

Los desagües del paraíso

TFM

Francisco Javier Carmona

Tutora: Rosa Rodríguez



Índice

1. Idea	3
2. Proceso de investigación teórico-plástico	4
2.1 El paisaje, su imagen y lo artificial que hay en ello	4
2.2 2. Mundo Pop, una temática a transgredir	10
2.3 Un cruce subjetivo con la historia de la pintura y su actitud ante el paisaje	17
3. Conclusiones	21
4. Propuesta expositiva	22
5. Aportaciones del profesorado	23
6. Bibliografía	24
7. Dossier Gráfico	27

¡Qué desgracia ser un burgués! No tengo más excusa que el dolor que este estado me causa. Hace ya tiempo que me encuentro dolorosamente dividido entre el cuello duro y la blusa, sin tener valor suficiente para romper con el primero. Y solo Dios sabe la estima que tengo por todo lo que es de condición laboriosa y natural, sin contacto con el mundo, y el deseo que tengo de entregarme a ello por completo. Ciertamente tendré que romper: si no lo hago no podré hacer ningún progreso. Por más que he investigado y trabajado; que me he dejado llevar por la naturaleza, siguiendo los consejos que me dio usted al partir, no he conseguido ningún progreso: el deseo no ha llegado. Querido maestro: el alumno aún no está formado. Verdad es que esto no se puede achacar a los principios de usted, a sus ejemplos; la culpa solo es del alumno, de su origen, de las influencias que ha recibido; es burgués, reaccionario: cualquier cosa, menos hijo de un pueblo.

Carta de Odilon Redon a Rodolphe Bresdin, Burdeos 23 de enero de 1887.

1. Idea

Los desagües del paraíso es un proyecto pictórico en torno al concepto de paisaje artificial que acontece en parques acuáticos y lugares de recreo hedonistas. Mediante pinturas cercanas al estilo Pop, coloridas y planas, se relata y escenifica la intensidad de un estilo de vida lúdico-hedonista en piscinas y toboganes estrambóticos.

A través de una oscura mirada y una actitud iconoclasta referencio la historia de la pintura apropiándome de los códigos del Romanticismo, los Nabis, Expresionismo y la Nueva Figuración Madrileña. Movimientos ajenos a la realidad social de su época que optaban por el acercamiento a las sensaciones y sentimientos en busca de una libertad propia a través de la pintura.

2. Proceso de investigación teórico-plástico

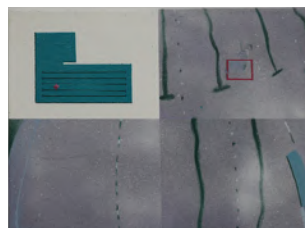
Para estructurar esta memoria, haré una división en tres partes, a pesar de que los procesos y conceptos se generen en paralelo. Si bien, el punto de partida de mi metodología comprende la investigación teórica como un destilado de la práctica. Parto del interés de que haya una discrepancia entre tema y modo: refugiar una latente violencia pictórica, llena de gestualidad y accidentes, en temáticas de juego y placer que, en principio, concuerdan con una estética amable y relajada.

2.1. El paisaje, su imagen y lo artificial que hay en ello

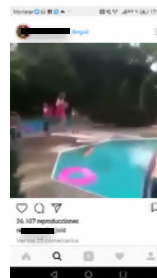
Mi primer influjo fue la ineludible saturación de imágenes que vivimos a través de los mass media y que funcionan como punto de partida para ver el mundo que nos rodea: me fijo en fotogramas de vídeos de ahogamientos, que ya había visto durante cursos de socorrismo, así como la publicidad de parques acuáticos y hoteles, habiendo trabajado en algunos de ellos, fotografías de las vacaciones que la gente cuelga en redes sociales, tanto de gente de mi entorno como de famosos e, incluso, vídeos virales. Me interesaba la funcionalidad de este tipo de imágenes, qué códigos utilizan, cómo apelan al espectador y adoptan un estilo adecuado en mayor o menor medida. Hice de este *input* anárquico de imágenes un método,



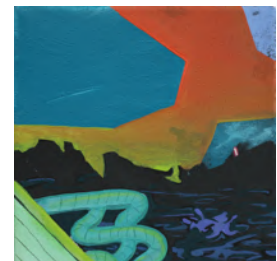
Fotograma de un vídeo en el que se aprecia un ahogamiento



Fragmento IV, 2018
40,5 x 46 cm. Óleo, acrílico y spray sobre lienzo



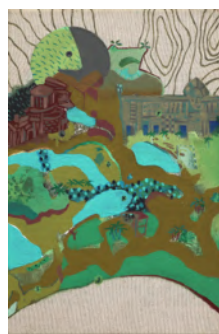
Captura de pantalla de video viral



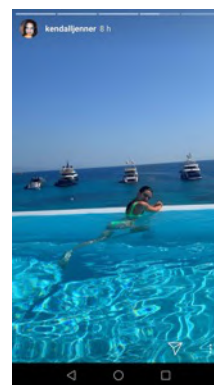
SunSet, 2018
20 x 20 cm. Óleo y acrílico sobre lienzo



Fragmento del mapa del zoológico Bioparc de Fuengirola



Fragmento III, 2018
42 x 33 cm. Acrílico sobre lienzo



Story de Instagram de Kendall Jenner



Sin título (en proceso), 2019
190 x 110 cm. Óleo sobre papel

dispuesto a investigar las posibilidades de las mismas: su propia potencia pictórica y también los resultados de su transformación a través del *collage*, recurso que ya había investigado anteriormente y que considero un buen catalizador para el juego de contraposiciones que me interesaba para construir el discurso artístico.

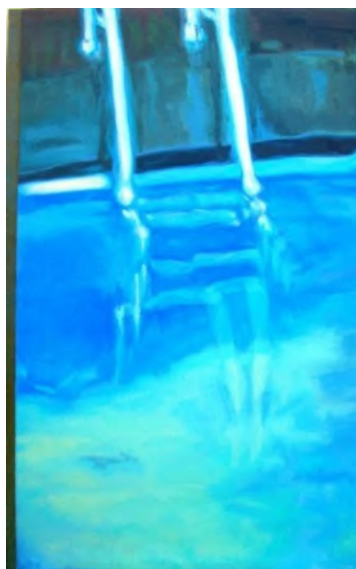
Trabajaba con varias fuentes a la misma vez que se mezclaban al componerlas directamente sobre el cuadro.

Así comienzo a plantear una metodología para el proyecto: partir de una idea inicial, de la cual se pueda calcular unos modos de hacer, consciente de que cualquier interpretación la malograría, pero que sin embargo daría lugar a prolíficos accidentes.

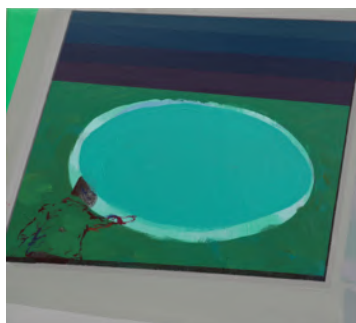
Comienzo a medir el problema que me plantea la reproducción de todas estas imágenes que me abordan, tomando claves que percibo en la obra de otros pintores contemporáneos:

De la obra de Chema Cobo (Tarifa, 1952), quien plantea una metodología similar a la hora de abordar un proyecto, me interesaba por entonces la serie *Out of the Blue (Capitalismo popular)* (2008 - 2009) en la que representa una serie de fotografías de baja calidad de piscinas.

Esta serie llama mi atención por la luminosidad del color, que trabaja mediante contrastes con zonas de color oscuras que tienen una calidad mate. Aunque los cuadros puedan parecer muy iluminados, son realmente oscuros y su atmósfera es densa. La composición de estos atiende principalmente a un encuadre fotográfico, lo que da un punto de vista que apenas permite el recorrido espacial acorde a esta pesadez atmosférica.



Chema Cobo
***Out of the Blue III
(Capitalismo popular)***, 2008
190 x 120 cm. Óleo
sobre lienzo



***Fragmento V
(Pantalla)***, 2019
36 x 42 cm. Óleo
sobre lienzo

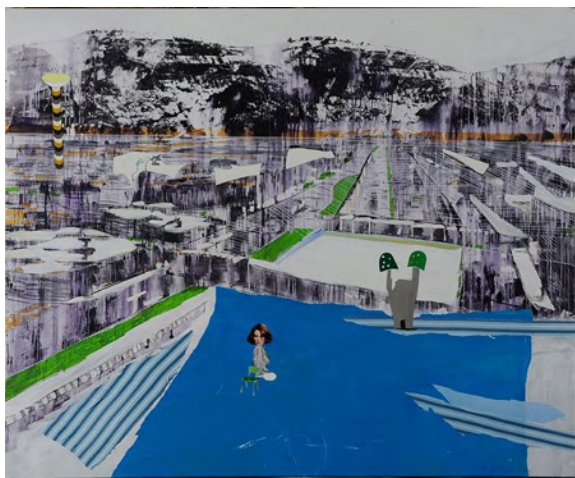


***Fragmento VI
(Pantalla)***, 2019
20 x 20 cm. Acrílico y
óleo sobre lienzo

En otro extremo, Juan Ugalde (Bilbao, 1958) desarrolla un mayor interés por el *collage*. También busca que las fotografías, ya sean el motivo o la materia, continúen siendo precarias. Sin embargo, hace de éstas y su condición elementos trascendentes. No sólo hace un efecto para crear un afecto, si no que se apropia de todas estas para crear un relato propio. Tomo de su trabajo el rango de colores que abarca desde los muy artificiales a

otros más orgánicos, que juega a poner donde no es esperado. Al igual con el rendimiento que consigue de los grafismos para conseguir un carácter caricaturesco. A su misma manera, puedo jugar a animar lo inanimado y a banalizar lo enérgico, o al revés.

También tomo interés en la simpleza de sus composiciones, ya que es la superposición de planos lo que la configura y no la información o el ruido que pueda tener cada recorte.

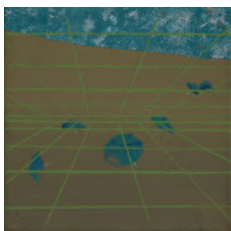


Juan Ugalde
Paisaje sdf4, 2009
200 x 230 cm. Técnica mixta sobre lienzo

Saliendo del panorama español, encuentro atractivo en el trabajo de Dexter Dalwood (Bristol, 1960) cómo recorta con el pincel cada elemento para que importe, lo cual enriquece el rango de facturas usado. Al igual que en la obra de Ugalde, esta cantidad de texturas no es la que ordena el cuadro, si no el entendimiento de cada una como un plano. Crea espacio con una acumulación de figuras mediante traslajos, pero también hace que no compitan, sino que añadan capas de significado, tanto alusivo como de factura. Aunque el motivo sigue siendo de lo más banal, nada parece anecdótico.



Dexter Dalwood
Lord Lucan, 2009
130 x 110 cm. Óleo sobre lienzo



Umbral de parasoles, 2018
15 x 15 cm. Acrílico sobre lienzo



Bubblegum Jacuzzi,
2019
24 x 18 cm. Óleo sobre lienzo



Trampolín, 2019
100 x 61 cm. Óleo y acrílico sobre lienzo

Con la obra de Daniel Richter (Eutin, 1962) aprendo a utilizar las imágenes de los nuevos medios de difusión masivos, junto al cómic y el cine, en una puesta en común con diferentes escenas de la historia del arte. Por lo que empecé a utilizar una visión parecida: paleta ácida, iluminación artificial y contradictoria¹.

Aplicando la misma metodología y trabajando en torno al *work in progress*, en consonancia a una estética ciberpunk, con la que se plantea una contraposición de significados: si bien el lema del ciberpunk es «High tech, low life», en el proyecto planteo la creación de un lugar pomposo mediante una tecnología primitiva como es la pintura: «Low tech, high life».

En los últimos pasos de esta fase del proyecto, recupero el interés por cómo se aprecia la transformación de los motivos fotográficos en el proceso pictórico de Francis Bacon (Dublín, 1909 - Madrid, 1992) y que según Gilles Deleuze (París, 1925 - París, 1995) parece recoger cuestiones que ya me habían interesado de autores mencionados anteriormente:

«Está realmente fascinado por las fotos [...] Y al mismo tiempo no concede ningún valor estético a la foto (prefiere las que no tienen ninguna ambición estética a este respecto, como las de Muybridge, dice; le gustan sobre todo las radiografías o las planchas médicas, o para las series de cabezas, los «fotomatones» [...] siente en ello una evidente abyección...). ¿Cómo explicar esta actitud? Sucede que los datos figurativos son mucho más complejos de lo que se podría creer al principio. sin

duda, son posibilidades de ver: como tales, son reproducciones, representaciones, ilustrativas o narrativas (fotos, periódicos). Pero ya se observará que pueden operar de dos maneras, por semejanza o por convención, por analogía o por código.»²



Daniel Richter
Those who are here again, 2002
259 x 393 cm. Óleo sobre lienzo



Recreo entre bestias, 2019
14 x 20 cm. Óleo sobre lienzo

¹ Heinrich, Christoph. en el capítulo *¡Ojo! ¡Mire el pájaro!* en *Daniel Richter. Die Palette. 1995-2007*. Francés, Fernando: «Los cuadros de Richter son pinturas de luz, no en el sentido del claroscuro de la tradición al aire libre, sino como experimentos con formas contemporáneas de luz: luz artificial, flash, termografía, rayos x, rayo atómico. Los cuadros de Richter se caracterizan por una luz llena de contradicciones». DuMont Buchverlag. 2008, [Málaga]. p.12

² Deleuze, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. 1984. p.92-93



Francis Bacon
Panel central del tríptico ***Studies of the human body***, 1979
198 x 144 cm. Óleo y tr nsfer sobre lienzo



Fragmento de ***Zozobra***, 2019
150 x 242 cm.  leo sobre papel

Es el acercamiento por convenc n lo que me interesa; tener un punto de partida que funcione como excusa. Los códigos que me pueden interesar de la fotografía se centran en sus errores técnicos: el desencuadre, la borrosidad o el píxel, que me dan pie a una toma de distancia con la fotografía.

Lo que realmente llama mi atención de la obra de Bacon es la aceptación de que algunas manchas azarosas pueden llegar a ser puntos críticos de la composición que liberan a la pintura de su proceso de representación.

Para lograr una violencia contenida como la de su obra, me agencio de los arrastrados que realizaba y que intercalaba con planos de colores chirriantes, por su luz exagerada y el uso del negro también.

Hago capital de estos recursos en gran parte de mi trabajo a la hora de tratar las figuras, que considero parte importante del trabajo, no sólo por el carácter narrativo que aportan, si no porque no puedo abordar la cuestión del paisaje sin darle importancia a aquello que lo habita. Compongo estos 'personajes' como parte del espacio: no hay diferenciación en el tratamiento entre fondo y figura. Ambos se encuentran en el mismo plano pictórico. Esta complejidad es abordada por el urbanista Kevin Lynch (Chicago, 1918 - Massachusetts 1984):

«Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan solo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él , y compartimos el escenario con los demás participantes.»³

³ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Editorial Infinito. Buenos Aires. 1959. p.10.

Esta parte del proceso es la que más me libera de cualquier simulación de estas imágenes que me abordan desde los medios de difusión masivos.

Hay una gran separación más allá del plano visual entre fotografía, ya sea en papel o digital, y la pintura. No sólo puedo dar sentido a la pintura mediante su fracaso⁴, como en el caso la serie *Out of the blue* (*Capitalismo popular*) que se puede relacionar con *El efecto Tuymans*⁵.

La banalidad⁶ de estas fotografías que uso de modelo no se corresponde con mi mirada. Por lo que empiezo a plantearme problemas meramente pictóricos: composición, luz, color y factura, pues son estos los que hacen que el motivo sea una excusa para que exista un proceso.

Mantengo la idea de que el tema y el modo sean contradictorios, pero la fotografía o imagen digital empieza a ser una cuestión endémica y exageradamente referenciada, de la que sólo me interesa su función de distorsión subyacente. Los errores técnicos de estas imágenes abren mi imaginación a la pintura.

El ya manido discurso del *fracaso técnico de la representación*⁷ de lo representado

no influye en el resultado final de mi producción, pero muchas de las formas que encuentro en estas imágenes, su color, encuadre imperfecto, el píxel, su fragmentación o la influencia del dispositivo o plataforma en la que las vemos, son referencias que aparecen para comprender que mi pintura es influencia de mi exterior, contextualizado y codificado en los mass media y la sociedad de consumo.

Un paisaje ya visto y consumido más de mil veces.

⁴ Kantor, Jordan. *The Tuymans effect*: «[...] La idea de que la pintura está destinada a fallar de algún modo, una presuposición que encuentra expresión formal en una estética "inexperta", ahora prevaleciente, también se trabaja en términos conceptuales más profundos en los lienzos». Artforum. Noviembre, 2004. [En línea] Disponible en: <https://www.mutualart.com/Article/THE-TUYMANS-EFFECT/DF342610A52439B7> (Última consulta: 6/9/19)

⁵ Íbid

⁶ Mooney, Christopher. *When Luc Tuymans met Wilhelm Sasnal...*: «Wilhelm Sasnal: Pintar de una foto lo hace anónimo. Nos permite mirar honestamente y no como un particular. Las fotografías están en todas partes, por y para cualquiera. Luc Tuymans: Es similar a una observación que Gerhard Richter hizo alguna vez- que pintar de esta manera le liberaba del motivo. Por usar la fotografía, se liberaba de su banalidad [...] Algunos de los temas que elijo se reducen a una historia personal, lo que es otro proceso engañoso. Entonces tienes todo el 'fracaso' de la imagería, la 'representación de la representación', los negativos acumulados por críticas, comprendiendo desde lo 'siniestro' a lo cínico». ARTREVIEW, 2. 2008. p.45 .

⁷ Kantor, Jordan. Op. cit.

2.2. Mundo Pop, una temática a transgredir

En primera instancia, me inquietaba la imagen del parque acuático. No sólo por mi relación con estos lugares como socorrista, sino que desarrollé interés en su carácter lúdico y despreocupado. Lo curioso es que también funcionan como pequeños mundos donde algunos clientes pueden tener un ritmo muy acelerado, mientras que el de otros es más relajado. Si uno se hace una imagen de ambos extremos, no es difícil dar cabida a una gran cantidad de grises y aunque el cliente nunca sea el mismo, la experiencia está diseñada para todos por igual

La construcción del paisaje del parque acuático, las formas curvas y redondeadas así como los colores primarios son relajados y lúdicos. Sin embargo, enfrían las sensaciones de adrenalina propias del parque. Si ya había identificado que quería pintar estos espacio de recreo hedonista y contaba con un gran archivo de imágenes, las luces, colores y formas que allí encuentro son intrínsecas de la pintura Pop.

Como en ningún momento del proceso me había interesado por una estética amable, planteo una mirada que, partiendo de esta contradicción, enfría lo bizarro y da materia a lo cotidiano.

Pretendo hilar mi proyecto y mi mundología a un paisaje caótico que no deseo reproducir, sino distorsionar para producir un reconocimiento del mismo.

Así llega toda una nueva batería de pintores de los que tomaré una mayor cantidad de recursos definitivos.

En primer lugar, me fijo en David Hockney (Bradford, 1937) por ser capaz de crear una mitología propia en torno a la vida

hedonista de su momento: tanto en sus primeros trabajos, más relacionados con Londres, donde busca cruces entre su estilo de vida con la historia de la pintura. En los que ya sintetiza los espacios y el paisaje en capas de color, aunque con un resultado mucho menos desaseado que en las obras de su época californiana: en las que su estética amable es el punto de entrada para examinar el propio tratamiento de la pintura.

Me apropié del uso de planos de color que aportan frialdad a la escena, no obstante, estos contrastan con zonas de textura, que hacen del cuadro un espacio más táctil. Esto forma parte del juego de contradicciones que destilo de la idea de que temática y modo discrepen. Del mismo modo que mi interés por recrear el espacio figurado difiere con mi interés por el plano pictórico.



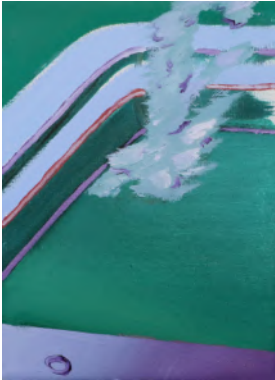
David Hockney
**Great Pyramid at Giza with Broken Head
from Thebes, 1963**
183 x 183 cm. Óleo sobre lienzo



Himenóptero, 2019
16 x 16 cm. Óleo sobre lienzo



David Hockney
A bigger splash, 1977
 242 x 243 cm. Acrílico
 sobre lienzo



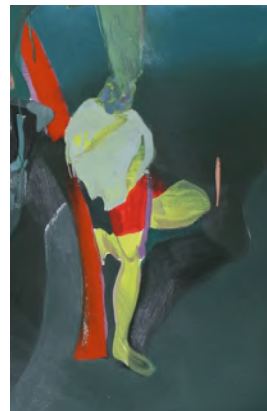
Depuradora de humos,
 2019
 21 x 15 cm. Óleo sobre
 lienzo

En esta fase del proceso hago uso reiterado de los contrastes de color, pero también de forma y de factura, que destilé mediante la idea de collage en la fase anterior del proceso. Veo en la pintura de Hockney que, de nuevo, no necesito del claroscuro para iluminar mis cuadros. Fijarme en su paleta ha ampliado la mía y sus cuadros han sido muy útiles para planear contrastes de color equilibrados. Como ya había empezado a dar mucha importancia a las figuras humanas dentro del paisaje, empecé a fijarme. en la obra de Alex Katz (Brooklyn, 1927), que en gran parte de su producción gira en torno a la idea de atuendo. A partir de la vestimenta, compone y significa los demás elementos del cuadro, convirtiendo la iconicidad del retratado en pintura. Katz es una referencia en mi pintura a la hora de tratar los detalles en la indumentaria de las figuras. Empezaban no sólo a contrastar y entrar en armonía

con el espacio que los alberga sino a concretarse y formar parte del imaginario veraniego que estaba construyendo. Aunque he podido partir de estereotipos, como el de socorrista o guiri, el trabajo de líneas, estampados y planos de color que he tomado de la obra de Katz ha sido crucial para que, sin llegar a la violencia de Bacon, las figuras humanas no parezcan meras ilustraciones



Alex Katz
Round Hill, 1977
 230 x 140 cm. Óleo sobre lienzo



Fragmento de **Descanso**,
 2019
 210 x 150 cm. Óleo sobre
 papel



Aletas, 2019
 30 x 20 cm. Óleo sobre lienzo

También he tomado recursos de otros pintores de su entorno: Ronald Brooks Kitaj (Cleveland, 1932 - Los Angeles, 2007), Richard Hamilton (Londres, 1922 - Northern, 2011) o Frank Stella (Malden, 1932), he sacado más provecho del trabajo de la Nueva Figuración Madrileña, quienes, en general, también se inspiraron en sus pinturas.

Con este grupo (*LNFM*, a partir de ahora) entiendo que mi trabajo no es sólo una secreción del Pop inglés llevada a mi contexto. Su contexto tampoco se apodera de mi proceso pero si me ayuda a su comprensión.

«Así como la estructura de sus creencias, buscaron modelos estéticos alternativos que representasen una forma de compromiso distinta del proceso existencial latente en la angustia sartreana, y que fuesen más irónicos, más hedonistas, más líricos, más conceptuales, menos obsesivamente rígidos y menos dados a masticar, una y otra vez el mismo hueso.»⁸

Así Kevin Power (Gravesend, 1944 - Santander, 2013) aclara la actitud del grupo de una forma muy cercana a la mía. Partiendo del disfrute y de la narratividad, abandonan el meollo de las cuestiones artísticas de su época. No ponen su foco sobre nada en particular. El acercamiento a la pintura desde un punto de vista posmoderno; desde todos lados y a la vez, concuerda con el juego de contradicciones en el que ya me había sumergido.

El que más se acerca dentro de *LNFM* al trabajo de Hockney es Carlos Alcolea (A Coruña, 1949 - Madrid, 1992) quien envuelve su obra en la atmósfera Pop del momento. Plantea un relato dandy de su época mediante el descaro con el que

trata sus motivos. Aunque se puedan encontrar en su obra todos los elementos que absorbió de Hockney y sus colegas, su motivo final es la iconoclastía, lo que más me interesa agenciarme.

Tomo de su pintura los códigos con los que vuelve agresivos a sus modelos: fuertes contrastes de color y las deliberadas deformaciones, que denotan su interés por lo pictórico por encima de lo narrativo. Así como el uso de una amplia paleta, como ya indicaba al hablar de Hockney.



Carlos Alcolea
Matisse de día, Matisse de noche, 1977
Díptico de 219 x 200,5 y 219 x 200,5 cm. Acrílico sobre lienzo



Vigilancia y constancia, 2019
20 x 30 cm. Óleo sobre lienzo

⁸ Power, Kevin. *Los ochenta: Guía para no perderse en Los 80* en la Colección de la Fundación "la Caixa", Plaza de Armas, Sevilla, 1992, p. 67

Comienzo a vislumbrar en esta parte del proyecto que, si bien, la luz, el color, la composición y la factura son elementos básicos para hacer pintura, la actitud con la que el autor la hace es un factor muy importante en el tipo de producción que estoy abordando. Pues me tengo que mover entre el mimo pausado y amable del pop y la agresividad y rapidez de ejecución del expresionismo, precisamente, lo que me interesa de *LNFM* lo apunta Fernando Castro Flórez (Plasencia, 1964) :

«Con todo, lo rizomático no está tan cerca del expresionismo abstracto cuanto de lo que Deleuze y Guattari llaman, sin entrar en más precisiones, ‘análisis pop’. Y es precisamente, en las antípodas del gestualismo traumático donde comienza el nomadismo de la Nueva Figuración Madrileña. Su diagrama es anti-geométrico, ajeno totalmente al arte concreto o lo matérico. estaban interesados en desplegar un imaginario inquietante, lleno de duplicaciones y citas, de juegos delirantes y cultismo, donde más que impostura pudiera uno utilizar con estilo las máscaras.»⁹

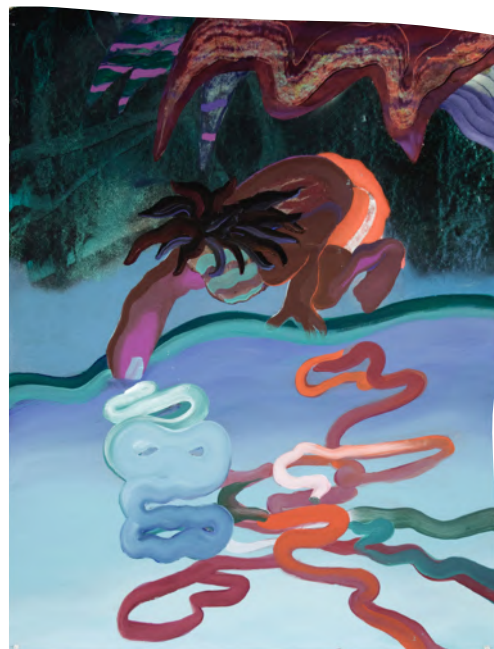


Chema Cobo
El coleccionista II, 1978
183 x 184 cm. Acrílico sobre lienzo

Cita que me lleva directamente a Chema Cobo.

Como ya existían comparaciones entre Alcolea y Hockney, el hilo con el que uno el trabajo de Cobo, quien también pertenecía al grupo, al de Katz, es el hincapié que ambos hacen en lo anecdótico de lo representado.

Entablan un fino hilo con la pintura religiosa e historicista de los prerrafaelitas, donde empieza a cuestionarse si lo realmente importante de la pintura es la misma y cómo se aplica o la narración ilustrada que deviene de la imagen. Ellos hacen el camino inverso: desde su contexto es obvio que lo importante es el plano pictórico. Sin embargo dan pequeñas píldoras de narración a su pintura.



Narciso y su intestino, 2019
130 x 100 cm. Óleo sobre lienzo

⁹ Castro Florez, Fernando. *Estamos cansados del árbol [Intermezzo intempestivo para una pintura fuera de lugar]* en *Los esquizos de Madrid*, Museo Reina Sofía, 2009. p. 69-70.

Si es la indumentaria y los detalles de la apariencia de cada uno en Katz, en Cobo son las posesiones de cada personaje, relaciones que hace entre figuras humanas y figuras objeto a través del color y la forma. Parte de la propuesta de «*LNFM* era devolver a la arquitectura sus ropajes simbólicos y lúdicos».¹⁰

En la obra de Chema Cobo más contemporánea aparecen personajes que aluden al espacio pictórico, como el joker, el loro e, incluso, el agujero. Elementos cuyo discurso me cuestiono para plantear las figuras estereotipadas que ya he nombrado antes.

Por otra parte, veo en obras anteriores a las ya mencionadas, entre los años 70 y 80, una serie de recursos pictóricos que me he apropiado: como la complejidad de las composiciones que funcionan como rompecabezas y de color, donde los colores primarios juegan el papel de dar una primera apariencia amable que enfría la escena.

De la obra de Luis Gordillo (Sevilla, 1934), a quien se le considera uno de los padres del grupo, me apropio del uso de pinceladas gruesas con las que da movimiento a sus cuadros, muchas veces identificados como paisajes, aunque estos provengan directamente del collage y la decostrucción de fotografías.

Encuentro en su trabajo los códigos de un estilo pop psicodélico, dispuesto a no agradar con temáticas extrañas y/o escatológicas. Hasta el punto de que su obra se convierte en un inagotable catálogo de elementos que tomo para mi trabajo.



Luis Gordillo
Choque, 1968
160 x 111 cm. Óleo sobre lienzo



Lipotimia exagerada, 2019
150 x 111 cm. Óleo sobre papel

Destacan los degradados, el uso constante de grafismos y la luz marcada

¹⁰ Escribano, María. *Pinturas que nunca se hubieran hecho en Los esquizos de Madrid*, Museo Reina Sofía, 2009. p19.

en mayor medida por la luminancia de los planos de color, influido por el uso de la luz artificial y no por el claroscuro.

Empiezo a fijarme en autores más contemporáneos de la escena española: Con la influencia del trabajo de Abraham Lacalle (Almería, 1962) exploro las posibilidades de un paisaje artificial. Si bien, la mayor parte de sus motivos, son bosques, el tratamiento que estos reciben es lo que los vuelve artificiales. Su paleta es muy ácida y esta exaltación del color nos lleva a la ambigua descripción de una naturaleza que está entre la exuberancia y la destrucción.

Gracias a la acumulación de planos de color y grafismos logra que la factura parezca de ejecución rápida en busca de un orden general. Lo cual me ha servido mucho para limpiar las marañas, de vegetación y de figuras humanas.

Miki Leal (Sevilla, 1974) me da la clave para empezar a trabajar en papel de cara a producir imágenes más procesuales. Así comienzo a trabajar con un marco recortado irregularmente, sin pretender el acercamiento al estudio que realiza del marco dentro del marco y la representación de la representación. Más bien para desdibujar la estética Pop conforme me acerco al difuso límite. Esto habla de fragmentación y de un acercamiento íntimo a un paisaje inabarcable de cuya completitud solo puedo huir.

Empiezo a ver cada cuadro como un boceto desmedido, acorde a las monstruosas estructuras del paisaje del parque acuático.



Abraham Lacalle
Pulpo, 2016
140 x 230 cm. Técnica mixta sobre lienzo



Miki Leal
La noche americana, 2016
219 x 152 cm. Acrílico y acuarela sobre papel

Por otra parte asimilo de su obra el uso de la ornamentación, que toma del arte decorativo. De hecho, es uno de las cuestiones que más investiga cuando hace referencia al mundo del dandy pero

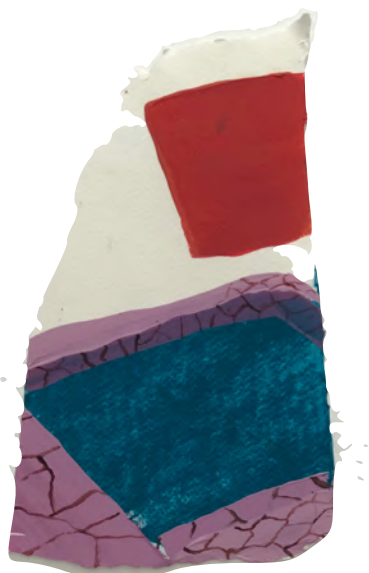
que yo también tomo de la artificialidad del parque.

Con estos bocetos de límite difuso pretendo acercarme a un relato del mundo de mi alrededor pero ¿a través de qué mirada y con qué lo puedo comparar para que rezume mi actitud iconoclasta?

En el parque acuático encuentro una descontextualización propia del cosmopolitismo: fragmentación y un cóctel de estilos que dan lugar a una activa polisemia. Al problematizar esta estética; no definida, no busco confusión, si no la ambigüedad entre homenaje y parodia que ofrece el pastiche.

No sólo busco el cinismo propio del Pop, si no el carácter apolitico del hecho de pintar tan entrados en el siglo XXI.

Esta fase acaba concluyendo con la reflexión a la que dan pie los cuadros en papeles recortados. Si mirada está en el proceso y realmente no tiene ni argumento ni fin, no puedo relacionarme solo con el Pop.



Reflejo fuera de la piscina,
2019
21 x 14 cm. Óleo sobre papel



Parque de dólmene, 2019
76 x 120 cm. Óleo sobre papel

2.3. Un cruce subjetivo con la historia de la pintura y su actitud ante el paisaje

Como la mayoría de reflexiones han girado en torno a la cuestión de paisaje y su proceso de construcción, fragmentado, caótico y provocativo, me llevaba al concepto de paisaje artificial, comienzo a investigar qué mirada me interesa para afrontarlo y qué actitud podría entrar en contradicción con la estética Pop que seguía.

El punto de partida que tomo para esta fase es el Romanticismo, principalmente europeo, del cual me interesa la búsqueda de la individualidad como punto de partida para la subjetividad pero de la que no haré gran capital en mi producción. Aunque esto también signifique no tener que dar cabida a la comprensión del espectador, la razón por la que identifico que hay pautas que me interesan del movimiento es la sensación de estar desacompañado con el mundo, que se hace notable a través de la exaltación de la imaginación, donde la razón no es suficiente. Sobre todo, en su contexto, predominantemente neoclasicista.

Con autores como Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840) y Théodore Géricault (Ruan, 1791 - París, 1824) asimilo la mirada propia del romanticismo hacia una naturaleza superior al control de lo humano, de la que decodifico la infinitud del paisaje.

A través de la decadencia de sus motivos: mitos de destrucción y ruinas, desarrollo el pesimismo de mis cuadros, apenas por los objetos que figuran, si no por el tratamiento de luz y color que reciben en sus pinturas.

Sin embargo, la grandilocuencia del paisaje romántico funciona como contraposición al silencio de su narración.



Theodore Géricault
La balsa de la medusa, 1819
491 x 717 cm. Óleo sobre lienzo



Zozobra, 2019
150 x 242 cm. Óleo sobre papel

En mi proyecto el ruido de la narración se contrapone con el orden del Pop por lo que no debo a tomar referencias primarias de sus composiciones. Esto me lleva a una pintura realista, que me invita tanto a alejarme de los patrones de la academia como a acercarme aún más a mi mundología.

Con la pintura de Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) terminé de asimilar el giro oscuro de la paleta que había absorbido del Pop. Me había interesado por la simpleza de sus

cuadros de carnavales, procesiones y romerías como manera de extrañar esas visiones abarrotadas. Estas pinturas de temática lúdica pero de composición bélica son el reflejo de la hipocresía de la sociedad burguesa de su tiempo. En este aspecto, Victor Stoichita (Bucarest, 1949) refiere que la idea de carnaval que aparece en la pintura de Goya « supone permisividad, exceso, inversión, travestismo y alegría. [...] La alegría es el único común denominador aunque, en realidad, es el efecto resultante de las anteriores»¹¹. Habla también del proceso pictórico: esta es una pintura hedonista sobre lo sublime terrible. *La fiesta de la alteridad gozosa*.¹²

Y es que estas ideas de carnaval, se aproximan a mi poética sobre las vacaciones y el ritmo de vida que se vive en estos resorts. Así saco en claro, la contraposición entre el tema y su representación.



Francisco Goya
El pelele, 1791
267 x 160 cm. Óleo sobre lienzo

Sin olvidar que mis recursos pictóricos: planos de color y gruesos grafismos, provienen de otra estética, el Pop, aunque ya esté adulterado. Si ya estaba interesado por Buscaba aún las razones del uso de mi paleta oscura. Pinto en penumbra lo que sólo puede ser visto de día. Estoy resignificando el paisaje más allá de una actitud iconoclasta. Hago nocturno lo diurno.

En el Romanticismo y el Realismo encuentro composiciones que me permiten una mayor narratividad. Lo que me da pie a resignificar mitos ajenos, apropiarme de ellos y producir cruces tan extremos como el de la pintura simbolista y la fotografía de Instagram.



Sin título (en proceso), 2019
190 x 110 cm. Oleo sobre papel

¹¹ Stoichita Victor. *El último carnaval. Un estudio sobre Goya*, Ediciones Siruela, 1999. p.19.

¹² *Íbid.*

Sin tener que entrar de lleno en la simbología de cada uno de ellos, reconozco la activa polisemia que viene de la mano de dos autores simbolistas: William Blake (Londres, 1757 - Londres, 1827) y Odilon Redon (Burdeos, 1840 - París, 1916).

Aprecio sus composiciones de ambigua narratividad cuyas paletas se relacionan más con la mía: son muy coloridas pero la atmósfera es oscura.

Ambos funcionan como extremos de los que tirar cuando veo necesario en el proyecto. Mientras que las composiciones de Blake son abigarradas, las de Redon tienden a lo simple y a lo inacabado.

No obstante encuentro en ambos una concepción del paisaje decorativa, que hace este algo irreal.



William Blake
**El círculo de los lujuriosos:
Paolo y Francesca da Rimini,**
2009
3,72 x 5,22 cm. Técnica mixta
sobre papel



Cono, 2019
23 x 16 cm. Óleo sobre lienzo



Remate digestivo, 2019
150 x 113 cm. Óleo sobre papel y cartón



Odilon Redon
Aparición, 1910
50 x 65 cm. Óleo sobre lienzo

Por lo que comienzo a plantearme cuales son los elementos simbólicos y fetiches de mi trabajo:

Simpatizo por completo con este paisaje irreal como la atmósfera de los estereotipos de guiri o socorrista que ya nombre en la fase anterior del proceso. Su relación con el paisaje se hace más directa. De hecho, se delata una unión con lo cotidiano, no sólo a través de mi relato, sino también lo hacen mediante la historia de la pintura a través de la temática de los bañistas.

En este ambiente de cotidianidad e intimidad me acerco a la pintura Nabi:

Si bien, su actitud es primordial y aunque comprenden la situación de la pintura en su época, se oponen al espíritu de las vanguardias y a las metas de la burguesía. Su proceso también se basa en el mero disfrute.

Maurice Denis (Granville, 1870 – París, 1943) y Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 1867 - Provenza, 1947) son los autores últimos con los que enriquezco mi proceso.

Los selecciono de entre todo el grupo Nabi porque no se entregan por completo ni al paisaje, ni resguardan su intimidad en interiores solamente.

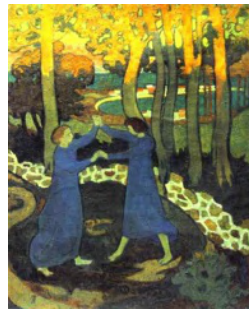
Las deformaciones que aparecen en estos paisajes habitados son producto de su relación subjetiva con el mismo. Deformaciones del espacio y color, que dan una apariencia amable pero que hacen del espacio algo misterioso.

«Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden.»¹³

¹³ Diccionario Larousse de la Pintura, 1988.



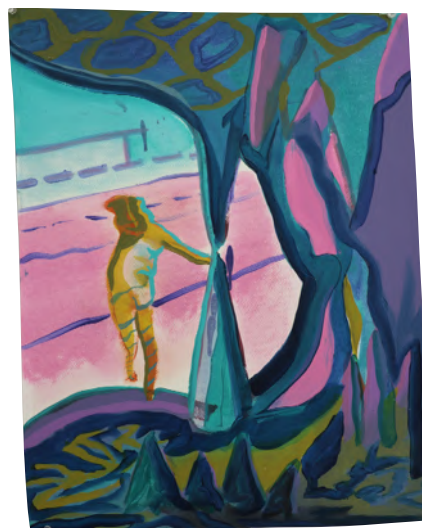
Ssssss... 2019
30 x 30 cm. Óleo sobre lienzo



Maurice Denis
Jacob luhandó con el ángel, 1893
48 x 36 cm. Óleo sobre lienzo



Pierre Bonnard
Fragmento de **Siesta en un jardín del sur**, 1914
114 x 147 cm. Óleo sobre lienzo



Fin de la gruta, 2019
70 x 50 cm. Óleo sobre papel

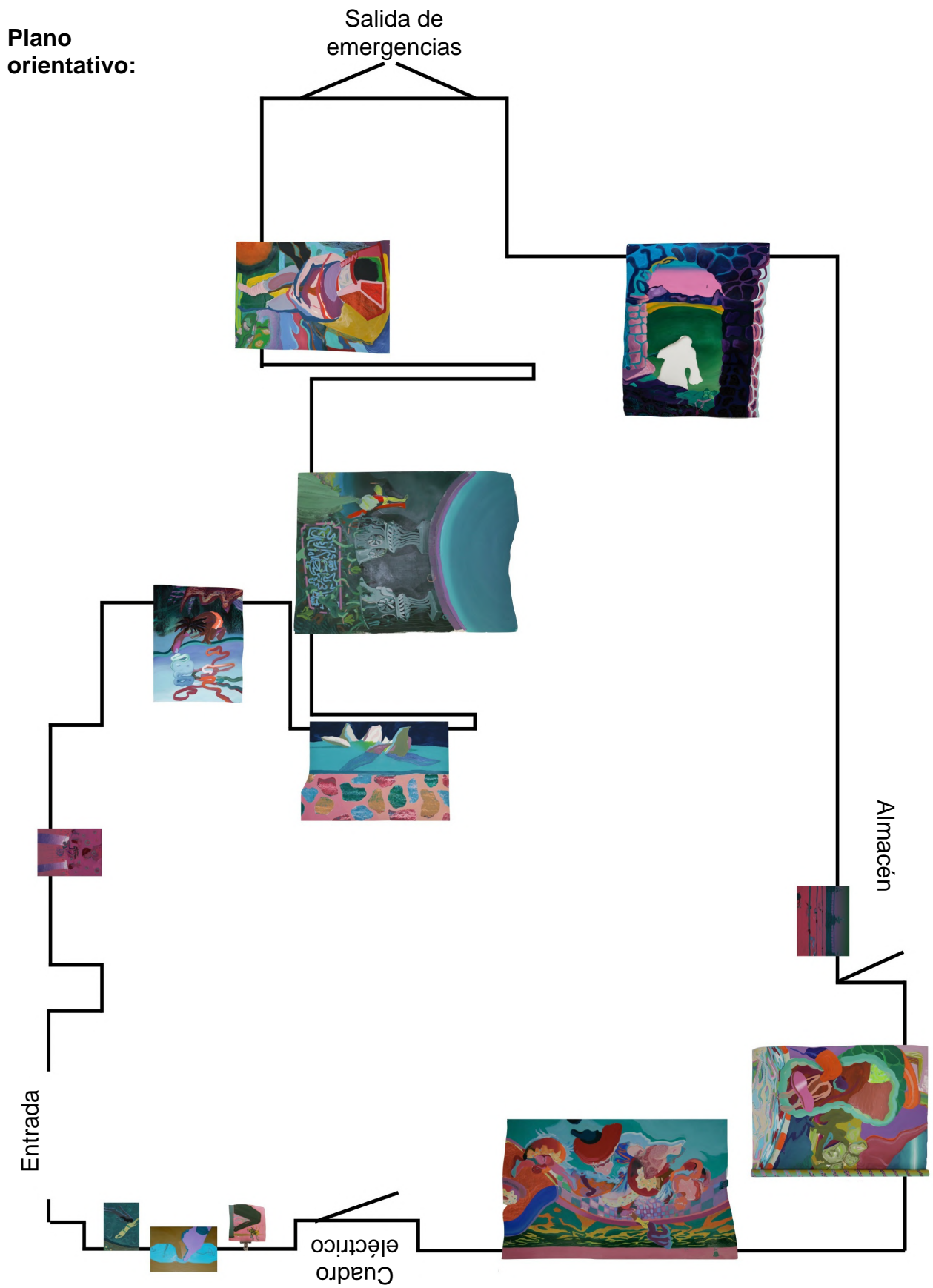
3. Conclusiones

Sólo bajo el lema «nada es lo que parece» puede uno asomarse a una pintura. Tras comprender que ésta es un juego de engaños, de la cabeza al ojo, del ojo al cerebro y vuelta a empezar, porque la pintura está delante tuya o más allá. Sólo se puede pintar para buscar problemas. Ésta es la principal razón de la visión hedonista del proyecto: contradecirme y pasarlo bien con un problema. Por otra parte, el hecho de que el arte crítico esté canonizado es contradictorio a su propia naturaleza. Ya no hay posibilidad de ser insurrecto. No tengo otra posibilidad que agradar, desagradar o ambas a la vez.. No pretendo hacerlo relatando una historia propia, sin embargo, esta se escapa a través de cruces tan extremos como el que nombraba en la investigación teórico-plástica: de la pintura Simbolista a una fotografía de Instagram. Por eso la pintura ha de ser rica en accidentes. Estos son los que te alejan de la misma y cuanto más lejos, más problemas se hallan.

Durante la investigación busco cada vez más atrás en la historia del arte y la pintura en particular. Me apropio de recursos consciente de que mi proceso no puede colmar aquello que ya queda cincuenta, cien o doscientos años más allá y, por ahí, también se escapa el relato que comparto. Pues allí, o aquí, donde se confunden lo plano y lo táctil, el espacio figurado y el plano pictórico, se contradice, y lo hace porque aparecen diferentes voces, el relato.

4. Propuesta expositiva

Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga



5. Aportaciones del profesorado

Las clases de Luis Puelles, no sólo dieron lugar a sus propuestas, sino que abrieron debates. En mi caso, me sirvieron mucho las conversaciones en torno al simulacro y la hiperrealidad como comienzo para llegar a la idea de paisaje artificial y su construcción. De Joaquín Ivars cabe destacar la forma en que abre el horizonte en torno al pensamiento contemporáneo dando lugar a un debate y sin atarse a nada. Me aportó información sobre el discurso de Zygmunt Bauman que yo acabaría recuperando más tarde para abordar el concepto de *líquido*. Agradecer a Fco. Javier Ruiz del Olmo en relación a los recursos metodológicos para el desarrollo del proyecto y la búsqueda de información cualitativa que me ha llevado a encontrar algunos de los textos que aparecen en la bibliografía. Destacar a Juan Carlos Robles por sus disertación sobre lo local y lo global como metáfora de lo personal, su interés por el trabajo y recurrir de nuevo a Zygmunt Bauman. Agradecer por sus propuestas, interpretaciones e interés sobre el trabajo a Blanca Machuca, Carmen Osuna, Jesús Marín y Blanca Montalvo, en especial a la última por hilar mi proyecto con el cómic. A M. Ángeles Díaz, por su reflexión en torno a lo fragmentario e interés en el proyecto. A Silvia Rodríguez su clase teórica sobre la ciudad, su recorrido y su construcción. A Salvador Haro por proponer una gran serie de referentes, que aunque no se reflejen en esta memoria, han abierto una reflexión sobre la obra gráfica de los mismos. A Javier Garcerá por hacerno reflexionar en torno a nuestro ritmo de vida y el proceso artístico. A Carlos Miranda por su clase en torno a la narración y su implicación en los proyectos, no sólo cuando se trata del propio, sino por intentar que las interpretaciones de cada salpiquen a los proyectos de los compañeros. A Regina de Miguel por los referentes que me aportó e intentar enlazar lo mío con su proyecto, lo cual hizo sus comentarios mas cercanos. A Luis Camnitzer por su vista crítica y ayudarme a cerrar el concepto de paisaje artificial. A Mayte Carrasco por los referentes que me aportó y como al resto de profesores externos; Pilar Albarracín, Chema Cobo, Rafa Doctor, José Lebrero y Libia Castro agradecer sus charlas motivadoras y realistas sobre el mundo del arte, pues considero que su inmersión en los proyectos es superficial ya que no tienen el mismo acercamiento de los profesores del centro.

6. Bibliografía

ALONSO MOLINA, ÓSCAR. *El pensamiento estético de Carlos Alcolea*. [En línea]

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=97968>

DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid. Arena Libros. 1981.

ESTRUJENBANK. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Granada - Barcelona: Ediciones

GANDOLFO, AMADEO. *Comics, política y contracultura. 1970 - 1977*. [En línea]

Disponible en: <https://www.academia.edu/1829161/>

GARCÍA NAHARRO, FERNANDO. *Cultura, subcultura, contracultura "Movida" y cambio social (1975-1985)* [En línea] Disponible en: <https://www.academia.edu/32780393/>

MARTÍNEZ MONTIEL, LUIS. *Cuatro jinetes de mucha elípsis: Luis Gordillo, Fernando*

Parrilla, Abraham Lacalle y Miki Leal. [En línea] Disponible en: <https://www.academia.edu/10614988/>

MONTALVO, BLANCA. *Metáfora y Ráccord en Daniel Richter*. [En línea] Disponible en:

<https://www.academia.edu/28095896/>

SOUZA ROCHA, MAHURO CÉSAR. *¿Cultura y contracultura en la España*

postfranquista? La nueva figuración madrileña y "la movida" como fuentes para la

comprensión de un cambio cultural [En línea] Disponible en: <https://www.academia.edu/36384480/>

STOICHITA, VICTOR. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid. Ediciones Siruela, 2000.

SYLVESTER, DAVID. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona. Random House Mondadori, 2003.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, GERARDO. *Turismo contemporáneo a través de las*

interacciones urbanas de la contracultura. [En línea] Disponible en: [https://](https://www.academia.edu/36278037/)

www.academia.edu/36278037/

Catálogos y monografías:

BOULBOLLÉ, GUIDO; CLAUB, INGO; FRIEZE, PETER [Comisariado]. *KABOOM! Comic in der kunst*. Berlín: Kehrer Verlag Heidelber. 2013.

BARRO, DAVID [Comisariado]. *Casi nada*. La Coruña: Museo de Arte Contemporáneo / Gas Natural Fenosa,, 2012.

BOND, ANTHONY [Textos y edición], [et al.]. *Francis Bacon: Five decades*. Londres: Thames & Hudson. Ltd. 2012.

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO [Comisariado]. *Chema Cobo: El laberinto de la brújula*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 1998.

CASTAÑO, ANTONIA [Edición]. *Bonnard*. Madrid: Fundación Mapfre, 2015.

CERECEDA, MIGUEL [Texto]. *Manolo Quejido: Pintura en Acción*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006.

COBO, CHEMA. *Joking Holes*. Cádiz, 2015 [En línea] Disponible en: https://issuu.com/fatimagabriel/docs/catalogo_pdf_alta_005

CRIPPA, ELENA [Comisariado] *Bacon, Freud y la Escuela de Londres*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2017.

ESCRIBANO, MARÍA; LÓPEZ MUNUERA, IVÁN Y WERT, JUAN PABLO [Comisariado]. *Los esquizos de Madrid*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

EVANS, GREGORY [Comisariado]. *David Hockney: A bigger exhibition*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2013.

FRANCÉS, FERNANDO [Comisariado]. *Daniel Richter: Die Palette*. [Málaga]: DuMont Buchverlag, 2008.

GONZÁLEZ, ÁNGEL [Comisariado]. *Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

GORDILLO, LUIS. *Iceberg Tropical*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

HARRISON, MARTIN [Comisariado]. *Francis Bacon: De Picasso a Velázquez*. [Bilbao]: Turner y FMGB Guggenheim, 2016.

HUICI, FERNANDO [Comisariado]. *Alex Katz: Pinturas recientes*. Málaga: CAC Málaga, 2005.

HUNTER, SAM. *Alex Katz*. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 1993.

LIEBS, HOLGER [Texto] *Daniel Richter. Spagotzen*. Salsburgo: Galería Thaddeus Ropac. 2010.

LIVINGSTON, MARCO. *David Hockney*. Londres: Thames and Hudson, 1981.

MARTÍN EXPÓSITO, ALBERTO [Comisariado]. *Mikithology*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

MARTÍN MARTÍN, FERNANDO [Comisariado]. *10 pintores andaluces*. Córdoba: Caja provincial de ahorros de Córdoba. 2011.

MONTESINOS, ARMANDO [Comisariado]. *Idea: Pintura Fuerza*. En el gozne de los años 70 y 80. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO; SANTOS, DIEGO [et Al.]. *El estilo del Relax*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2009.

Conferencias:

COBO, CHEMA. *Nothing to say*. Conferencia impartida en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga. Málaga 15 de marzo, 2017.

LEAL, MIKI. *Mikithology*. Conferencia impartida en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga. Málaga 2018.

Videos:

Art Talk: Daniel Richter [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oQKdJDrwPc4&t=405s>

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: inauguración con Chema Cobo (1988) [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YijKMbQm0Us>

Daniel Richter (2008?) [DVD] CAC Málaga. España.

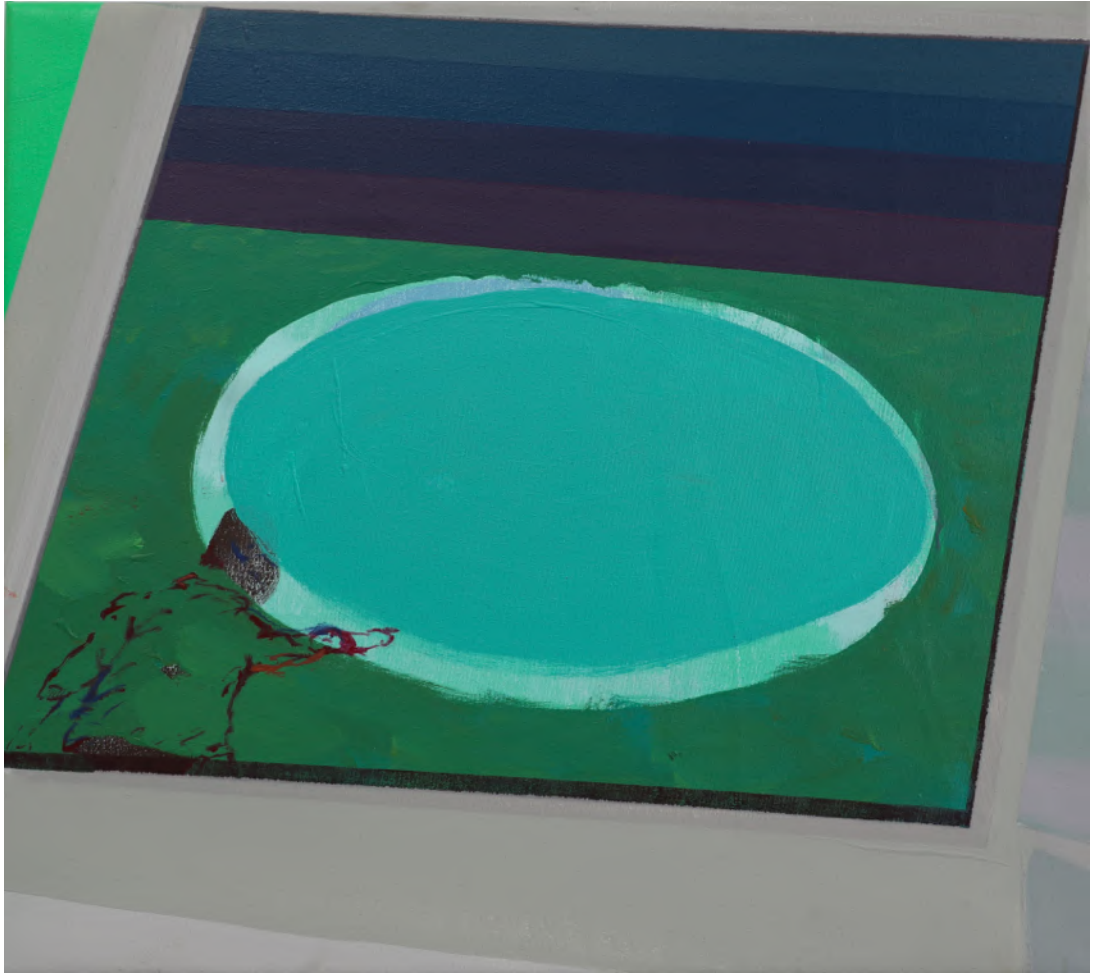
Daniel Richter Interview: A German Painter [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=F2uOntfdr0o>

Hijos de Andalucía/ Luis Gordillo, pintor [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zJQnJqvzggo>

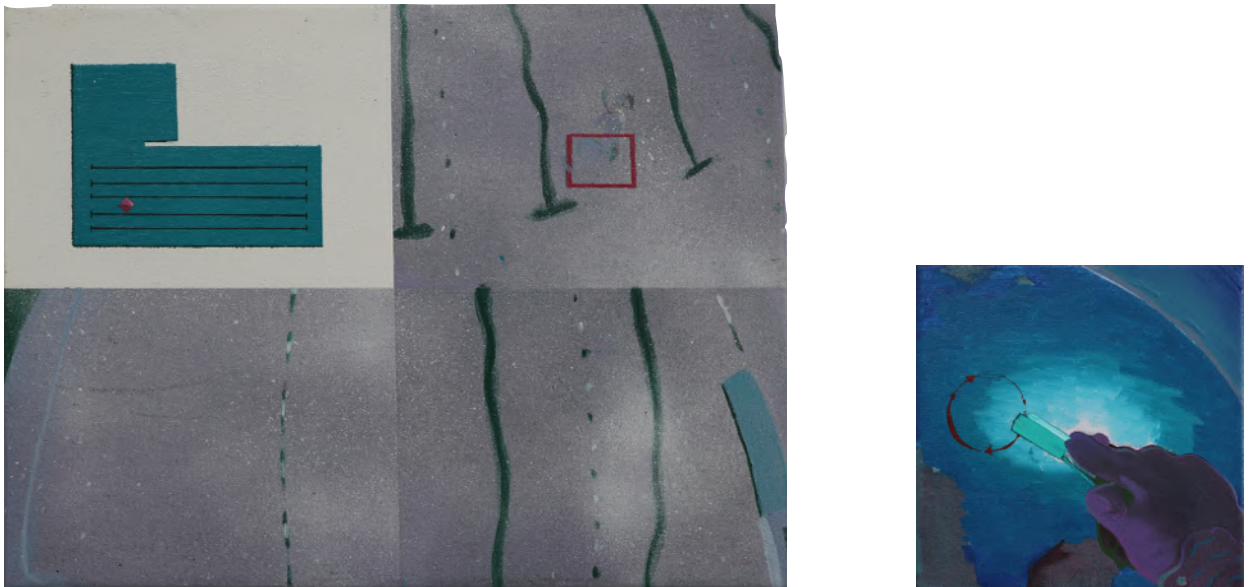
Luis Gordillo, pintor [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eLSyprmiwAl>

Tesis | El pintor Chema Cobo y el yacimiento de Torreparedones [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L9R2LoEhI2I&t=683s>

7. Dossier gráfico



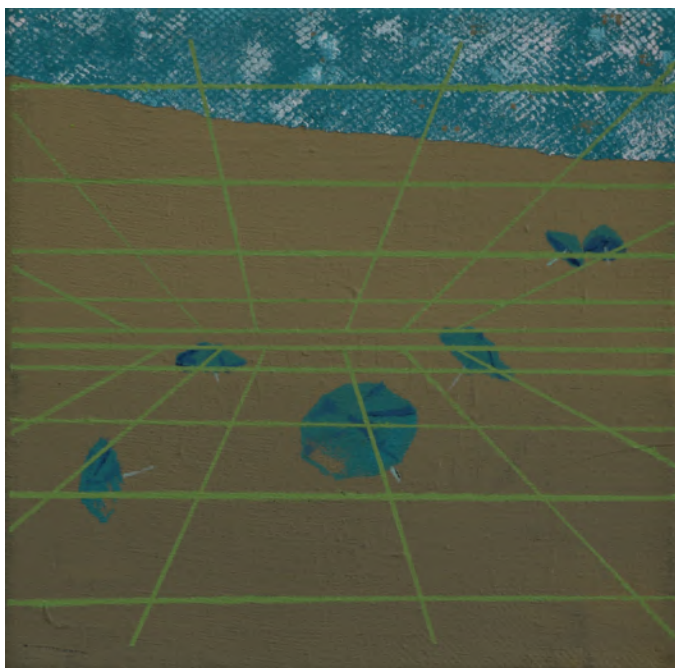
Fragmento V (Pantalla), 2019
Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm



Fragmentos IV y VI (Pantalla), 2018
Óleo, acrílico y spray sobre lienzo, díptico de 40,5 x 46 y 20 x 20 cm



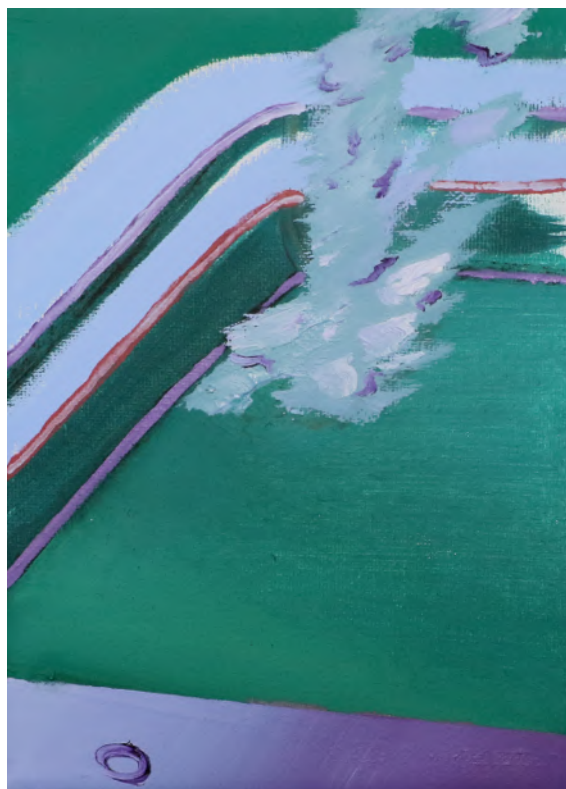
SunSet, 2018
Óleo y acrílico sobre lienzo, 20 x 20 cm



Umbral de parasoles, 2018
Óleo y acrílico sobre lienzo, 15 x 15 cm



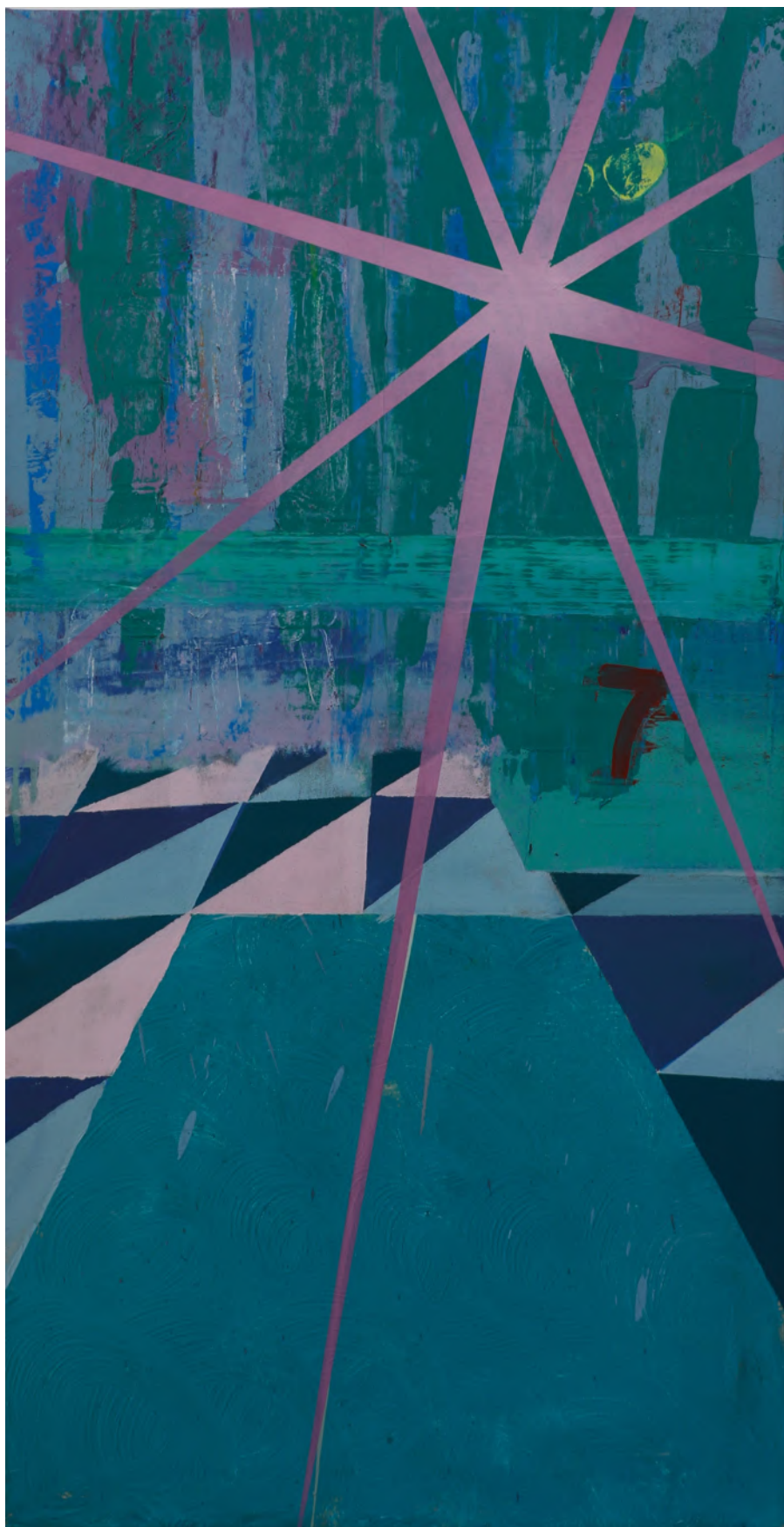
Fragmento III, 2018
Acrílico sobre lienzo, 42 x 33 cm



Depuradora de humos, 2019
Óleo sobre lienzo, 21 x 15 cm



Ssssss..., 2019
Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm



Trampolín, 2019
Óleo y acrílico sobre lienzo, 100 x 61 cm



Aletas, 2019
Óleo sobre lienzo, 29,5 x 20 cm



Recrear el verde atómico, 2018
Óleo sobre lienzo, 170 x 80 cm



Bubblegum jacuzzi, 2019
Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm



Piscine, 2019
Óleo sobre lienzo, 15 x 21 cm



Vigilancia y constancia, 2019
Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm



Bubblegum jacuzzi, 2019
Óleo sobre lienzo, 21 x 15 cm



Himenóptero, 2019
Óleo sobre lienzo, 16 x 16 cm



Cono, 2019
Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm



Cagarro, 2019
Óleo sobre lienzo, 21 x 21 cm



A dos niveles, 2019
Óleo sobre lienzo, 21 x 15 cm



Descanso, 2019
Óleo sobre papel, 210 x 150 cm



Narciso y su intestino, 2019
Óleo sobre papel, 130 x 100 cm



Parque de dólmenes, 2019
Óleo sobre papel, 76 x 120 cm



Zozobra, 2019
Óleo sobre papel, 150 x 242 cm



Pedrá, 2019
Óleo sobre papel, 27 x 18 cm



Reflejo fuera de la piscina, 2019
Óleo sobre papel, 21 x 14 cm



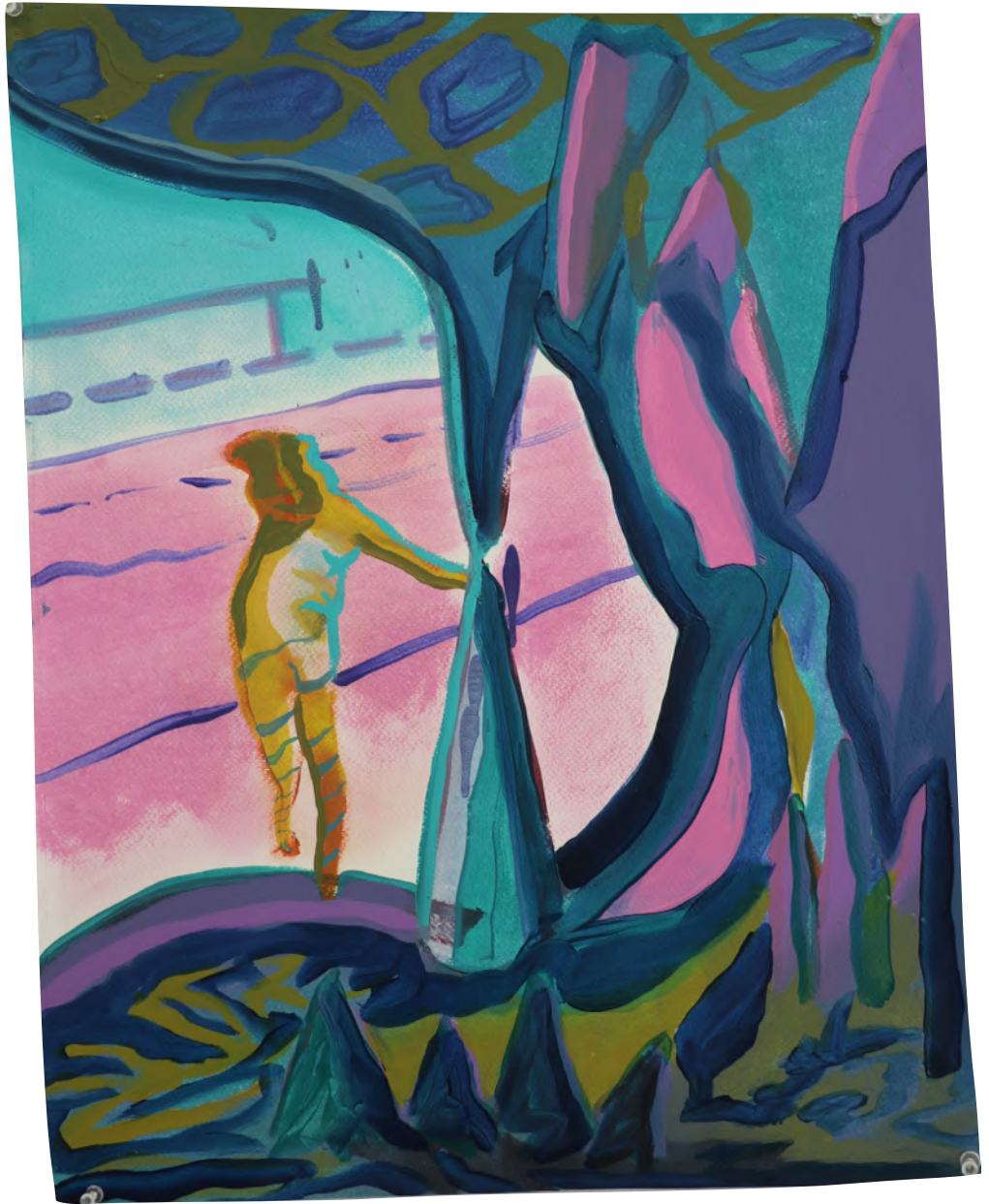
Alberca discreta, 2019
Óleo sobre papel, 12 x 6 cm



Lipotimia exagerada, 2019
Óleo sobre papel, 150 x 111 cm



Bubblegum jacuzzi, 2019
Óleo sobre papel y cartón, 150 x 113 x 7 cm



Fin de la gruta, 2019
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Recreo entre bestias, 2019
Óleo sobre papel, 14 x 20 cm



Balconing, 2019
Óleo sobre papel, 150 x 113 cm