

Afánisis

La presencia de lo ausente

José Antonio Gómez Ramírez

Trabajo Fin de Grado

Tutor/ Javier Garcerá

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga

*Sigo la luminosidad
y la oscuridad del viento*

Taneda Santoka

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave	4
2. Idea y proyecto	6
3. Trabajos previos	11
4. Proceso de investigación plástica.....	15
5. Proceso de investigación teórico-conceptual	20
6. Cronograma.....	25
7. Presupuesto.....	26
8. Conclusiones	27
9. Bibliografía	30
10. Anexo.....	34

1. Resumen y palabras clave

El título del proyecto, afánisis, tiene sus raíces en el griego *aphanisis*, que se podría traducir como “desaparecer” o “desvanecerse”. Lacan lo utiliza cuando alude al desvanecimiento o la desaparición del sujeto en el proceso de ser constituido en y por el lenguaje¹.

El trabajo que presento consta de siete piezas pictóricas que construyen una serie de imágenes basadas en la sencillez, sutileza y tenuidad, realizadas a través de una superposición de capas de materia que se van depositando sobre superficies negras, creando paulatinamente y de forma acumulativa imágenes cuya lectura por parte del espectador puede resultar evocadora.

¹ Para más información al respecto consultar en Jean Baudrillard, *La ilusión vital*, p.80.

Las piezas finales sugieren una configuración formal tenue de un paisaje insondable basado en una composición minimalista ausente de todo ruido.

Las formas propuestas transmiten una serenidad que invita al espectador a entrar en un estado meditativo, a hacerlo consciente de una “no-mente”, es decir, el estado en el cual se ha generado un desarraigo respecto a los procesos de la mente racional.

La aparente ausencia de formas y materias de las obras presentadas en este proyecto se convierten en la fuerza cuya presencia, nunca totalmente descifrable, determina la estructura de lo posible, la de una ilusión, la de una sensación.

Palabras Clave:

Pintura, abstracción, minimalista, afánisis, vacío, limpieza, sencillez, ausencia, sustracción, tenuidad, profundidad.

2. Idea y proyecto

El presente proyecto se plantea como una reflexión sobre el lugar de la imagen en la sociedad contemporánea a través de una propuesta plástica que propone una impecable ejecución manual por medio de unos códigos abstractos minimalistas², obsesivamente precisa que se puede llegar a leer como una superficie de origen digital.

Utilizando un lenguaje pictórico basado en los conceptos de abstracción frente a realismo, de silencio frente a ruido, de espiritual frente a material, de simplicidad frente a complejidad, de vacío frente a materia, se propone una pintura esencial que elimina

² No tiene que ver con la adscripción poética defendida por el filósofo Richard Wollheim en 1965 con respecto al movimiento que tuvo lugar en Estados Unidos y Europa en los años 70 del pasado siglo, sino a una obra que se relaciona con un uso reduccionista de los elementos expresivos del lenguaje pictórico. En otras palabras, no plantea una relación con aquellos artistas que fueron los que crearon realmente el movimiento llamado minimalista.

todo lo superfluo para llegar a constituir un espacio de silencio, de reduccionismo y de vacío³.

El silencio como introversión y meditación, el reduccionismo como construcción (menos es más), el vacío y la amplitud son los conceptos que estructuran este proyecto.

Por lo tanto, se plantea la realización de una obra pictórica que se sustente a través de una disminución de recursos formales y compositivos que no deje lugar siquiera a una impronta o registro de quien lo hace; una imagen limpia y sin evidencias de construcción manual, provocando una ausencia que abre la presencia de aquel que lo observa. En otras palabras, el objeto último del trabajo no es más que la transmisión de serenidad y silencio que lleven al espectador a la vivencia de una introspección significativa. Por ello pretendo construir con mis imágenes, una depuración de complejidad y ruido para lograr una mayor pureza visual. Entiendo que este proceso de construcción de la obra artística se encuentra ligado a una visión introvertida del modo de hacer y de ver, desarrollando una idea cercana a la contemplación

³ Cuando hablo de vacío me estoy refiriendo a este concepto tal y como lo entienden las filosofías orientales, en donde el vacío y el lleno coinciden, no teniendo una carga despectiva que habla de la falta de algo sino que es entendido en el sentido de plenitud. Para mayor información, consultar François Cheng, *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*.

que es posible cuando ese sujeto se libera de la fuerza de su ego más dominante.

En definitiva, estaría haciendo alusión a ese momento en el que el espectador consigue situarse frente al estado de “no-mente”⁴, de desarraigo, de introspección frente a una sociedad contemporánea sumida en el rápido consumo y en la alienación visual.

El lenguaje pictórico que utilizo se inserta en una tradición que enlaza con pintores del expresionismo abstracto como Mark Rothko o Ad Reinhardt que trabajaron con un arte donde el eje era la experiencia perceptiva, utilizando para ello unos códigos de abstracción pura y estética minimalista, en un periodo marcado por la pérdida del objeto. Sin embargo, considero que la relectura y recuperación de dichas obras tiene hoy pleno sentido debido a que la postmodernidad y aquel momento comparten los nexos de unión de todos aquellos elementos que motivaron a estos artistas a realizar un trabajo de esta índole, elementos que tienen relación con los problemas que se generan en la sociedad contemporánea respecto a la saturación de las imágenes y su pérdida de valor. Es

⁴ Con este término me refiero a un estado de la mente donde no tiene predominio la parte racional, esto es, que pierde presencia en pro de otros aspectos más allá de los límites de la razón, un estado de conciencia a partir del cual algunos artistas se enfrentan al proceso creativo. Para una mayor profundización al respecto, consultar Marcia Tucker, *Buddha Mind in Contemporary Art*.

en este contexto donde se ubica mi trabajo, pero en este caso refiriéndome al desarraigo de las imágenes que están vacías de capacidad de ilusión, que son un fin en sí mismas y más reales que lo real⁵. No en vano, las sociedades occidentales que sufren esta escisión se encuentran sumidas en un extravío de la identidad del sujeto.

Así, con este proyecto busco el encuentro de la mirada del espectador y la obra, para que las imágenes propuestas puedan ser habitadas a través de una mirada íntima que vaya más allá de la saturación de imágenes de su entorno. Si tenemos presentes las teorías de Jean Baudrillard, el hombre contemporáneo está sumergido en un mundo en el que utiliza las imágenes como pretextos para la evasión:

*Vivimos en un mundo de simulación, en un mundo donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esta desaparición. El arte no hace otra cosa. Hoy, los medios masivos no hacen otra cosa. Por eso están condenados al mismo destino*⁶.

⁵ En este sentido resulta imprescindible consultar el libro *Cultura y Simulacro* de Jean Baudrillard en el que el autor sostiene que estamos ante una Disneylandia de dimensiones planetarias.

⁶ Jean Baudrillard, *El complot del arte*, p.28-29.

Desde el punto de vista del autor, las imágenes se han hecho transparentes, sin secretos puesto que son un fin en sí mismo y, por lo tanto, ya no pueden ilusionar al sujeto que las percibe. A lo largo del siglo XX las imágenes han ido apropiándose y devorando la realidad, se han ido volviendo vacías⁷, como se puede apreciar en nuestras sociedades actuales. Han generado un hábitat en el que el sujeto, en la contemporaneidad, rodeado de imágenes espectaculares y efectistas es incapaz de recobrar un espacio desde el que mirar⁸; envuelto en ellas, tan sólo le queda usarlas y tirarlas.

Si aceptamos este análisis de Baudrillard, la realidad está desapareciendo por medio de estos signos e imágenes que a la vez la ocultan y, de esta manera, se está evitando la atención a la vida y a lo desconocido, limitando las posibilidades de la experiencia a través de un exceso de realidad.

Siguiendo con el autor, frente a dicha saturación de realidad, la naturaleza de una imagen pictórica debería contener una pulsión de misterio e ilusión⁹ que permitiera vislumbrar una realidad distinta y

⁷ El sentido del término vacío aquí utilizado se refiere a la acepción más extendida por nuestra cultura, que en este caso, relacionándose siempre con una falta, posee una carga semántica negativa.

⁸ Respecto a los procesos del ver es fundamental aludir al texto de Didi Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*.

⁹ Entendiendo la ilusión no como un error o una decepción, sino como “un gran juego cuyas reglas desconocemos”, según afirma Jean Baudrillard en *La ilusión vital*, p. 65.

posible a la asumida culturalmente. Desde este punto de vista, el proyecto que presento pretende estimular el juego de la imagen que Baudrillard echa de menos en la sociedad contemporánea, a través de unas obras que pretenden llevar al espectador a un descanso respecto al exceso de imágenes que lo rodea y, como consecuencia a un encuentro consigo mismo.

En este sentido, y puesto que el tipo de propuesta pictórica utilizada en las telas tiene una serie de condiciones que me permiten plantear la indisolubilidad entre la forma y el contenido, el lenguaje empleado se sirve de una serie de claves fundamentales como son la limpieza técnica, composición minimalista y austeridad cromática.

Para que estas imágenes tengan capacidad evocadora ha sido necesario depurarlas y minimizarlas de modo que cada una le quita algo a la realidad, en cada una de ellas algo desaparece. Por ello, es una propuesta compuesta de formas construidas con un mínimo de materia, capas de veladuras muy diluidas que forman planos. Incluso en la pieza de la serie que ocupa la posición central llego a eliminar el pigmento, quedando tan sólo el aglutinante. De este modo, la imagen se desvanece entre los reflejos lumínicos producidos por la propia luz.

En cuanto a la gama de color utilizada, predominan unos tonos que se proponen desde cierta austeridad cromática oscura que pueden remitir a lo nocturno y a aquellas poéticas relacionadas con lo “sublime”¹⁰. Como es sabido, la presencia de la noche, de la tiniebla y de la sombra fue utilizada por los artistas románticos para mostrar la primacía de aquella parte de la mente que más tarde Freud denominaría inconsciente frente a los dominios de la razón. Según explica Rafael Argullol, la presencia de lo nocturno en el romanticismo deja de ser una ausencia para convertirse en una fuerza cuya presencia nunca será totalmente comprendida¹¹. En mi caso, la nocturnidad ayuda a relacionar las imágenes realizadas con un ámbito interior, aún haciendo referencias las formas creadas a espacios exteriores.

Esta escucha de la sombra está presente en otras culturas lejanas a la nuestra. En las casas tradicionales japonesas, por ejemplo, el centro del hogar no estaba ocupado por la televisión, sino que era un hueco destinado a delimitar la sombra como un punto de

¹⁰ Lo “sublime” es una categoría estética, una belleza extrema que es capaz de llevar al que lo observa a un éxtasis que supera a la razón. Respecto al sentimiento de lo sublime ver la obra de E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, donde el autor plantea una reflexión sobre uno de los conceptos más determinantes del movimiento romántico.

¹¹ Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 75-76.

exploración y arraigo de la mirada¹². Así, resulta interesante darse cuenta como algunos artistas, no sólo pintores sino también cineastas como David Lynch o Kenji Mizoguchi, utilizan la falta de definición causada por la sombra y la oscuridad para crear y hacer aflorar la imaginación del espectador.

Pero en nuestra cultura occidental hay una tendencia a la falta de espacio para la lectura de la sombra. Nuestras ciudades modernas utilizan un exceso de iluminación a la hora de mostrar sus productos, el exceso de luz del capitalismo¹³, lo cual se podría relacionar con los procesos racionales que se alejan de la sombra y la observación del inconsciente. Es por ello, que nuestras sociedades contemporáneas, como ya hemos visto, se han olvidado de que la potencia nace de la ausencia y la sustracción favorece la fuerza de la ilusión. En un mundo donde prevalece el acumular y adicionar, al no poder asumir la amplitud de la ausencia y el vacío, nos ensimismamos con sucedáneos virtuales que no hacen sino naufragar al enfrentarnos e interactuar con todo lo que nos rodea y con nosotros mismos.

¹² Para una mayor ampliación de la relación de la cultura japonesa y la sombra consultar el libro de Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*.

¹³ Muy interesante al respecto es la lectura de Santiago Alba Rico, *El naufragio del hombre*, concretamente el capítulo titulado *Apología del apagón*, pp.74-78.

En definitiva, la propuesta que presento son obras cuyas imágenes proporcionan una sutil información de modo que a través de esa carencia se estimule al observador a que aporte más de sí mismo para poder comprender la obra o ver en ella algo familiar que le pertenezca. En palabras de Baudrillard, “cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión”¹⁴.

Aún siendo consciente de las dificultades que existen para que la sociedad contemporánea pueda entender las imágenes que estoy elaborando por la dificultad que entraña el acercamiento a esta propuesta más esencial, creo que es aquí donde se encuentra la batalla de la pintura contemporánea, y es en ese aspecto donde quiero profundizar a través de mi trabajo.

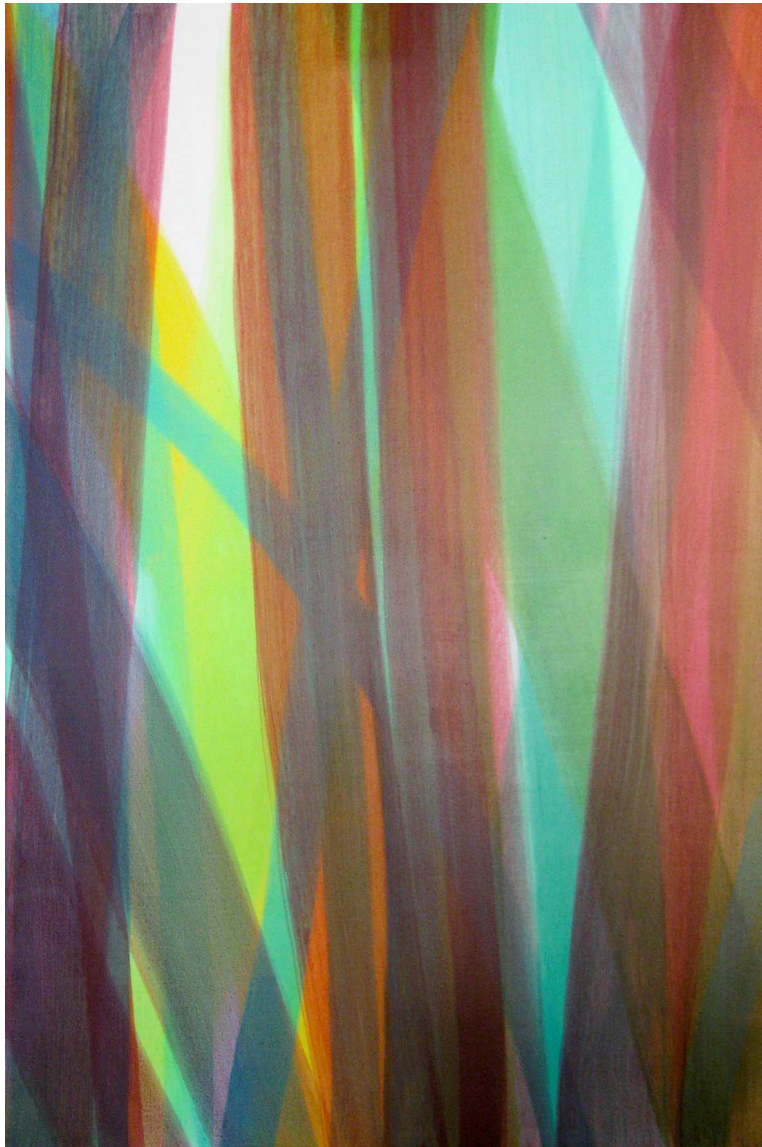
¹⁴ Jean Baudrillard, *El complot del arte*, p.14.

3. Trabajos previos

El proyecto pictórico presentado nace de un cúmulo de experiencias, errores, accidentes que he experimentado a lo largo de mi vida y, especialmente, a lo largo de estos cuatro años de formación en la Facultad de Bellas Artes.

Más concretamente es a partir del segundo curso donde comienzo a recapacitar sobre el proceso del ver, iniciado en las asignaturas de pintura. Es aquí, al empezar a observar la realidad con tiempo y silencio, donde reflexiono sobre los límites del lenguaje, la naturaleza de la imagen y el objeto; un aprendizaje que me hace comprender que la pintura no es sólo una técnica. Es, por tanto, fruto de la experiencia adquirida a través de estas observaciones y reflexiones por las que puedo afrontar ya las asignaturas del tercer curso desde un modo de ver más amplio y rico, trabajando en proyectos más personales y basando mi obra en el proceso del ver y la contemplación en silencio.

Más adelante, hay un punto de inflexión que se sitúa en la experiencia pictórica realizada en el Jardín Botánico de Málaga con el profesor Javier Garcerá en el contexto de la asignatura de Taller



Acrílico sobre tela, 185x120 cm., 2013. (Taller de Pintura Contemporánea)

de Pintura Contemporánea. Entendí, gracias a la base de lo aprendido en el curso anterior, que no se trataba de copiar lo que veía sino que debía generar un lenguaje a partir de los estímulos que percibía para interpretar todo aquello que tenía delante de mí y que por medio del silencio y la contemplación pude comprender.

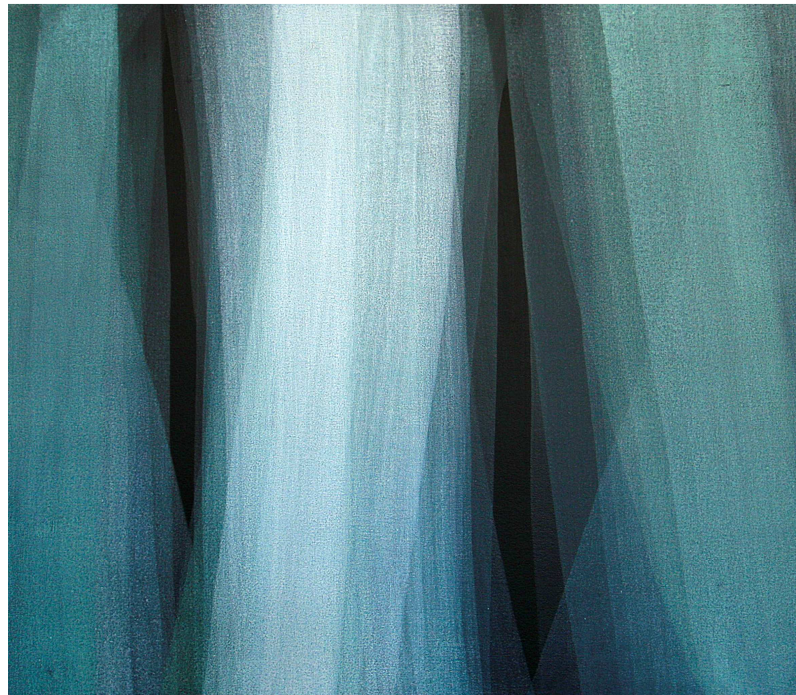
Las piezas que presento son, en consecuencia, una continuación natural de dicha evolución artística comenzada en ese periodo 2012-14. Aunque será en el trabajo más personal realizado en el tercer curso cuando descubro y exploro la utilización de una técnica pictórica construida con veladuras que, aunque no tenía aún originariamente la limpieza técnica lograda en el presente proyecto, marcaría el inicio de la búsqueda de un lenguaje personal que desembocaría aquí y que uniría forma y contenido.

Por otra parte, en Proyectos I, con el profesor Carlos Miranda, trabajé con el proyecto *Mutable Inmutable. Variabilidad de micropaisajes interiores (2014)*, donde desarrollo una idea plástica relacionada con la confusión óptica, utilizando diferentes contrastes, tanto cromáticos como de formas, que hace reflexionar sobre nuestro modo de ver. Asimismo, ese proyecto tendrá una gran importancia en el desarrollo posterior de mis trabajos, debido al protagonismo que la limpieza y homogeneidad en los planos aportaban a la serie.

Esta cualidad la integraría en mi producción posterior. Además, lo aprendido en *Mutable Inmutable* influiría de forma evidente en



Mutable Inmutable. (2014). Acrílico sobre DM,
45x60 cm., 2013. (Proyectos Artísticos I)

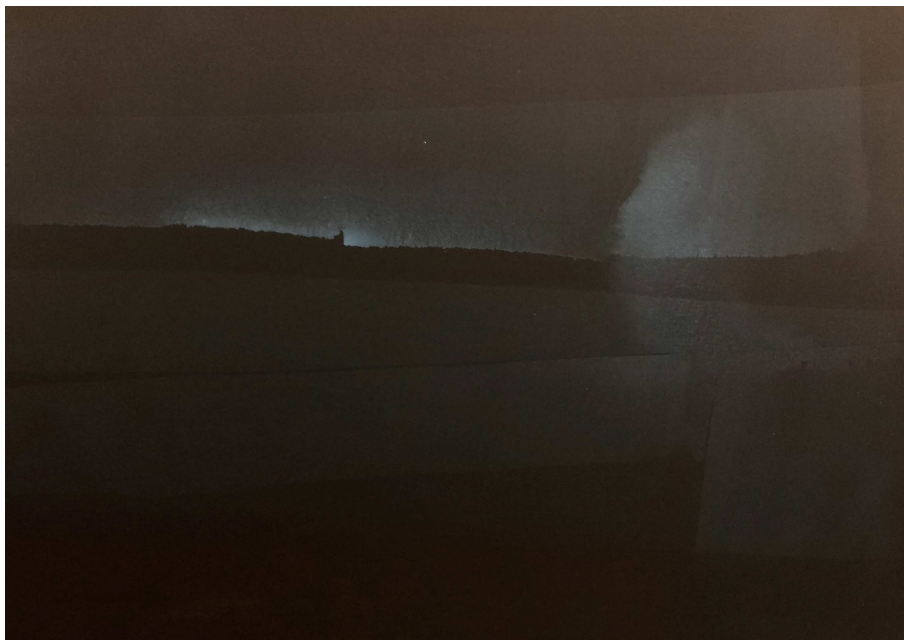


Técnica mixta sobre tela. 78x68 cm., 2014. (Proyectos Artísticos II)

Proyectos II, donde inicio una serie de pinturas con una base de imprimación negra, sobre la que superpongo colores blancos y azulados. El desarrollo en el proceso creativo y productivo en esta última asignatura mencionada ha sido fundamental, con unos hallazgos que me han permitido continuar y evolucionar pictóricamente y que han confluído en el presente proyecto.

Incluso en otras asignaturas como Grabado y Fotografía desarrollo ejercicios en el que incorporo el modo de ver y entender que he venido desarrollando en pintura. A lo largo del proceso de investigación técnica en estas materias, he tratado de encontrar en diferente soportes unas imágenes limpias, simples y evocadoras como las desarrolladas en mis pinturas.

Por último, además de la importancia de los trabajos y asignaturas que he indicado, he de mencionar un factor no menos importante que ha influido en mi proceso creativo: las experiencias de los estados de “no-mente” que he experimentado a través de la práctica de la meditación y la contemplación de paisajes de alta montaña. Con la conexión de estos dos estados he comprobado cómo son parte de una misma cosa. La misma acción de la construcción pictórica considero que es una práctica activa relacionada con ambos.



Técnica mixta sobre tela, 90x50 cm., 2014. (Proyectos Artísticos II)



Aguatinta, 24x35 cm., 2015. (Grabado y Nuevas Tecnologías)



Fotografía digital, 40x29cm., 2015. (Fotografía)

4. Proceso de investigación plástica

A lo largo de estos dos últimos años he venido desarrollando una labor de investigación que me ha llevado a una búsqueda poética adecuada que ha determinado tanto el aspecto técnico como el formal. Si bien en los primeros estadios las superficies no presentaban la limpieza deseada¹⁵, impidiendo con ello que el concepto apareciera conforme a mis expectativas, a medida que buscaba y experimentaba fui realizando un acabado más pulcro que paulatinamente se perfeccionó hasta llegar al resultado técnico y formal que desembocó en este proyecto.

La investigación plástica desarrollada se ha planteado en torno a cuatro ámbitos:

¹⁵ Ver pruebas previas en el Anexo.

1. Preparado de bastidores y búsqueda de tela apropiada donde poder crear el efecto de ruido y trama deseado. Se ha tenido en cuenta el tamaño del bastidor y el tramado y grosor de la tela utilizada.
2. Preparación de imprimaciones, parte fundamental por constituir la base donde se desarrollará el proyecto así como una parte misma de la imagen. De hecho, el tiempo empleado en esta fase ha constituido en sí mismo una completa investigación sobre el tipo de elaboración de la imprimación y su forma de aplicación a las telas.
3. Desarrollo de veladuras que supone una indagación en dos aspectos: por un lado, en las medidas necesarias de los diferentes materiales que la componen, por otro, en la búsqueda de la técnica de aplicación apropiada con diferentes utensilios y modos de realización.



Bastidor de madera maciza y loneta color crema de 400 gr/m



Tensado de la loneta con tenazas



Grapado de la tela en el bastidor

4. Estudio sobre la forma y el color en el que se busca un aspecto de profundidad siendo forma y contenido una misma cosa.

Seguidamente, paso a describir con más detenimiento y detalle los pasos anteriormente citados:

La primera fase de este proyecto comienza con la construcción del soporte. Después de probar diferentes opciones, me decido por soportes de madera maciza con loneta color crema de 400 gr/m, una tela que por su robustez y textura es idónea para el tamaño del bastidor y para la aplicación de una buena imprimación.

A continuación, comienza propiamente la fase de creación. Quisiera resaltar que el proceso creativo y la metodología están íntimamente relacionados en todo su desarrollo, no pudiéndose ser entendido cada uno por separado. Debido a la quietud, concentración

y atención exigidas por el proceso no se pueden abordar dichos elementos de forma independiente.

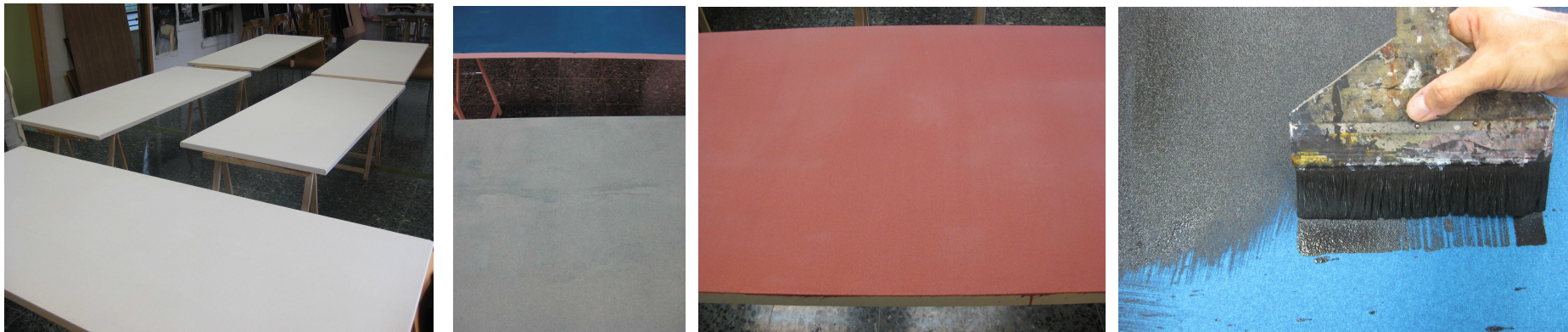
Comenzando con el proceso de imprimación, ha sido esencial crear una superficie y textura idóneas para el desarrollo posterior de una técnica basada en veladuras, utilizando para ello un aglutinante acrílico, pigmento orgánico y acrílico que proporciona los efectos deseados. Dependiendo del trabajo, en algunos casos se puede dar una superposición de seis capas de imprimación.

Como ya he mencionado, la imprimación no constituye solamente una base sino que es una parte visible de la imagen. Por esta razón, su apariencia es importante puesto que debe aportar unas cualidades específicas a la superficie: por un lado, no debe ser muy gruesa, dado que se eliminaría la trama de la tela, por otro, debe ayudar al trabajo cromático que realizo posteriormente y que

va creando una especie de ruido a medida que se van depositando los pigmentos por medio de veladuras en los pequeños huecos producidos por esta textura.

Las imprimaciones se diferencian unas de otras únicamente a nivel de matiz con dominantes muy sutiles en diferentes colores (azul, rojo y verde). Empiezo a trabajar esos tonos con unas capas base que posteriormente son tapadas con otras capas más oscuras. Sin embargo, es importante que se conserve un ligero resplandor de este color más claro oculto de base para dotar a la superficie de mayor profundidad.

Siguiendo con el proceso, la última fase corresponde a la aplicación de las capas de veladuras. El dominio técnico en esta parte es clave por la imposibilidad de corrección de errores. Así, los porcentajes de pigmentos con respecto a la cantidad de



Diferentes momentos del proceso: aplicación del agua-cola, capas base de color y capas negras superiores.

diluyente deben estar medidos correctamente para lograr el efecto deseado. Para realizar la veladura la pincelada ha de ser constante, no dubitativa, aplicada con gesto sosegado, casi como si el brazo y el cuerpo entero dibujaran una coreografía. Cada capa posterior debe estar completamente seca para poder depositar la siguiente. El tiempo de espera es un tiempo meditativo de observación de la obra.

Lograr un resultado limpio y homogéneo de las superficies está vinculado con el tamizado de los materiales y con la forma en que se apliquen las diferentes capas, lo que a su vez está directamente unido al estado de calma y de decisión en el momento de depositar dichos materiales sobre la tela.

Asimismo, la apariencia pulcra de esta serie de capas depende además de la limpieza de utensilios, del tamizado de las aguadas y de la eliminación de todo residuo ajeno, realizado esto último con la ayuda de unas pinzas.

En definitiva, a lo largo de todo el proceso la forma y el contenido han estado estrechamente relacionados con el desarrollo metodológico llevado a cabo, formando los dos un todo indisoluble como ya he mencionado con anterioridad.



Herramienta imprescindible en el proceso de realización: pinzas para eliminar impurezas

Materiales utilizados:



5. Proceso de investigación teórico-conceptual

Como ya he adelantado más arriba, el proyecto que aquí se presenta podemos entender que nace en los cursos que se extienden durante los años 2012/14, con asignaturas que me permiten desarrollar un trabajo más personal. Si bien es en el último año académico cuando concreto una línea de trabajo que exige una mayor vocación de búsqueda y que me permite definir con mayor carga conceptual a la propuesta que ahora se plantea.

En este sentido, la fase de creación e investigación plástica ha ido acompañada de una investigación teórica realizada en el ámbito de una Beca de Iniciación a la Investigación concedida por la Universidad de Málaga y dirigida igualmente por el Director de este Trabajo Fin de Grado. La investigación desarrollada y los aspectos elaborados a través de ésta me han ayudado a dotar al presente proyecto de una base conceptual más amplia y adecuada. En dicha investigación, he podido constatar la influencia que

ejercieron las filosofías orientales (hinduismo, budismo, zen o taoísmo, entre otros) en artistas contemporáneos residentes en América y los modos en que éstos adaptaron sus ideas y formas para crear no sólo lenguajes artísticos sino una relectura teórica y práctica de la experiencia de la contemplación y del papel transformador del arte.

Si bien las influencias de dichas filosofías en la cultura y el arte del siglo XIX y XX han sido estudiadas ampliamente, lo que en la Beca me he planteado es el estudio ante el vacío existente de lo que sucede con respecto a los artistas contemporáneos que siguen utilizando conceptos y herramientas de dichas culturas, Marina Abramovic, Ann Hamilton, Bill Viola, David Lynch y Agnes Martin son algunos ejemplos de ello. En todos estos artistas, la contemplación y la práctica de la meditación tiene un papel relevante en su forma de ver el arte y el mundo, enlazándose la experiencia de lo artístico con su desarrollo espiritual.

En mi caso, he podido unificar el trabajo de investigación teórica con mi trabajo pictórico; el modo de acercarme a la pintura a través de una reducción paulatina de la forma y el color es ejemplo de ello. Tal reducción ha llegado a eliminar incluso el pigmento para producir únicamente un reflejo de luz (como he explicado más extensamente en el apartado dos), una extrema

desmaterialización que da lugar a una iniciación de trabajos a desarrollar en futuros proyectos pictóricos.

Por otra parte, en el transcurso de esta producción he utilizado como referentes a diferentes artistas que me han servido para desarrollar mi trabajo tanto técnica como conceptualmente:

Las pinturas negras que Ad Reinhardt desarrolló desde 1961 hasta su muerte en 1967 han sido importantes para el desarrollo de mi proyecto, especialmente por la sutileza empleada por el autor en esta serie. La elección de una gama cromática tan tenue crea atmósferas en las que el silencio parece existir donde las pinturas casi se desvanecen. En dicha serie el artista pinta tan sólo cuadrados negros de grandes dimensiones (cinco metros cada lado) con atenuaciones muy sutiles en los registros oscuros. Su lenguaje se hace eco de sus descripciones relacionadas con las esculturas budistas, los mandalas tántricos y las pinturas de paisajes chinos¹⁶. El propio autor se refiere a estas obras como pintura "pura, abstracta, no objetiva, sin tiempo, sin espacio, inmutable, sin relación, pintura desinteresada, objetos que son auto-conscientes sin pérdida del conocimiento, ideales, trascendentes, conscientes

¹⁶ Ad Reinhardt centra sus estudios académicos en el arte budista, la pintura china, el zen y las filosofías taoístas. Este artista describe a través de su término "pura abstracción" una estética de formas reductivas, tonos monocromáticos y técnicas singulares.

nada más que del arte”¹⁷. En cierto modo, mis trabajos también son imágenes que parecen estar casi desapareciendo o apareciendo, según se mire.

También el estudio de la estética de Mark Rothko ha sido central en esta investigación, gracias al análisis de su trabajo. Por un lado, su pintura se presenta como una reacción al conocimiento de realidad y de lo que somos capaces de ver; sus obras ponen en crisis el espacio de realidad que nuestra percepción nos muestra. Por otro lado, sus herramientas –el espacio y el color– se instalan en una realidad ordinaria que a través de la combinación y la repetición nos llevan a un orden invisible que esa misma realidad contiene¹⁸. Asimismo, mi proyecto tiene un cierto sentido de repetición y utilizo como herramientas la profundidad, la austeridad, la limpieza y la sutileza.

En definitiva, su pintura me atrae por el carácter reflexivo e insondable que supone su contemplación. La profundidad y vibración óptica a través del color generadas por medio de la

superposición de capas pictóricas me han servido como referente. Estos grandes formatos que utiliza el autor siguen de alguna manera el camino iniciado por Malévich con su *Cuadro negro*. En sus últimas obras se aprecia sobriedad y oscuridad, con una luz metafísica que inunda la superficie del cuadro.

Del pintor Barnett Newman me interesa la forma en que sus obras se magnifican por el uso de grandes formatos que en ocasiones adquieren la estructura de dípticos y trípticos. Incluso podría decirse que las divisiones de algunas de sus obras les dotan de una simbiosis que las potencia entre ellas o por separado. El uso que yo mismo hago de este recurso gracias al estudio de su obra dimensiona el trabajo de forma cuantitativa y cualitativa, creando una gran superficie que puede funcionar como imágenes separadas o como un conjunto. Se fomenta así, como en el trabajo de este autor, un diálogo que las enriquece.

Por otra parte, es un artista que produce composiciones minimalistas de grandes dimensiones con unas superficies cromáticas divididas por líneas que las desgarran y dividen. Sus trabajos tienen un claro carácter existencialista y reflexivo, además de una marcada estructura geométrica. Resulta interesante la forma con la que consigue resolver la imagen con tan pocos recursos formales e incluso creando un lenguaje propio.

¹⁷ Jacquelynn Baas, Robert A. Thurman, *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*, p. 22.

¹⁸ Al respecto, es interesante estudiar el ensayo de Amador Vega, *Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad*, donde reflexiona sobre la pintura que elabora Mark Rothko.

En este aspecto, como ya he desarrollado en el apartado dos, pienso que mis trabajos tienen ese sentido minimalista que aspira a una reducción de factores compositivos que evitan la confusión y ruido en la mirada del espectador, creando unas imágenes donde la forma es el contenido.

Otro de los artistas sobre el que me he visto obligado a reflexionar es Juan Uslé, por el parecido con mi propio proceso creativo que se produce de forma serena, dejando que el agua vaya depositando los pigmentos en la trama de la superficie. En ese sentido, se podría apreciar una similitud con la metodología de este artista, aunque con resultados completamente diferentes.

En las pinturas del autor se aprecian trazos de una forma mecánica, a los que dota de una cierta condición metalizada, sin serlo en absoluto. Según describe Omar Pascual, su pintura tiene artesanidad y repetición gestual en el acto de pintar y crea una transparencia casi milimétrica¹⁹. Sus trabajos tienen esa cualidad líquida en la que el ritmo del pincel determina la impronta y la creación de superficies. Éstas parecen vibrar y moverse en el

conjunto del cuadro como si no estuvieran terminadas o aún en proceso de creación.

Existen además otros artistas que, sin utilizar el soporte pictórico, plantean una serie de cuestiones que me interesan profundamente, en cuanto a la forma de componer o la reflexión sobre el modo de ver y el paso del tiempo que su obra transmite. Es el caso del fotógrafo Hiroshi Sugimoto. Sus tres series denominadas *Seascapes*, *Theaters* y *Architecture* son especialmente interesantes para mi proyecto; se trata de una serie de fotos en la que el artista plantea un trabajo alejado de lo narrativo para acceder en su lugar a una obra contemplativa, evocadora y sugerente donde lo importante no es la representación, sino dónde te lleva ésta.

En la serie *Seascapes*, por ejemplo, muestra imágenes reflexivas y mentales cercanas a obras minimalistas e introspectivas como las de Mark Rothko o a obras románticas como las de Caspar David Friedrich y su *Monje mirando el mar* (1808-1810). Sugimoto tiene una larga y compleja tradición cultural en la forma de percibir y codificar el mar y su transición visual hacia el cielo, según advierte Peter Krieger:

Lo que se revela en la imagen del paisaje marítimo es que sus valores propios no siempre son traducibles en "sentido"

¹⁹ Para mayor información al respecto, consultar el catálogo de Omar-Pascual Castillo, *On painting: Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*.

o "texto"[...] La índole infinita del horizonte marítimo corresponde a la libertad del receptor, ya se encuentre éste ubicado en la orilla del mar o contemple su presencia artificial en la imagen²⁰.

La mirada contemplativa al mar y al cielo lleva al espectador a una profunda introspección que podría asociarse con ambiguas e incontrolables sensaciones. De manera similar, mi proyecto también persigue una poética que acompaña al observador a unos lugares de silencio y reflexión, en los que la mirada del espectador haga sugerir formas evocadoras a través de imágenes sencillas.

Otros artistas utilizan estos códigos para realizar sus obras, el caso de Agnes Martin es un buen ejemplo de ello. La artista desarrolla una reducción de formas y composiciones que ha supuesto un referente para mis trabajos que pretenden como los de la autora llegar a una pureza visual por medio de la sencillez. Con ello quiere llegar a transmitir reacciones emocionales en el espectador. Además de lo citado, me interesa su proceso creativo y productivo que implica una dimensión espiritual, manifestando ideas de filosofías orientales como el taoísmo. La reducción

cromática es al igual que en este proyecto una constante, utilizando (sobre todo desde que se instaló en Nuevo México) una paleta que se reducía al negro, marrón y blanco. En el caso de Robert Irwin y James Turrell, sus trabajos parecen casi no tener sustancia matérica, cualidad que he utilizado en este proyecto tanto en la utilización de materiales como en la construcción de las formas. En este sentido creo que hay una vinculación entre la reducción de materiales y formas con la búsqueda de un arte más reflexivo e introspectivo.

Además de todos los referentes citados, es necesario indicar que para realizar este trabajo he tenido que consultar otros artistas que están trabajando en estos mismos temas y que en mayor o menor medida también han aportado a mi proyecto, pero que por cuestiones del formato de memoria sugerido no he podido incluir. Tal es el caso de Ann Hamilton, Simon Zbell, Andy Denzler, Pierre Soulages, Anish Kapoor, Mark Tobay, David Lynch, entre otros. Muchos de ellos hablan o hacen alusión al silencio y utilizan unos códigos artísticos de carácter abstracto minimalista.

²⁰ Ver artículo de Peter Krieger, *La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto*, pp.133-144.

6. Cronograma

ACTIVIDAD	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE
Tutoría. Investigación/Búsqueda de información□								
Pruebas y bocetos								
Producción								
Desarrollo de la memoria								
Revisión y correcciones								
Preparación de la presentación Montaje de las piezas								

7. Presupuesto

Concepto	Cantidad	Precio	Total
Bastidores	7	60 €/ud.	420 €
Loneta 400gr/m	8 metros	15 €/m.	120 €
Acetato de Polivinilo	5 kilos	9 €/kg.	45 €
Pigmentos varios colores	2 Kilos	Variable según color	35 €
Acrílicos	4 botes de 250cl	5 €/bote	20 €
Tenaza para tensar lienzos	1	25 €/ud.	25 €
Grapadora/grapas	1	10 € + recambios	15 €
Pinzas	1	1 €/ud.	1 €
		TOTAL	681 €

8. Conclusiones

Entiendo el arte como un bien universal necesario para la vida. Es un instrumento en el que se reflejan aspectos básicos sobre los que se debe reflexionar, así como un medio para poder comprender la esencia y naturaleza de uno mismo y de las cosas. Sin embargo, las sociedades contemporáneas parecen haber olvidado este medio y están inmersas en unas realidades cada vez más virtuales y en imágenes culturalmente estables que no se cuestionan y que, en mi opinión, no dejan espacio al descubrimiento personal y creativo de los individuos.

La pintura ha sido y sigue siendo una herramienta útil para la consecución del desarrollo y del entendimiento de la conciencia humana. Durante la elaboración de mi proyecto pictórico me han ido surgiendo preguntas que me han llevado a constatar que la pintura no sólo es técnica: ¿qué es una obra de arte en términos contemporáneos?, ¿cuál es su relación con la realidad?, ¿cuál es

la diferencia entre un “mundo” creado por el arte y el llamado “mundo real”?, ¿cuál es la función de una obra pictórica? Éstas son algunas cuestiones que me han hecho comprender la verdadera naturaleza de la pintura.

En este proyecto he intentado huir de los procesos ya definidos a priori y he sentido más interés en crear procesos de construcción que permitieran el encuentro, la pérdida y la elaboración de lo inesperado.

Efectivamente, es más importante encontrar “algo” imprevisto, para así conseguir que el proyecto avance. Ese ha sido mi propósito en todo el tiempo empleado. Así, he tenido que utilizar la improvisación y la experimentación técnica para desarrollar esta serie de cuadros que técnicamente se distancian de los usos más tradicionales. De esa manera, he contado con una mayor libertad al desligarme de un aspecto técnico conocido, pero a su vez este distanciamiento ha significado una mayor dificultad ante el descontrol de lo desconocido.

En este sentido, he intentado trabajar entre unos parámetros de atención, alerta y ecuanimidad que me han permitido ser consciente de lo sutil y ambiguo de la experiencia, descubriendo unos métodos propios de realización dentro de ese contexto. La forma de

elaboración que me he auto impuesto de trabajar con el azar, escuchando a la materia y aceptando los errores del proceso, me han permitido dilucidar otros caminos u otros aspectos no contemplados con anterioridad. Lo que se conoce como “error” se puede ver como un mal necesario para el avance de este y otros proyectos. Es por ello que quiero resaltar mi satisfacción por todo lo aprendido en el proyecto y por haber sido capaz de tomar conciencia de mis propias imperfecciones y equívocos y haberlos superado.

El proceso de trabajo realizado ha significado un descubrimiento que ha hecho surgir la ilusión y la curiosidad de emprender un nuevo camino a raíz de mis propios hallazgos. A parte de los resultados obtenidos, estimo que he alcanzado los objetivos que me había planteado al inicio y que culminan con las obras presentadas, trabajos de un carácter altamente reflexivo e íntimo.

Considero que este trabajo, más allá de su significación académica, ha nacido desde una necesidad vital de transmitir. Tras unas etapas de la pérdida y divagación normal que exige todo proceso creativo he conseguido concentrar mis esfuerzos y dedicar todo mi tiempo a este proyecto, dando como resultado las obras presentadas que no son sino el preámbulo de muchas más que voy a comenzar a realizar en un futuro próximo.

En conjunto, todo ello supone un paso interesante en mi formación y en la investigación en cuanto a trabajo y apreciación del camino abierto por diferentes artistas.

Por otro lado, soy consciente de que el trabajo es susceptible de ser mejorado, de mis propias limitaciones y del largo camino por aprender.

En esta memoria he intentado explicar o acercar los problemas que se han dado en todo el proceso, pero la palabra nunca podrá sustituir a la imagen. Por eso estimo que el encuentro con la obra es inevitable y que todo este texto es simplemente un acompañamiento de lo que es más importante: la imagen. Es justamente a través de la pintura donde creo que se puede encontrar una forma de, al menos, enfrentarnos a la existencia.

Para terminar, quiero agradecer a la Facultad de Bellas Artes de Málaga y a sus profesores por todo lo aprendido en estos últimos años y, especialmente, a mi tutor Javier Garcerá por sus conocimientos, aportaciones, compromiso y paciencia.



9. Bibliografía

Monografía

- ARGULLOL, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Ed. Acantilado bolsillo, Barcelona, 2006.
- BAAS, J., JACOB, M. J. *Buddha Mind in Contemporary Art*. University of California Press, Los Angeles, 2004.
- BAAS, J., THURMAN, R. A. *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*. University of California Press, Los Angeles, 2005.
- BAUDRILLARD, J. *El complot del arte*. Amorrortu editores, Madrid, 2012.
- BAUDRILLARD, J. *La ilusión vital*. Siglo XXI, Madrid, 2002.
- BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, Madrid, 1987.
- CAGE, J. *Words: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2013.
- CHENG, F. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Ed. Siruela, Madrid, 2007.
- CHENG, F. *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Ed. Siruela, Madrid, 2010.
- DIDI HUBERMAN, G., PONS, H. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 2014.
- FERNÁNDEZ Liria, C., Alba Rico, S. *El naufragio del hombre*. Hondarribia, Ed. Hiru, 2010.
- GRANÉS, C. *El puño invisible*. Ed. Taurus, Madrid, 2012.
- HESS, T. B., Newman, B. *Barnett Newman*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1972.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós, Barcelona, 2011.
- KUSPIT, D. *Concerning the spiritual in contemporary art*. Abbeville Press, New York, 1986.
- LYNCH, D. *Atrapa el pez dorado*. Ed. Literatura Random House, Madrid, 2012.
- MAILLARD, C. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal Ediciones, Madrid, 2008.
- NEWMAN, B., O'NEILL, J. P. *Barnett Newman: selected writings and interviews*. University of California Press, 1992.

- NISHIDA, K. *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Ed. Sígueme, Salamanca, 2006.
- RACIONERO, L. *Oriente y Occidente. Filosofía oriental y dilemas occidentales*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2001.
- RACIONERO, L. *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- ROTHKO, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Paidós, Barcelona, 2011.
- RUBERT DE VENTÓS, X. *Crítica de la modernidad*. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1998.
- SANTOS, A. *Kenji Mizoguchi*. Cátedra, Madrid, 1993.
- SELDES, L. *The legacy of Mark Rothko* (1st Da Capo, Updat ed.). Da Capo Press, New York, 1996.
- SONTAG, S. *Estilos radicales (La estética del silencio)*. Ed. Santillana, Madrid, 2002.
- SUZUKI, S. *Mente zen, mente de principiante*. Ed. Troquel, Buenos Aires, 1994.
- TANIZAKI S., DAISSETZ T. *El Zen y la cultura japonesa*. Ed. Paidós Orientalia, Barcelona, 1996.
- TANIZAKI, J. *El elogio de la sombra*. Ed. Siruela, Madrid, 2012.
- TRÍAS, E. *La edad del espíritu*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- USLÉ, J., Yau, J. *Juan Uslé: Brezales*. Cheim & Read, New York, 2008.
- VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción*. Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- WICK, O. *Mark Rothko*. Skira Editore, Milán, 2007.

Catálogos de exposiciones

- CASTILLO, O. *On painting: Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.
- MUNROE, A. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. Guggenheim Museum publications, 2009.

Artículos en revistas

- KRIEGER, P. *La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (Vol. 32, No. 96, pp. 133-144). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762010000100008&script=sci_arttext] [Consulta: 5 de agosto de 2015].
- VEGA, Amador. *Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad*. *Diánoia*, 54(62), 3-25, 2009.
[<http://www.scielo.org.mx/>] [Consulta: 1 de agosto de 2015].

Recursos electrónicos

- <http://www.alarconcriado.com/index.php?id=1661>
- <http://www.andydenzler.com/home/>
- <http://www.anish Kapoor.com/>
- <http://www.annhamiltonstudio.com/>
- <http://www.davidlynch.com/>
- <http://www.jamesturrell.com/>
- <http://www.markrothko.org/es/>
- <http://www.moma.org/collection/artists/3787>
- <http://www.moma.org/collection/artists/4856>
- <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/usle-juan>
- <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/agnes-martin>

- <http://www.pacegallery.com/artists/211/robert-irwin>
- <http://www.pierre-soulages.com/>
- <http://www.simonzabell.com/>
- <http://www.sugimotohiroshi.com>
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/barnett-newman-1699>

Referencia audiovisuales

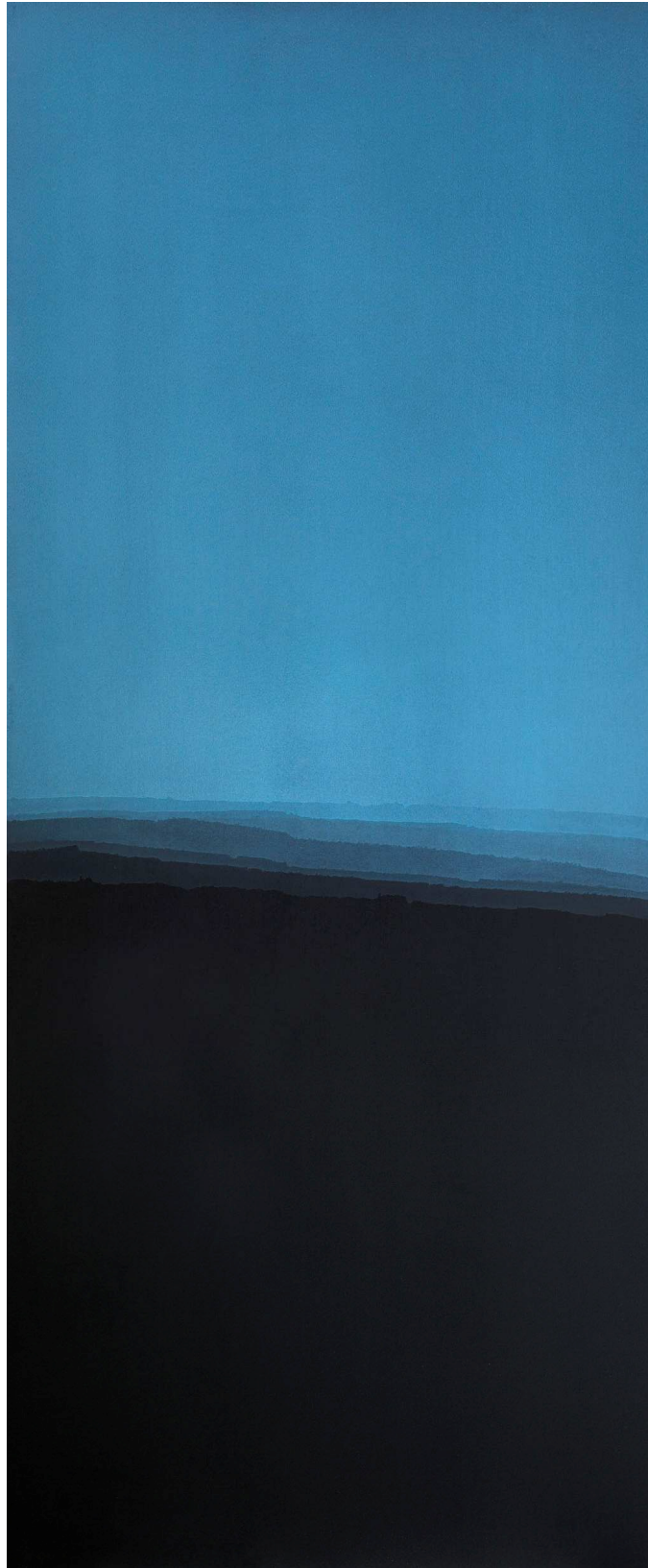
- KUBRICK, S. *2001: Una odisea del espacio*. [Video/DVD] Warner Bross, Madrid, 2002.
- LYNCH, D. *Blue velvet*. [Video/DVD] Twentieth Fox Home Entertainment, Madrid, 2004.
- LYNCH, D. *Carretera perdida* . [Video/DVD] Cameo, Madrid, 2007.
- STERRITT, D. *Films by Kenji Mizoguchi (1951-1956)*. [Video/DVD] Film International, 2011.

10. Anexo

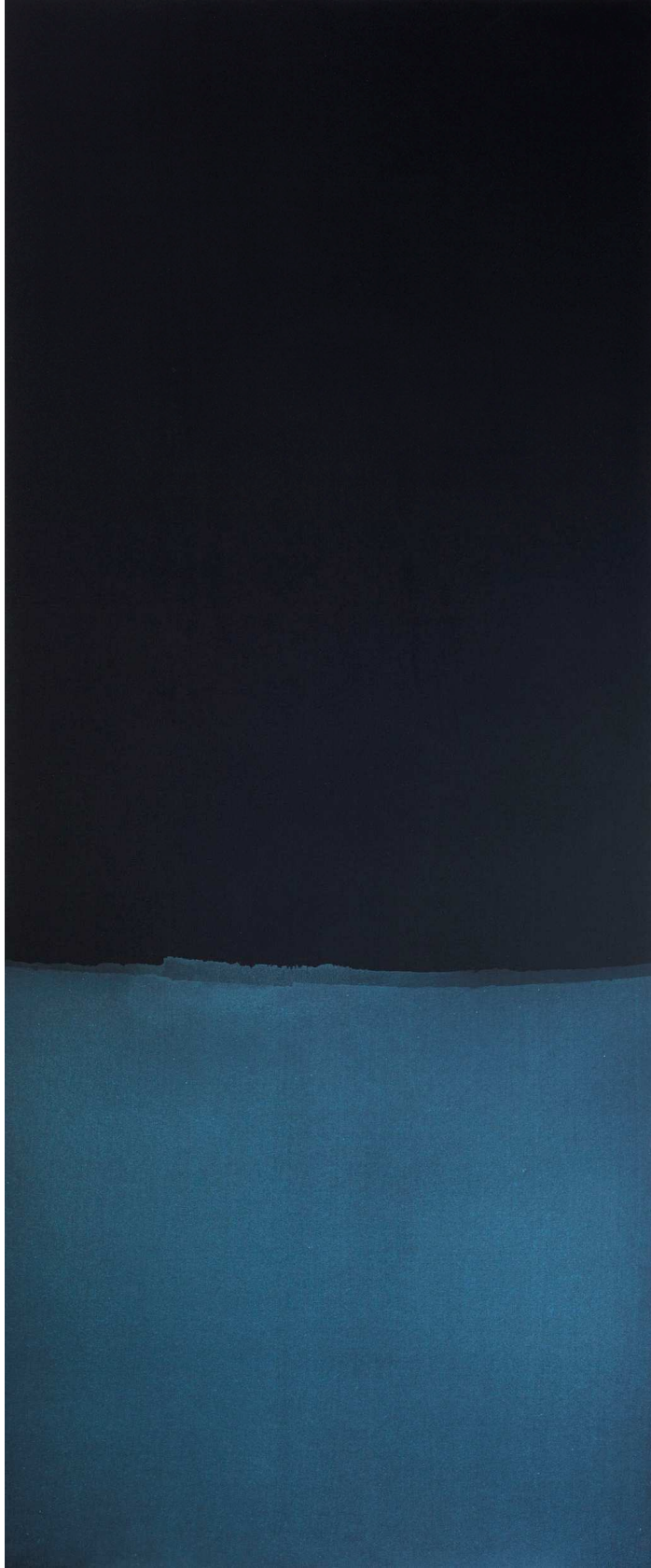
Presentación final:



650 x 200 cm.



85x200 cm.



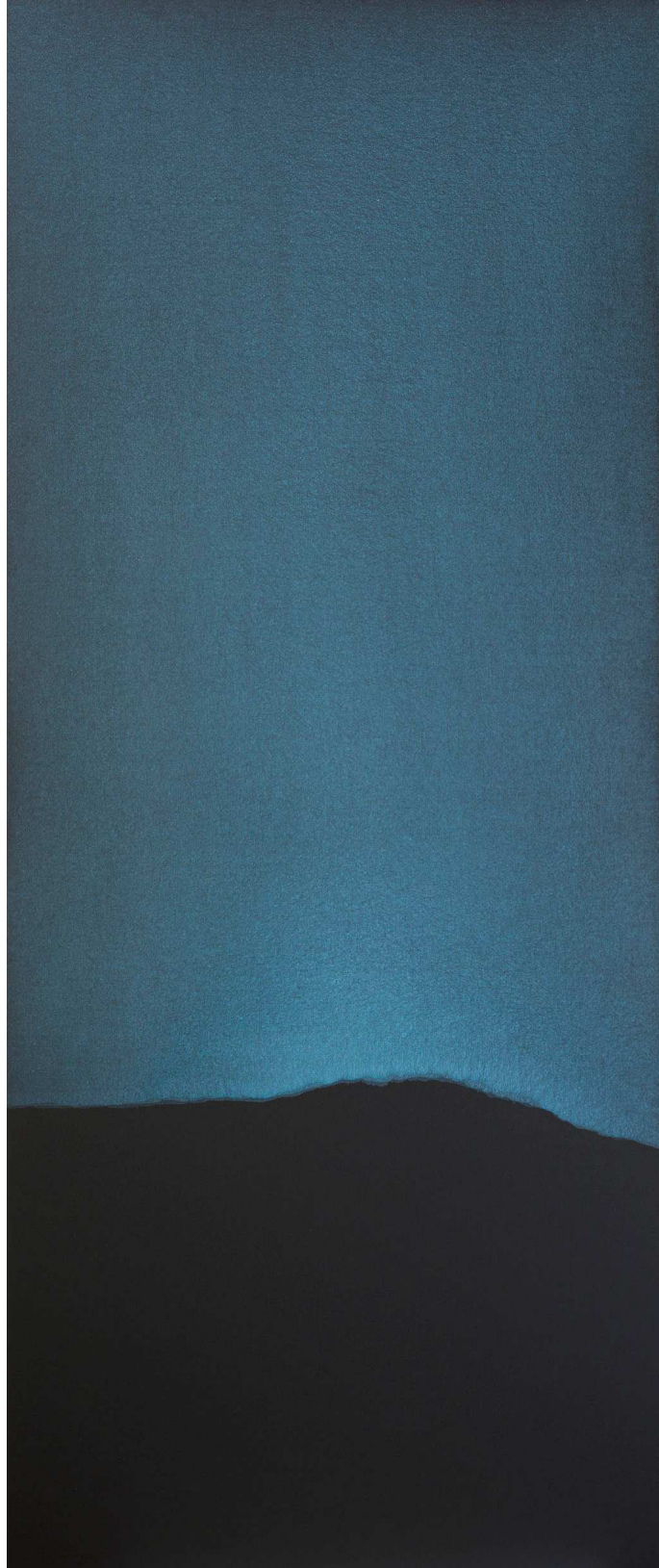
85x200 cm.



85x200 cm.



85x200 cm.



85x200 cm.

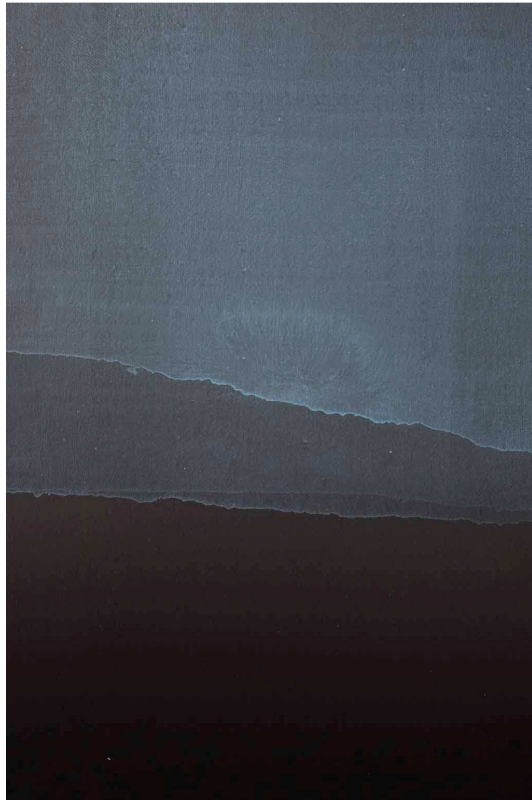


85x200 cm.

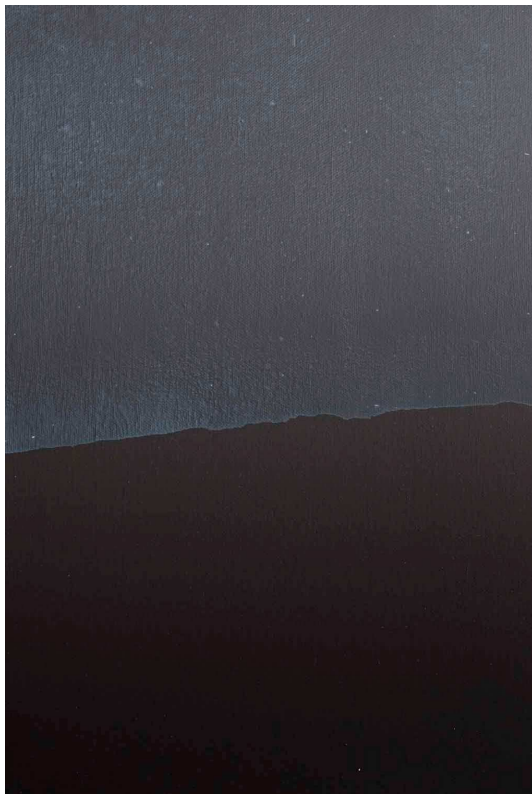


85x200 cm.

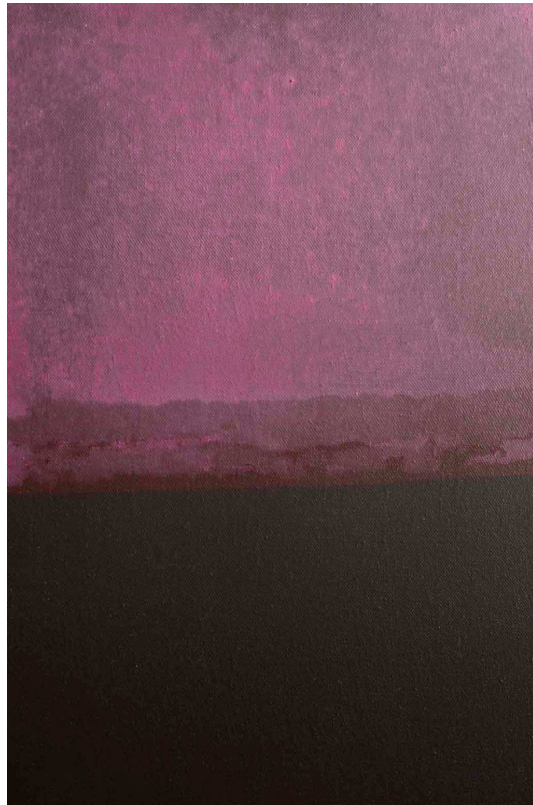
Pruebas previas



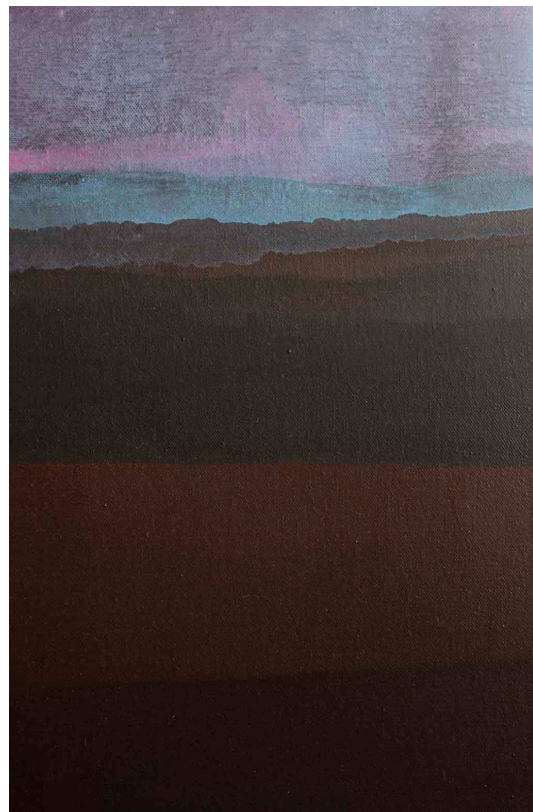
22x32cm.



22x32cm.



22x32cm.



22x32cm.



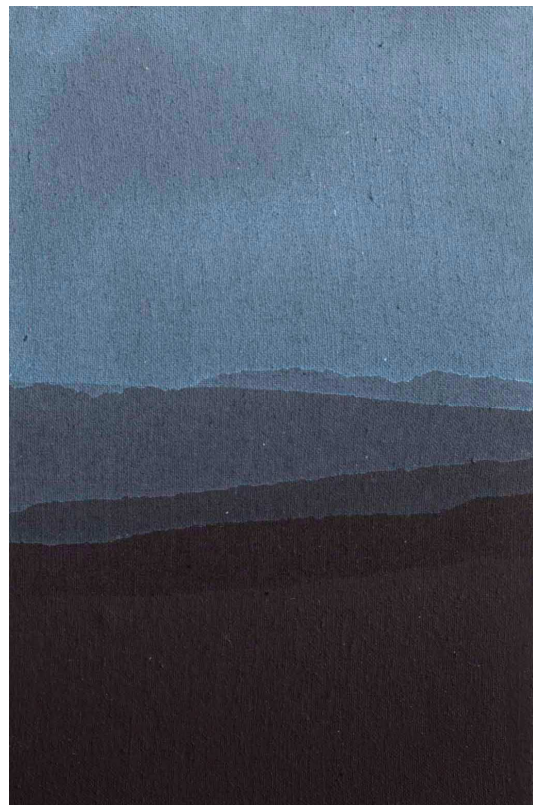
22x32cm.



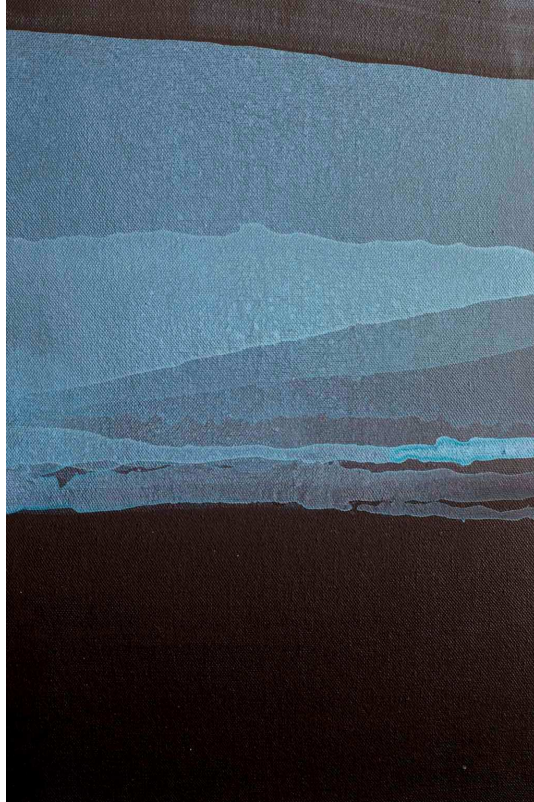
22x32cm.



22x32cm.



22x32cm.



22x32cm.



16x32 cm.