉTODO EN EL ARTE NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS 40 Y 50

Respecto al apartado primero me interesa destacar cómo el trabajo de
los artistas en América adaptó las ideas y las formas orientales ⁵ para
crear no solamente otros estilos de comprensión del arte sino, lo que
es más importante, otra definición teórica de la experiencia de la con-
templación y del papel transformador del arte en sí.

Para contextualizar mi trabajo dentro del género paisaje y la relación
de éste con la cultura oriental entiendo como necesario la revisión,
tanto en este caso, de los dos capítulos *Landscapes of Mind: New Con-*

ceptions of Nature y *Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction
and Ecstatic Minimalism* como de algunos artistas que tomaron de Chi-
na y Japón la noción de paisaje como forma efímera y proceso dinámico.

En *Landscapes of Mind: New Conceptions of Nature* el autor hace un
seguimiento de una serie de artistas de principios y mediados del siglo
XX que promovieron el arte moderno y abstracto en América recu-
rriendo a la estética del sudeste asiático. Algunos de los artistas, en
su búsqueda de integración de técnicas orientales, se sirvieron de los
grabados japoneses de *Ukiyo-e* ⁶ y de las pinturas chinas con tinta en
relación a una estética de la transparencia, la ingravidez, la desmateria-
liación, el silencio y la forma rítmica. En este sentido, es interesante la
teoría de Arhtur Wesley Dow; el autor hizo hincapié en la separación
rítmica de motivos como forma de animar la superficie y respetar su
planitud. También insistió en el estudio del concepto japonés de *No-
tan* ⁷, la relación de la luz y las masas oscuras y la atención en el uso
del color que no debía nunca romper la armonía y el equilibrio logrado
por el *Notan*. El interés que tenía Dow por una superficie plana, el uso

⁴ Herman Hesse, Carl Gustav Jung y Madame Blavatsky serían un buen ejemplo.

⁵ Ideas y formas procedentes de las religiones orientales como el Hinduismo y el Budismo que influenciaron a los artistas americanos a través de la lectura del *Bhagavad Gita*, el *Tao Te Ching*, las *Upanishads*, entre otros.

⁶ *Ukiyo-e* es un género de grabados producidos en Japón entre los siglos XVII y XX en los que se encuentran imágenes paisajistas, del teatro y de zonas de alterne.

⁷ *Notan*, palabra japonesa utilizada para hacer referencia a un estado basado en el equilibrio de luz y oscuridad en una composición.

del color y el equilibrio entre la luz y las masas oscuras puede resumir de forma breve esa primera aproximación a las corrientes orientales que realizo a través de mi proyecto pictórico.

Por otro lado, el segundo capítulo, *Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism*, focaliza su desarrollo en el estudio de la pura abstracción pictórica y escultórica de artistas como Tadaaki Kuwayama, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Anne Truitt y Richard Tuttle. Estos artistas pondrán de relieve el uso de otros conceptos como la reducción, la repetición y la negación para expandir la conciencia perceptiva.

Si la pintura de Dow me ha servido para conocer en líneas generales los conceptos que trabajaron los artistas de esa época, para la comprensión del cambio que se realiza en el arte americano respecto a la obra de arte como un objeto de contemplación que produce un cambio

de estado de la conciencia del espectador que la observa, las pinturas negras de Ad Reinhardt fueron fundamentales. Desde 1961 hasta su muerte en 1967, el autor pintó exclusivamente lienzos cuadrados negros de grandes dimensiones con atenuaciones sutiles de tonos oscuros. La realización de esta serie de cuadros coincide con su viaje a Siria, Jordania y Turquía para estudiar la arquitectura y la decoración islámica cuya repetición, geometría, simetría y sus formas sagradas *anicónicas*⁸ tuvo una intensa repercusión para él. Para Reinhardt, el arte era una experiencia perceptiva con la potencia específica para purificar la conciencia a través del acto de la concentración contemplativa, hecho que provocaría un cambio en la concepción del ver que se traslada desde ser un suceso meramente óptico a un proceso con cargas fenomenológicas⁹. De esta manera, el espacio del cuadro aumentaba sus límites físicos como consecuencia de la ampliación de una mirada convertida en un instrumento ontológico¹⁰, a través de otra duración temporal. Las ya mencionadas pinturas negras de Reinhardt y su estética de

⁸ *Anicónicas*, iconografía sin imágenes.

⁹ La *fenomenología* es una corriente idealista subjetiva dentro de la filosofía que se propone el estudio y la descripción de los fenómenos de la conciencia.

¹⁰ *Ontológico* es el adjetivo que indica que algo es relativo o perteneciente a la ontología, es decir, a la rama de la filosofía metafísica que estudia la naturaleza del ser en cuanto ser y busca determinar las categorías fundamentales de la existencia y la realidad, así como la manera en que éstas se relacionan entre sí.

formas reductivas y tonos monocromáticos han sido la base de un discurso estético y conceptual que ha generado, dentro de la producción pictórica de este proyecto, otros planteamientos formales relacionados con la geometría y el uso del color negro con sutiles variaciones cromáticas que han permitido obtener formas poco reconocibles.¹¹ Por esta razón, la pintura monocromática que empecé a realizar en el taller está estrechamente ligada con el material empleado y sus cualidades plásticas. Así, puede decirse que la modificación de las características formales sobre las que está basado el discurso artístico propuesto afecta a la comprensión de la obra.

3.2. EXPERIENCIA VISUAL / LA FOTOGRAFÍA

COMO MEDIO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Del mismo modo que uno de los objetivos de las pinturas de Reinhardt es provocar respuestas perceptivas en el espectador por sus caracterís-



Vista de la exposición, *Ad Reinhardt*,
Galería David Zwirner, Nueva York, 2013

¹¹ Ver imagen en p. 16.

ticas físicas y visuales, también el estudio de la obra de la artista española Elena Asins, en concreto sus escritos sobre la memoria visual, desarrolla una línea de investigación que intenta comprender el medio con el que trabaja y la percepción visual de lo que genera con ese medio. Elena Asins elabora una serie de escritos en simbiosis con su trabajo plástico ¹² buscando otro soporte en el que poder recoger el lenguaje conceptual que va desarrollando. En el escrito sobre la memoria visual la autora define la visión como un proceso que, a partir de las imágenes del mundo externo, produce una visión útil al observador. La investigación que realiza Asins en torno a la visión, la memoria y la creación artística es afrontada como un estudio de naturaleza científica. A diferencia de aquellos artistas que buscaban respuestas en la cultura oriental, la artista española realiza una conexión arte-ciencia para explorar, y si acaso resolver, los límites de la experiencia visual. Lo que destaco de este acercamiento a la memoria visual es el estudio que realiza como artista plástica de los mecanismos que tiene el indi-

viduo que observa la obra de arte centrandó su atención, no tanto en la experiencia ante la misma, sino en la capacidad de procesar la información que tiene el espectador y, por tanto, de asimilar lo que está viendo:

La conciencia es el ejecutivo central dependiente de la atención que se ponga en el objeto de mira. ¹³

La complejidad del tema que trata la artista trae como consecuencia resumir parte de su trabajo y utilizar sus palabras para que esta breve aproximación, tanto a sus ideas como a su obra, resulte más entendible. He considerado útil la inclusión de la siguiente cita porque el texto a la que ésta pertenece tiene repercusión dentro del lenguaje pictórico que estoy realizando:

Los principales factores responsables de los valores de intensidad

¹² Ver anexo en p. 38.

¹³ Elena Asins, *Fragmentos de la memoria*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 289.

para la visión y registro de una imagen son cuatro: la geometría, las reflectancias de las superficies visibles, la iluminación de la escena y el punto de observación. En toda imagen estos factores se encuentran entre mezclados. Hay que tener en cuenta que la luz es mutativa, transformativa e integrante. El propósito del procedimiento visual es descubrir cuáles son los cambios que se deben a cada factor y crear representaciones en las que se distinga entre todo ellos.¹⁴

Debido a eso, la intencionalidad por parte de la autora de interferir en el proceso visual a través de los aspectos plásticos de la obra ha sido clave para la configuración de la pintura que en este proyecto se pretende estudiar. Más allá de los aspectos formales que presentan las obras de cada uno de los artistas mencionados, lo que me interesa es dejar constancia de que otros pensadores y artistas plásticos tienen en común algunas de las preocupaciones que se plantean en el proyecto.

En esta última parte de mi investigación me interesa destacar la influencia de la fotografía en la pintura contemporánea. Desde mi punto de vista, *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes me permitió identificar con mayor certeza el uso de la fotografía como punto en el que se ha focalizado toda una actitud en torno a la pintura.

Todo el sentimentalismo del que hace uso el autor en base a una búsqueda de la esencia de la fotografía viene determinado por el estudio de fotografías de aficionados. De esta forma, Barthes reflexiona respecto a una serie de fotografías personales en las que no se encuentran evidencias de reglas de composición y en las que el referente fotográfico carece de valor. Todo esto que adelantaba Barthes acerca del uso de fotografías personales, no artísticas, es un recurso en el que se centra parte de la pintura contemporánea: la imagen permanece en el tiempo como fragmento de memoria con forma de fotografía. Actualmente, la influencia de la fotografía y el cine en la composición de muchas pinturas es un proceso habitual para llevar a cabo la construcción de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 293.

imagen pictórica, como David Barro argumenta cuando se refiere a la fotografía como un cuerpo comido por el tiempo radicando su belleza en su condición de fragmento.¹⁵ Y es que son muchos artistas contemporáneos, Gerhard Richter sería un buen ejemplo de ello, los que formalmente beben directamente de la relación entre pintura y fotografía. Barthes intenta que se comprenda la actitud del sujeto que observa la imagen fotográfica como parte importante y es, por tanto, que dentro de este acercamiento establece dos dimensiones fundamentales: *studium* y *punctum*¹⁶. Se puede entender que para Barthes esa segunda potencia, ese *punctum* que se encuentra al mirar una fotografía, esa fuerza de atracción procedente de la subjetividad de quién observa, prevalece por encima de su capacidad descriptiva. La potencia subjetiva del espectador se encuentra por encima del sentido descriptivo del fotógrafo. Sin embargo, esto no quiere decir que la capacidad de selección del fotógrafo carezca de subjetividad puesto que ésta va implícita en la forma de mirar el mundo. En la actualidad, estableciendo

una relación intertextual con las ideas del autor y de la pintura, esa punzada que define como fuerza de atracción que se nutre de la subjetividad de quién observa es la tensión que se busca en la imagen pictórica. Ese *punctum* del que habla Barthes se genera a través de la distancia, una distancia que justifica el uso de la fotografía. Además, Richter argumenta el uso de la fotografía como una forma de ganar distancia ya que le permite espacio y atención a la hora de penetrar en la realidad¹⁷. Pero también Vija Celmins afirmaba:

La foto es un tema alternativo, otra capa que crea distancia. Y la distancia crea la oportunidad de contemplar la obra más despacio y de explorar la relación de uno con ella. (...) ¹⁸

¹⁵ David Barro, *El paraíso perdido de la pintura*. Alain Urrutia.

¹⁶ Roland Barthes en su ensayo *La Cámara Lúcida* define el *punctum* como la causa que activa la atención de quién observa la fotografía y el *studium* como la clasificación técnica y la función descriptiva de la misma.

¹⁷ El autor declaraba al respecto: *Cuando pinto a partir de una fotografía, el pensamiento consciente queda suprimido. (...) La fotografía tiene una abstracción propia que no es nada fácil de penetrar.*

¹⁸ Vija Celmins, *Vija Celmins Obras 1994-1996*. p. 30.

Desde los primeros trabajos que realizo a finales del año 2014, en los que la pintura tiene como referente principal una serie de fotografías de paisajes nocturnos que hacen alusión directa a la relación del individuo con la naturaleza, hasta los últimos trabajos en los que la pintura se desprende de todo referente en un proceso de selección, renuncia y síntesis, el desarrollo pictórico de mi proyecto está marcado por diferentes ritmos. Así, para ilustrar este proceso voy a realizar de manera cronológica un recorrido por las diferentes fases que ha tenido mi producción artística para finalizar con los últimos resultados y establecer una serie de conclusiones relacionadas con la factura que, como consecuencia, son responsables del desarrollo conceptual.

4.1. PRIMERA FASE DEL PROCESO

Me interesa situar el punto de partida de mi proyecto en las pinturas citadas anteriormente que realizo a partir de fotografías de distintos paisajes nocturnos.¹⁹ Las imágenes eran modificadas mediante programas de edición y los resultados obtenidos se utilizaban como genera-

dores de imágenes fragmentadas a través de los cuales empezaba la construcción en el lienzo. La condición de fragmento me interesaba a la hora de realizar pinturas que discurrían entre lo figurativo y lo abstracto. El recorte, que me permite establecer interferencias entre el referente inicial y la pintura, era un recurso formal al que encontraba interés y deseaba continuar desarrollando.

Muchos artistas contemporáneos que me interesaban como Gerhard Richter, Wilhelm Sasnal y Eberhard Havekost trabajaban la pintura combinando diferentes registros, desde el arte minimal hasta la abstracción, desde el expresionismo hasta el realismo, y me daba cuenta de que tenían como hilo conductor la usurpación de la fotografía como origen. En una entrevista en el año 1973, Richter afirmaba:

La experiencia ha demostrado que no hay diferencia entre una llamada pintura realista, de un paisaje por ejemplo, y una pintura abstracta. Ambos tienen más o menos el mismo efecto sobre el observador.²⁰

¹⁹ Ver anexo en pp. 32-34.

²⁰ Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters, 1961-2007*. p. 83.

Además, los trabajos de pintores españoles contemporáneos como Rubén Guerrero y Fernando Martín Godoy me servían como referencia a la hora de reflexionar sobre el proceso de pintar y generar imagen.²¹ Si por un lado quisiera señalar algunas de las estrategias que utiliza Guerrero a la hora de explorar el espacio pictórico destacaría los planteamientos cercanos a la abstracción y los ejercicios figurativos y de *trompe l'œil*. Por otro lado, quiero hacer referencia al modo como Fernando Martín Godoy utiliza en sus pinturas acrílicas y en sus dibujos con tinta una metodología en la que la síntesis de la imagen juega un papel importante. La edición digital que parte de fotografías cotidianas, eliminando aquello que este artista no considera esencial, se convierte en un recurso que empiezo a utilizar en esta primera fase de mi proyecto.

Sin embargo, las soluciones plásticas frías y racionales que la factura de mis primeros trabajos había adquirido ni me satisfacía ni me ayudaba a conseguir la imagen que estaba buscando. Así, en primer lugar

dejo de utilizar la edición digital de la fotografía como proceso y en segundo lugar realizo un cambio en el enfoque de mi discurso respecto a la idea de un paisaje idílico. De esta forma, planteo otra manera de enfrentarme al paisaje urbano sin renunciar a la idea del fragmento para centrar mi atención en las luces nocturnas de la ciudad.

Resulta inevitable mencionar aquí, la influencia que tuvo Alex Katz y su serie *Night Paintings* en esta fase de mi proceso pictórico. Katz es uno de los precursores de la pintura pop. Sin embargo, no era la obra de sus inicios la que más me interesaba sino aquella en la que el artista realiza sus paisajes nocturnos de Nueva York en la década de los años ochenta. El estudio de la luz, concretamente el de las escenas nocturnas en las que la oscuridad se presenta como un gran fondo monocromo, sería uno de los aspectos de este autor que yo quería utilizar en esta fase de mi proceso plástico. Como señala David Barro en el texto para el catálogo de la exposición del artista en España,

²¹ Ver anexo en pp. 39-40.

las obras Hudson (1988) y Full Moon (1988)²², entre otras, pueden significar un punto de inflexión en su condición abstracto-figurativa, condición que tanto me interesaba y a la que estoy haciendo alusión a lo largo de esta memoria. La confirmación de mi interés por este tema ha tenido como consecuencia un cambio en la línea formal de mi discurso.

4.2. SEGUNDA FASE DEL PROCESO

Antes de profundizar en esta fase de mi investigación plástica es imprescindible hacer alusión de nuevo al artista Gerhard Richter²³ y a la parte de su producción artística que cuestiona la naturaleza de la representación. Muchas de sus pinturas ponen en evidencia la información inicial de la imagen otorgándole a través de recursos pictóricos como el desenfoque, nuevos significados que superan la frontera entre la abstracción y la figuración.²⁴ La comprensión de las diferencias entre la pintura abstracta y la representación que propone Richter me llevó a

²² Ver anexo en p. 41.

²³ Ver anexo en p. 42.

²⁴ Anna María Guasch, *El Arte último del siglo XX*, p. 251.



S/T, acrílico sobre lienzo, 60 x 60 cm., 2014.

realizar un desarrollo plástico que generó, dentro del campo de la pintura, un lenguaje híbrido con múltiples formas. De la misma manera que los escritores *Beat* mencionados con anterioridad diseñaban una composición literaria y conceptual mediante recortes, mi trabajo se realiza por partes combinando, en su inicio, técnicas diferentes en lienzos de distintas medidas. Los recursos utilizados en este proceso de cambio y experimentación daban lugar a otros nuevos, siendo la utilización de la pintura al óleo el más significativo. Esta nueva forma de enfrentarme al cuadro abandonaba toda representación y, sin embargo, mi objetivo era contextualizar este tipo de pintura dentro de mi obra como fragmento de la misma. Este cambio en la metodología de mi proceso pictórico me permitía establecer una pausa entre las distintas piezas revisando los resultados. En un principio, no seguía ningún patrón específico a la hora de pintar en el taller y, sin embargo, según avanzaba el proyecto empezaba a fijar una especie de estructura en mi trabajo que ha sido determinante a la hora de establecer un discurso

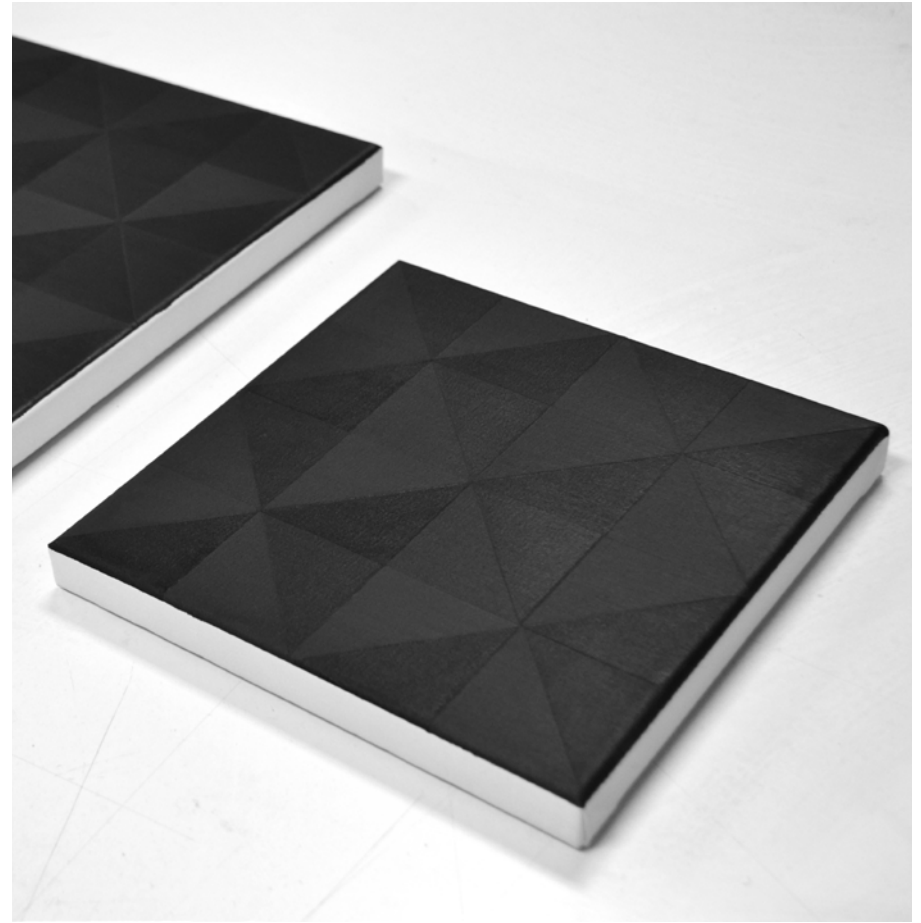
formal más concreto. Después de pintar con acrílicos, esmaltes y óleos intentando extrapolar de forma radical, y casi ingenua, esa potencialidad de la pintura a la que hace referencia Richter, enfrentaba abstracciones geométricas y pinturas figurativas que, tras el análisis de las mismas, me daba cuenta que el resultado no iba más allá de la realización de un ejercicio de confrontación estética.²⁵ Por consiguiente, tenía que volver a examinar la intencionalidad de mi pintura retomando diferentes aspectos compositivos y conceptuales de fases anteriores, así como investigando nuevos procedimientos y, con ello, nuevos referentes.

A través de un proceso de experimentación, y mediante un método de prueba y error, planteaba ahora la forma de enfrentarme al espacio pictórico. Iniciaba de esta forma una nueva fase de mi proyecto influenciado por artistas que han trabajado la abstracción como los ya mencionados Ad Reinhardt y Gerhard Richter, pero también otros no menos importantes como Gerhard Merz, Agnes Martin, Mark Rothko,

²⁵ Ver anexo en pp. 35-37.

Stephan Baumkötter, Marci Hafif, Blinky Palermo o el pintor español José María Yturralde.²⁶ Empezaba así nuevamente un proceso de investigación que en este caso se centraba en torno a una pintura con tonalidades cromáticas reducidas y la abstracción geométrica, un cambio radical en el registro que venía determinado por un estudio del problema de la monocromía.

En este momento de la investigación, y sin renunciar a la idea del paisaje, realizaba abstracciones geométricas donde el uso del color negro con sutiles variaciones cromáticas hacía que las formas fueran difícilmente reconocibles. Todo esto que adelantaba en mi investigación conceptual acerca de provocar respuestas perceptivas en el espectador a partir de las características físicas y visuales de la pintura era la base sobre la que se fundamentaba parte de mi discurso. En esta fase del proyecto había abandonado la evidencia de la imagen fotográfica quedando ésta como detonante de un proceso que se sirve exclusivamente



S/T, acrílico sobre lienzo, 20 x 20 cm., 2015.

²⁶ Ver anexo en pp. 43-44.

de la luz. Las abstracciones geométricas se alternan con degradados al óleo realizados con sutiles variaciones de color azul y verde. Para resaltar esa condición de fragmento de un paisaje urbano utilizo formatos de tamaño reducido; el hecho de pintar en el mismo tamaño los distintos registros me proporciona consistencia y, por lo tanto, mayor coherencia dentro del lenguaje que estoy desarrollando.

En este momento del desarrollo de mi proyecto veía necesario destacar la serie fotográfica de paisajes marinos de Hiroshi Sugimoto.²⁷ En las fotografías de Sugimoto el orden gráfico que divide la imagen marcando el horizonte entre el mar y el cielo me causó un gran interés e influencia en el modo de estructurar mis composiciones pictóricas. La exposición que realizó la *Pace gallery* de Londres en la que enfrentó ocho cuadros negros y grises de la serie *Dark paintings* de Mark Rothko y ocho fotografías monocromáticas de la serie *Seascapes* de Sugimoto exploraba el parentesco filosófico entre los artistas y la intención

de examinar el espacio y la emoción que éste genera a través de un rango limitado de color, siendo su estudio de gran valor para mi proceso plástico.

4.3. TERCERA FASE DEL PROCESO

Esta nueva forma de reconfigurar el espacio físico del cuadro me ayudaba a distinguir, aún más, esa condición de fragmento a la que hacía referencia durante mi trabajo; se producía una codificación que obligaba al espectador a recomponer la pintura a través de la mirada. En algunos de mis trabajos de pequeño formato esa división horizontal respondería a la combinación de distintos recursos plásticos. Los diferentes registros utilizados como los barridos de color al óleo y las formas geométricas con pintura acrílica interactuaban, siempre por separado, en la misma tela; estas fisuras perceptivas estaban acentuando y forzando al espectador a cuestionar esa composición aparentemente

²⁷ Ver anexo en p. 45.

caótica. Como consecuencia, me interesaba trabajar cada lienzo individualmente sin tener una visión premeditada del resultado final; cada pieza se podía entender independientemente como la máxima parte del conjunto y me sugería lo que Baudrillard había planteado con respecto a esa categoría de fragmento:

La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, poco antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero.²⁸

Para finalizar este apartado señalaré que en la fase actual de mi proceso estoy desarrollando un lenguaje pictórico y conceptual que inicia un camino hacia nuevas propuestas de investigación que realizaré en un futuro próximo.

Uno de los motivos que ha generado este nuevo cambio es el estudio

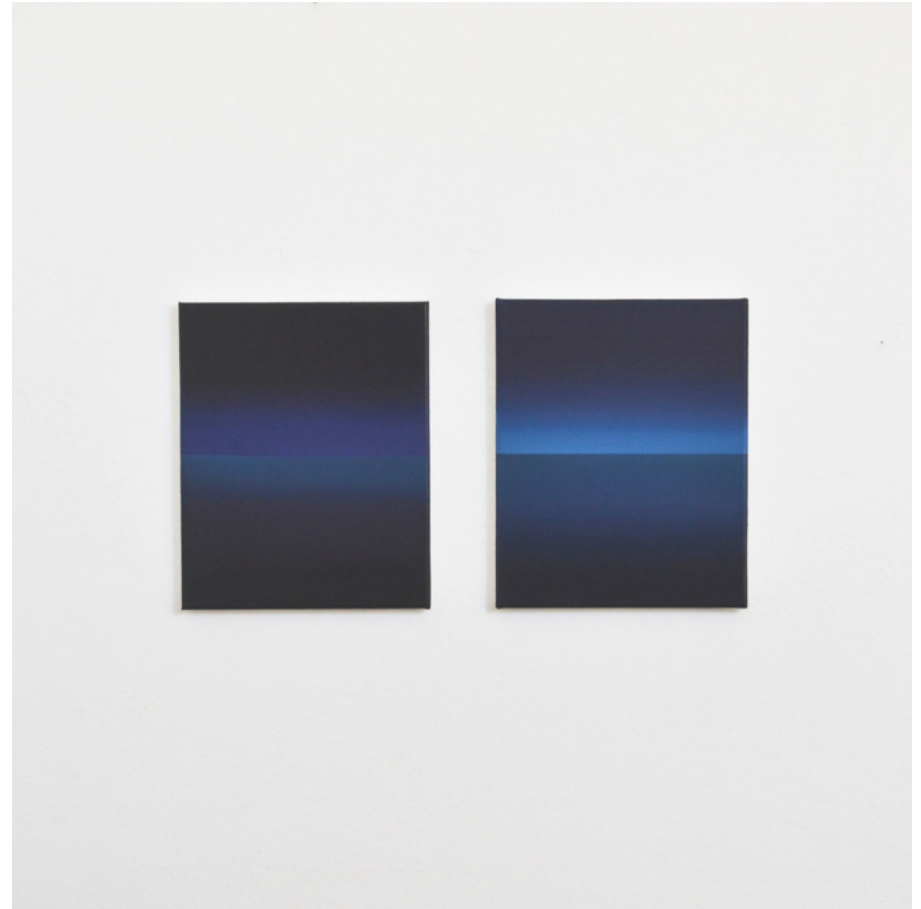


S/T, acrílico sobre lienzo (izquierda),
acrílico y óleo sobre lienzo (derecha), 27 x 22 cm. (x 2), 2015.

²⁸ Jean Baudrillard, *Videosfera y sujeto fractal*, cfr. Giovanni Anceschi, *Videoculturas de fin de siglo*, p. 28.

de la obra del artista español José María Yturralde. En sus pinturas, el artista investiga ideas en torno al espacio, el tiempo, la infinitud y lo sublime. Las obras pertenecientes a su última serie *Horizons*²⁹ exploran a través de la luz y el color el desbordamiento de los límites físicos del cuadro. El color se convierte en el elemento protagonista de la superficie del lienzo intentando, mediante variaciones sutiles del mismo, una búsqueda de la representación y materialización de lo infinito. La depuración intelectual que realiza Yturralde a través del color en sus pinturas me ha despertado gran interés y me ha servido para inspirar estos últimos cuadros en los que la sensación de lo infinito se amplifica con el gran formato. Trabajo la pintura desde una repetición controlada de la pincelada donde las transiciones cromáticas se presentan objetivas, sin evidencia alguna de la mano, sin rastro del proceso. Además, las reflexiones cromáticas y compositivas que realiza Yturralde en sus últimos trabajos se han convertido en la razón que impulsa la propuesta perceptiva que estoy realizando actualmente.

²⁹ Ver anexo en p. 46.



S/T, óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm. (x 2), 2015.

En el trabajo que aquí presento he querido realizar un breve recorrido a través de los distintos aspectos formales y conceptuales que me han permitido avanzar y evolucionar desde los objetivos y competencias marcados al principio del proyecto hasta los últimos resultados de mi proceso plástico. La intención de mi investigación ha sido realizar un acercamiento a ese proceso de transculturalidad oriente-occidente realizado por los artistas norteamericanos en los años 40 y 50, así como, establecer a modo de contrapunto el estudio de las obras de artistas contemporáneos como Asins o Yturralde que realizan, a diferencia de esos artistas que buscaban respuestas en la cultura oriental, una investigación plástica y conceptual de naturaleza científica. Además, me ha interesado entender el uso que tienen muchos pintores contemporáneos de la fotografía como recurso para la creación artística.

Por otro lado, asumiendo el desarrollo de mi producción pictórica como un proceso en continua evolución me interesa destacar los diferentes aspectos formales y conceptuales que están enriqueciendo mi trabajo.

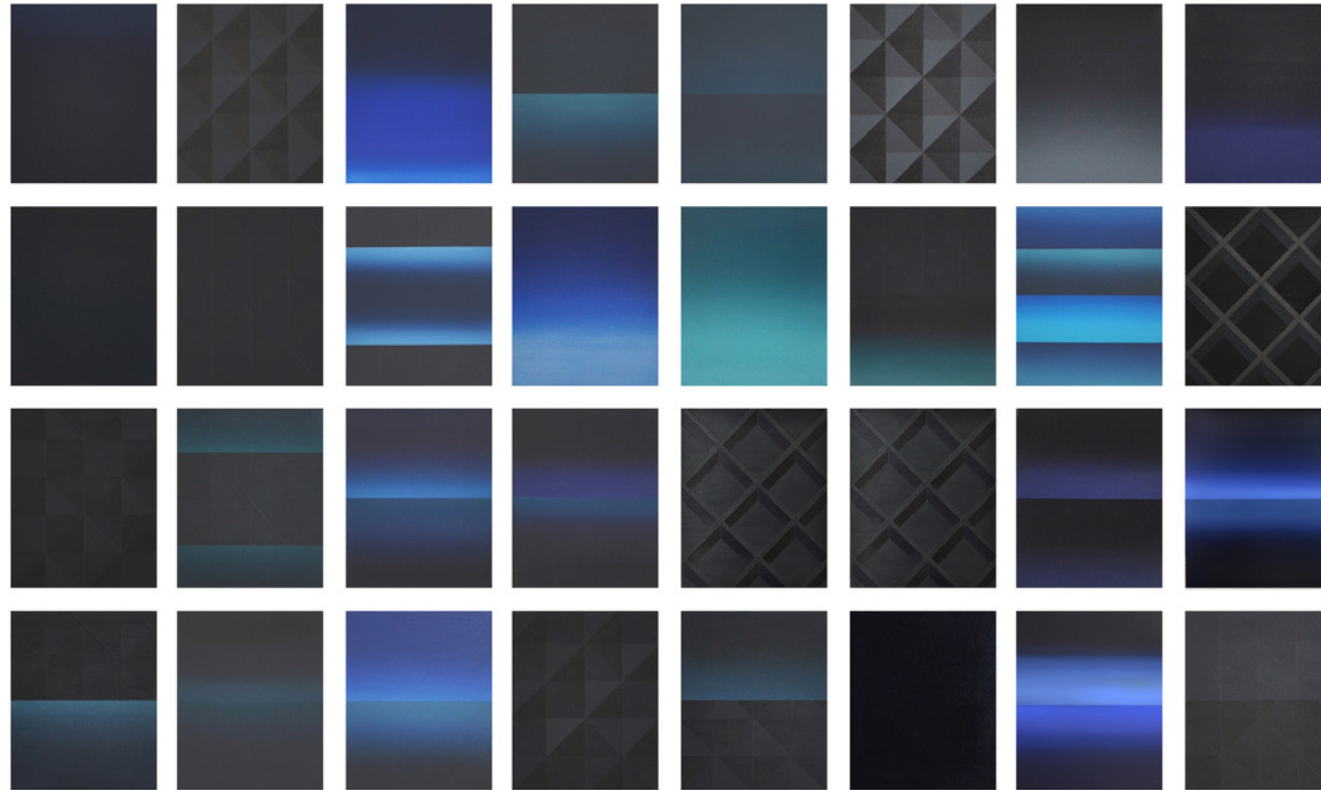
Desde un punto de vista formal, la pintura que estoy realizando queda lejos de la *Radical Painting* que proponía una pintura no-figurativa, no-icónica y completamente autorreferencial. En el caso de este proyecto se trata de generar otros espacios a través del color, horizontes que invitan al espectador a enfrentarse al cuadro desde una experiencia física y perceptiva. Por medio de sutiles pinceladas expandidas repetidamente sobre la superficie del cuadro trabajo barridos de color con pintura al óleo que se enfrentan en el centro del lienzo. De esta forma, se crea una línea horizontal que divide el cuadro por la mitad sugiriendo al espectador a concentrar su mirada en ese punto; una pintura reposada y depurada que recuerda la *Color Field Painting* del expresionismo abstracto norteamericano pero que, sin embargo, se distancia de ésta en su intención clara de omitir el gesto. El motivo de aumentar las dimensiones del lienzo desplaza la idea del políptico inicial y se relaciona directamente con la capacidad de percepción que puede tener el espectador; se destila la idea de paisaje contemporáneo y se entiende la pintura como realidad reivindicando su propia autonomía.

Por otro lado, si en el conjunto de cuadros pequeños el espectador tenía que recomponer el paisaje a través de un ejercicio mental, en estas últimas piezas tiene que penetrar en la pintura por medio de la experiencia física con el cuadro; esta sensación se amplifica con el uso de formatos de mayor tamaño que son trabajados de la misma forma aceptando el grado de dificultad que eso conlleva. Además, la realización de estas pinturas tiene como consecuencia un desplazamiento de la abstracción geométrica en mi trabajo centrando toda mi atención en los degradados de color. Sin embargo, estoy planteando otras propuestas relacionadas con la pintura geométrica que realizaré de forma paralela a esos trabajos en un futuro próximo; el uso de medidas de gran formato al igual que en las pinturas al óleo será un aspecto importante.

Después de la realización de este proyecto y tras analizar mis últimos resultados, me interesa continuar mi investigación plástica a través del campo de la pintura. Considero la condición abstracto-figurativa mencionada anteriormente como punto de referencia.

Así también, tengo intención de realizar un proyecto de investigación teórico relacionado con la experiencia perceptiva; una continuación de este trabajo que me gustaría plantear de manera simultánea a mi desarrollo plástico en el taller. Debido a esto, uno de los propósitos para la realización de esta investigación es profundizar en los temas relacionados con la visión y la percepción; temas que he tratado de forma breve a través de un primer acercamiento a los escritos de Elena Asins. Por lo tanto, me interesa centrar mi atención en continuar indagando acerca de esas inquietudes perceptivas que genero con mi pintura, así como en la obra de otros artistas con las mismas afinidades temáticas con el fin de aportar diferentes puntos de vistas a mi trabajo.

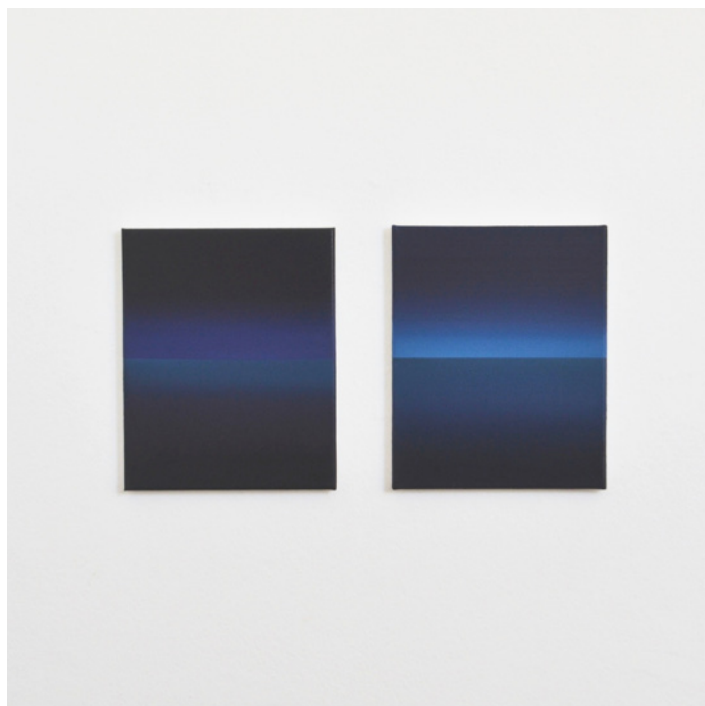
Por último, quiero agradecer a las personas que han estado a mi lado durante la realización de este proyecto, en especial a mi familia, a mis amigos, a mis compañeros y a mi tutor Javier Garcerá por poner a mi disposición todo su conocimiento en relación a los temas que aquí se han tratado, así como su visión personal acerca del trabajo que he realizado en el taller.



Fragmentos, óleo y acrílico sobre lienzo, 27 x 22 cm. (x32), 2015.



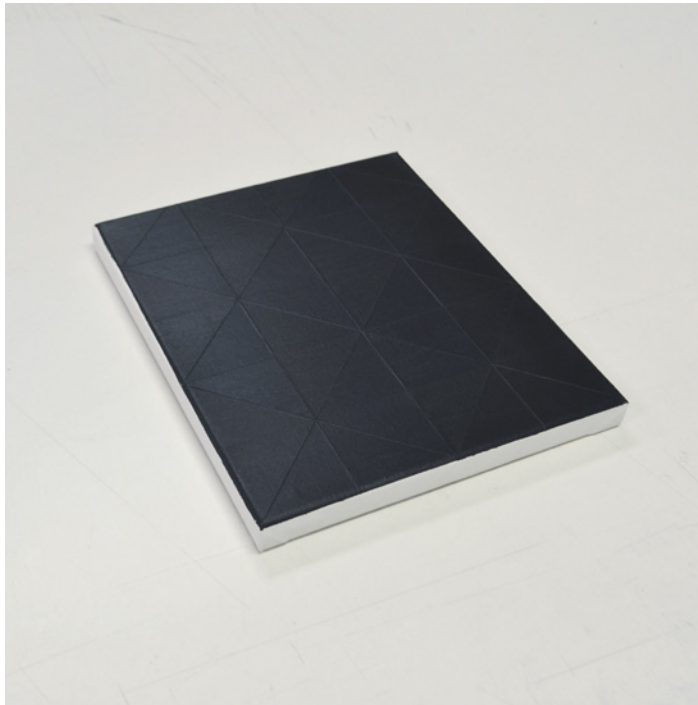
Detalle, acrílico sobre lienzo (izquierda),
acrílico y óleo sobre lienzo (derecha), 27 x 22 cm. (x2), 2015.



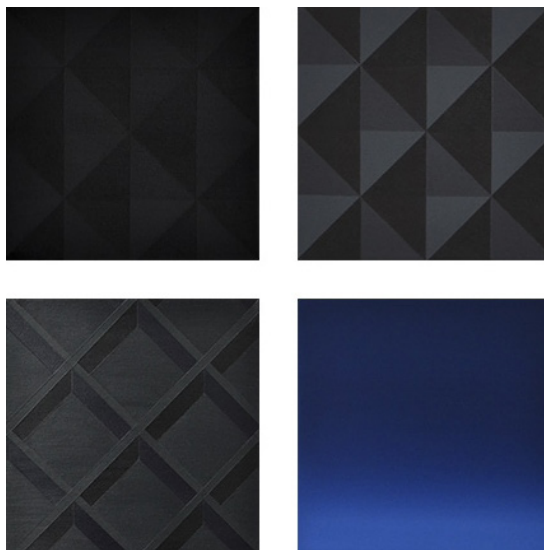
Detalle, óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm. (x2), 2015.



Detalle, acrílico sobre lienzo (izquierda),
acrílico y óleo sobre lienzo (derecha), 27 x 22 cm. (x2), 2015.



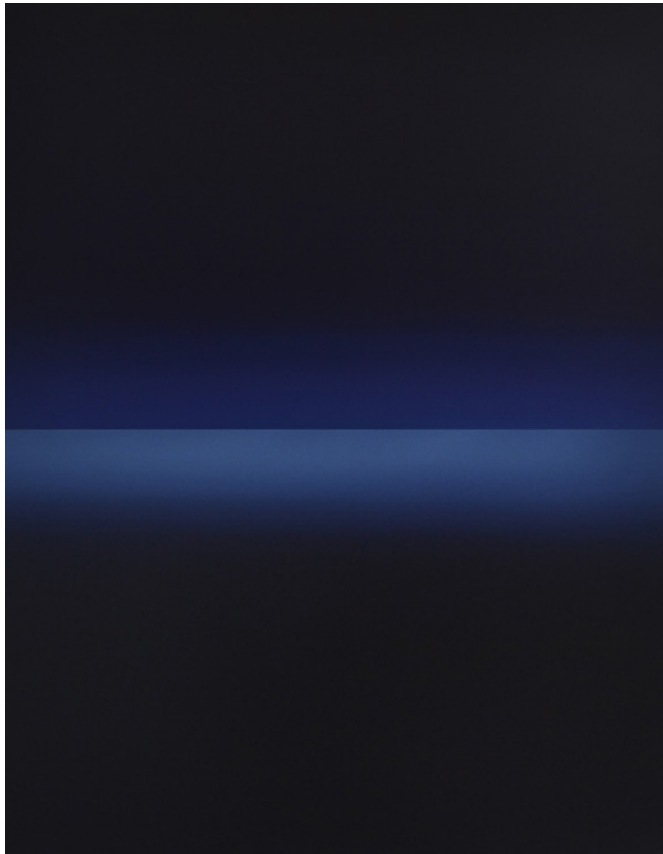
Detalle, acrílico sobre lienzo, 27 x 22 cm., 2015.



S/T, acrílico y óleo sobre lienzo, 20 x 20 cm. (x4), 2015.



S/T, óleo sobre lienzo, 81 x 60 (x3) cm., 2015.



S/T, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm., 2015.

2014

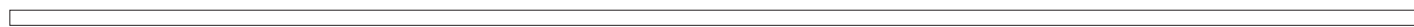
2015

JULIO AGOSTO SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL MAYO JUNIO JULIO AGOSTO

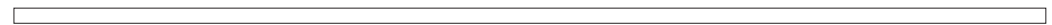
DESARROLLO CONCEPTUAL



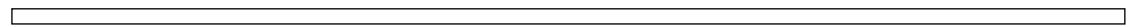
EXPERIMENTACIÓN



REVISIÓN Y VALORACIÓN DEL MATERIAL



DESARROLLO FORMAL



DESARROLLO CONCEPTUAL

A principios de Julio de 2014 empiezo a generar diferentes inquietudes entorno a la idea de paisaje que tendrán a mitad de Mayo de 2015 una postura más sólida y coherente.

DESARROLLO FORMAL

El desarrollo formal tiene como punto de partida el momento donde empiezo a visualizar con más claridad un resultado final.

EXPERIMENTACIÓN

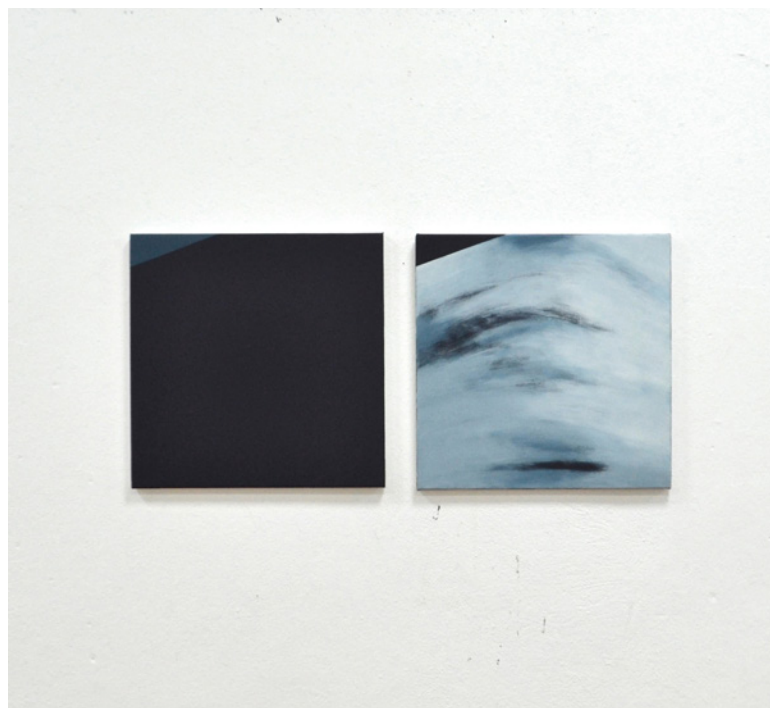
La experimentación tiene lugar durante todo el proyecto. Será a finales del mismo donde establezco una metodología de trabajo concreta. La experimentación se ha realizado en torno a diferentes técnicas pictóricas, así como, en torno a distintos formatos.

REVISIÓN Y VALORACIÓN DEL MATERIAL

Una vez que tengo un volumen considerable de pinturas analizo los resultados y estudio las diferentes posibilidades de mejora y, al mismo tiempo, descarto aquello que no tiene las mismas características físicas que el resto de mi trabajo.

MATERIAL	EUROS
TELAS	300
PINTURAS	1100
BASTIDORES	500
TABLA	30
CINTA CARROCERA	150
PINCELES	50
AGUARRÁS	10
ACEITE DE LINAZA	10
TOTAL	2150

9.1. IMÁGENES DE TRABAJOS PREVIOS



S/T, de la serie *Fragmentos nocturnos*,
acrílico sobre lienzo, 41 x 41 (x2) cm., 2014



S/T, de la serie *Fragmentos nocturnos*,
acrílico sobre lienzo, 50 x 50 cm., 2014



S/T, de la serie *Fragmentos nocturnos*,
acrílico sobre lienzo, 50 x 50 cm., 2014



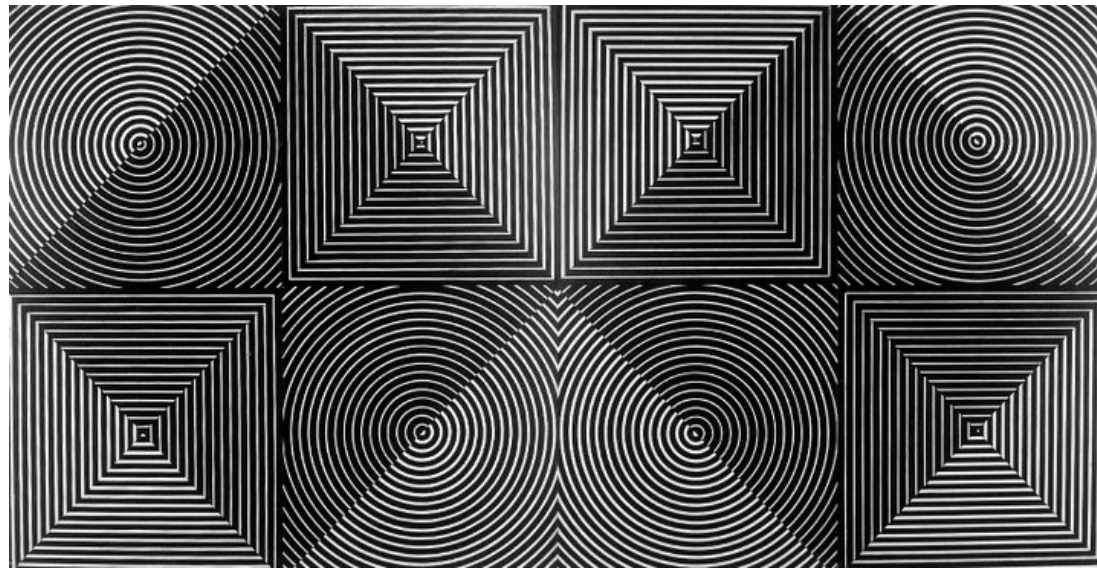
Detalle del proceso en el estudio,
acrílico sobre lienzo (izquierda) / óleo sobre lienzo (derecha), 2015.



Detalle del proceso en el estudio,
óleo sobre lienzo, 27 x 22 (x2) cm., 2015.



Detalle del proceso en el estudio,
óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm., 2015.



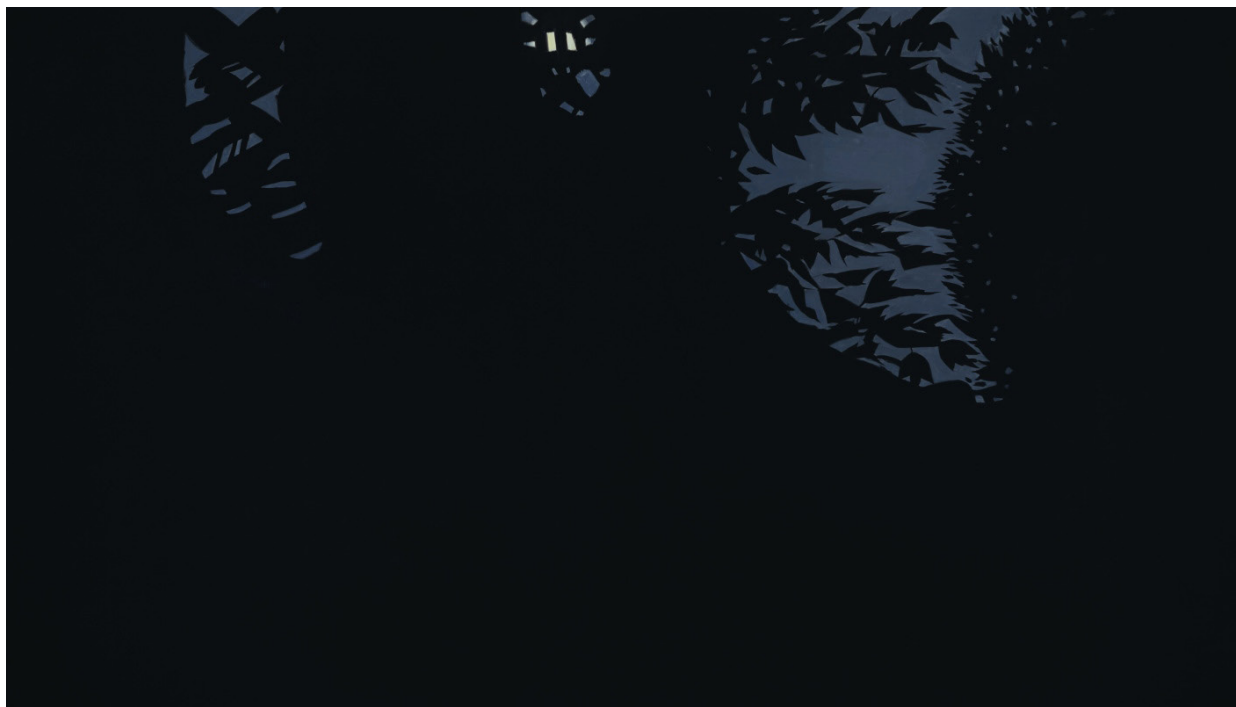
Elena Asins, *Estructuras ópticas*,
acrílico sobre madera, 198 x 380 cm., 1968.



Rubén Guerrero, *S/T (Sounds good)*,
óleo y esmalte sobre lienzo, 200 x 250 cm., 2008.



Fernando Martín Godoy, *Testamento*,
acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm., 2011.



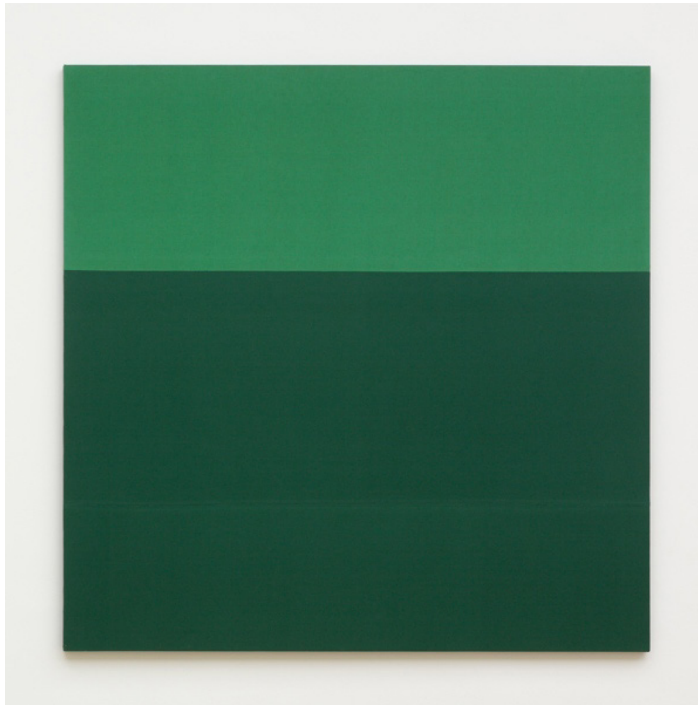
Alex Katz, *Full Moon*,
óleo sobre lienzo, 260 x 457,2 cm., 1988.



Gerhard Richter, *Iceberg in Mist*
óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm., 1982.



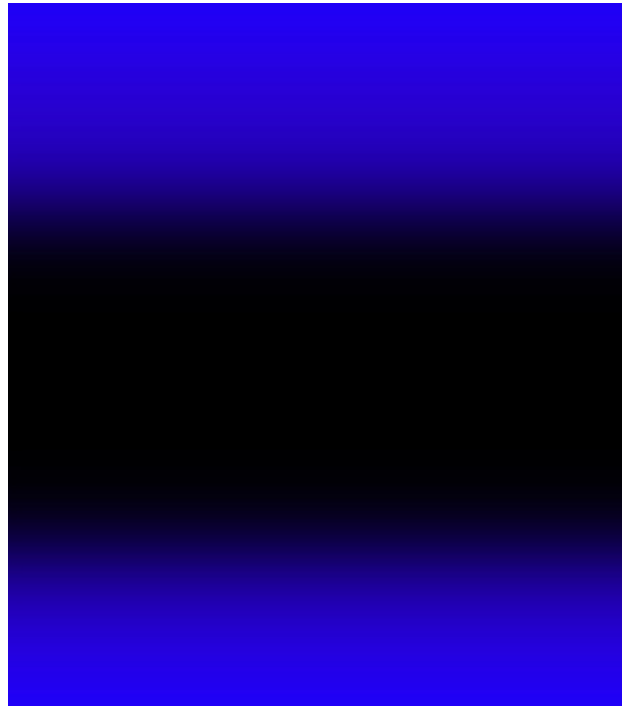
Gerhard Merz, vista de la exposición,
Blu oltremare und Terra verde, Walter Storms Galerie, 2010.



Blinky Palermo, *Verde / Verde*
tela de algodón cosido, 198,5 x 198,5 cm., 1967.



Hiroshi Sugimoto, *Indian Ocean, Bali, 1991*, de la serie *Seascapes*, impresión de plata sobre gelatina, 50.8 x 60.9 cm., 1991.



José María Yturralde, *Stellar Horizon*, de la serie *Horizons*,
acrílico sobre lienzo, 170 x 150 cm., 2010.

MONOGRAFÍAS

- ANCESCHI, Giovanni. *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra, Madrid, 1996.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Taurus, Madrid, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu, Madrid, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1987.
- CHENG, Francois. *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid, 1979.
- DICKENS, Charles. *Night walks*. Taurus, Madrid, 2010.
- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HESSE, Hermann. *Siddhartha*. Debolsillo, Madrid, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2003.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp: Puentes Entre La Alimentacion*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Seix Barral, Barcelona, 1973.
- SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Santillana Ediciones, Madrid, 1996.
- TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Siruela, Madrid, 1994.
- ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Eutelequia, Madrid, 2012.
- ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

CATÁLOGOS

- ASINS, Elena *et al.* *Elena Asins. Fragmentos de la memoria.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko 1903-1970: pictures as drama.* Taschen, Madrid, 2003.
- BARRO, David. *Alain Urrutia.* A.I.E/Dardo, Santiago de Compostela, 2013.
- BARRO, David. *Antes de ayer y pasado mañana: o lo que puede ser pintura hoy.* A.I.E/Dardo, Santiago de Compostela, 2009.
- BARRO, David; CASTILLO, Omar-Pascual. *ON PAINTING: [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá].* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.
- BARRO, David. *2014. Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura.* A.I.E/Dardo, Santiago de Compostela, 2013.
- BEERS, Kurt. *100 Painters of tomorrow.* Thames & Hudson, Londres, 2014.
- CALZA, Gian Carlo. *Japan style.* Phaidon Press, Londres, 2007.
- SASSOLI, Lorenzo. *China: Contemporary Painting.* Grafiche Damiani, Bolonia, 2005.
- EMSLANDER, Fritz; SHAH, Anita; KRAUS, Karola. *Dirk Skreber. Blutgeschwindigkeit. Blood speed.* Walther König, Berlín, 2008.
- GODFREY, Tony; DEZA, Gemma. *La pintura hoy.* Phaidon Press, Londres, 2010.
- GÖTZ, Adriani. *Gerhard Richter: Paintings from Private Collections.* Hatje Cantz, Berlín, 2008.
- GRONERT, Stefan; OLBRICHT, Thomas; BUTIN, Hubertus. *Gerhard Richter Editions 1965-2013.* Hatje Cantz, Berlín, 2014.
- HUNTER, Sam. *Alex Katz.* Phaidon, Londres, 2005.
- LAMBRECHT, Luk; LEEN, Frederik; STORR, Robert. *Gerhard Richter: Panorama.* MER Paperkunsthalle, Ghent, 2008.
- MACKENZIE, Colin; HILL, Katie; MOSER, Jeffrey. *The Chinese Art Book.* Phaidon Press, Londres, 2013.
- MUNROE, Alexandra. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989.* Guggenheim Museum, Nueva York, 2009.

- RELYEA, Lane; GOBER, Robert; FER, Briony. *Vija Celmins*. Phaidon Press, Londres, 2004.
- STORR, Robert. *Gerhard Richter: The Cage Paintings*. Tate Publishing, Londres, 2009.
- SCHWABSKY, Barry. *The Triumph of Painting*. Saatchi Gallery, Londres, 2005.
- SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Phaidon, Nueva York, 2003.

FUENTES DIGITALES

- <http://www.beerslondon.com/>
- <http://www.cfa-berlin.com/>
- <http://www.canvvas.com/>
- <http://www.xtrart.es/>
- <http://www.michaelwerner.com/>
- <http://presente-continuo.org/>
- <http://dardonews.com/dardonews/>
- <http://www.pacegallery.com/>
- <http://web.guggenheim.org/>
- <https://www.gerhard-richter.com/>
- <http://griffingallery.co.uk/>
- <http://www.scaithebathhouse.com/>
- <http://www.sugimotohiroshi.com/>
- <http://www.arteyaparte.es/>
- <http://www.elenaasins.es/>
- <http://es.galeriajavierlopez.com/>
- <http://www.galeriaalvaroalcazar.com/>
- <http://www.hatjecantz.de/>
- <http://www.scan-arte.com/>
- <http://www.yturalde.org/>
- <http://www.davidzwirner.com/>