

Alberto Grimaldo Gálvez

Tutor: Javier Garcerá

Desde la superficie

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2021 – 2022

BBAAM

FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

*Según mi humilde opinión,
el infierno debe de ser
una tarde de otoño.*

Matsuo Bashō (h. 1644-1694)

Índice

1. Resumen.....	9
2. Idea y proyecto.....	13
3. El proceso.....	15
3.1. Trabajos previos.....	15
3.2. Proyecto actual.....	21
4. Investigación teórico-conceptual.....	27
4.1. Las fuentes.....	27
4.2. Los cruces.....	35
4.3. Los ecos.....	39
4.3.1. Lo digital y lo material.....	39
4.3.2. Lo material y lo espiritual.....	42
4.3.3. El material y lo invisible.....	44
4.3.4. El brillo y lo inmaterial.....	45
4.3.5. La luz y lo que no se ve a pleno sol.....	47
4.3.6. Lo cotidiano y lo que en ello se esconde.....	50
5. Dossier Gráfico.....	55
6. Conclusiones.....	75
7. Presupuesto.....	79
8. Cronograma.....	81
9. Bibliografía.....	83
10. Anexo.....	89

1. Resumen.

El proyecto que aquí presento consiste en una serie pictórica en la que se indaga sobre la idea de la pintura como experiencia sensorial que ofrece al espectador la oportunidad de agudizar la conciencia sobre su relación con el entorno a través de la observación pausada. Un acceso a cierta forma de vivir el tiempo ajena a la usual, propia de los devenires y ajetreos cotidianos.

La superficie reflectante y fría de cada cuadro revela un juego de ritmos y repeticiones que aparecen o se pierden en un fondo oscuro que se torna en espacio, figurado y especular (el que el propio soporte refleja), que se expande en la superficie del cuadro y hacia su interior. Con el tratamiento pictórico de la imagen empleado quiero indagar más en su naturaleza como proceso de aparición/desaparición que en la mera representación, aunque lo (des)representado en ella forme parte soterrada de la metáfora. La pincelada se descompone en manchas unitarias, unicelulares se diría, a veces ordenadas en una suerte de matriz que en su correlación parecen describir formas y espacios de una manera que se aproxima a la imagen digital, mientras que un examen detenido revela un lenguaje plástico más orgánico. En ese sentido, el enmarcado de cada pieza estimula dicha actitud: la profundidad que se crea mediante la caja negra en la que las obras se presentan ayuda a que las formas parezcan surgir o hundirse desde una superficie transparente.

Por supuesto, la anterior es una descripción a través del lenguaje escrito, fútil si de lo que estamos hablando es de una metáfora elaborada a través de la materia, como es la pintura, que se desenvuelve en ámbitos necesariamente ajenos a la palabra y la lógica, tan cercanos al misterio y a lo subjetivo.

Palabras clave.

Pintura, experimentación, subjetividad, conciencia, visible/invisible, repetición, ritmo, imagen digital, percepción, vacío, dualidad, tiempo, contemplación, misterio.

Abstract.

The project I present here consists of a pictorial series that explores the idea of painting as a sensory experience that offers the viewer the opportunity to sharpen the awareness of his or her relationship with the environment through unhurried observation. An access to a certain way of living time that is alien to the usual, typical of the everyday events and hustle and bustle.

The reflective and cold surface of each painting reveals a game of rhythms and repetitions that appear or are lost in a dark background that turns into space, figurative and mirrored (the one that the support itself reflects), which expands on the surface of the painting and towards its interior. With the pictorial treatment of the image used, I want to inquire more into its nature as a process of appearance/disappearance than in the mere representation, although the (un)represented forms a hidden part of the metaphor. The brushstroke is broken down into unitary stains, one might say unicellular, sometimes ordered in what looks like a matrix that in their correlation seem to describe shapes and spaces in a way that approaches the digital image, while a close examination reveals a more organic plastic language. In that sense, the framing of each piece stimulates such an attitude: the depth created by the black box in which the works are presented helps the shapes seem to emerge or sink from a transparent surface.

Of course, the above is a description through written language, futile if what we are talking about is a metaphor elaborated through matter, such as painting, which unfolds in spheres necessarily alien to words and logic, so close to mystery and subjectivity.

Keywords.

Painting, experimentation, subjectivity, consciousness, visible/invisible, repetition, rhythm, digital image, perception, emptiness, duality, time, contemplation, mystery.

2. Idea y proyecto.

El presente trabajo se compone de una serie de piezas pictóricas cuya poética se sitúa cercana a las ideas de Merleau-Ponty sobre el *ver*, como algo nunca del todo asible, en cuya esencia misma reside la pérdida que nos es ineludible como individuos, de la que habla Didi-Huberman. Es una poética que nace como manifestación subjetiva sobre la conciencia y su relación con lo que la rodea a través de los procesos perceptivos. Se trata de una sensibilidad cercana a la de Chantal Maillard en *La razón estética* y en general en su obra. Una visión de la conciencia como mecanismo natural que sucede en nosotros de forma previa a la intervención de la lógica, origen del que fluye el hacer artístico, el cual sólo debería someterse a los procesos analíticos del intelecto a posteriori, una vez concluido ese fluir.

Mi intención es la de presentar una propuesta pictórica que se aproxime a ese ámbito del que habla Maillard, ese espacio previo a la palabra en el que la existencia fuera de toda etiqueta tiene una intensidad que nos nublaría la conciencia si no pudiésemos sofocarla bajo el manto reconfortante de nombres y clasificaciones. Las etiquetas privan de otra dimensión a lo que nos rodea que no sea la utilitaria.

Para ello he querido jugar con un planteamiento de la imagen como presencia en proceso de aparición, o quizás desaparición, en cuya naturaleza la limitación de la visibilidad es inherente. La fragmentación de las formas y su repetición, a veces cercana a lo especular, así como el uso de la luz obstaculizan el reconocimiento de los objetos, a medias representados, a medias desintegrados.

E. H. Gombrich entiende las imágenes como huellas ante las cuales el espectador desempeña un papel decisivo. Quien observa una imagen trata de recomponer de forma más o menos inconsciente la información que ésta pone a su disposición para formarse una idea espacial. Cuando la información es limitada se estimula el papel del observador haciéndole forzar, afinar su percepción.

Esta es la clase de experiencia que quiero propiciar con mi trabajo, una invitación a salir de la lógica y a habitar en lo sensorial, en la interrogación irresoluble. Para contribuir a este misterio he experimentado con materiales y herramientas (físicas y digitales) que me permitiesen operar con sutileza, a la par que ocultar a voluntad las posibles huellas en la factura. De esta manera, mi intención ha sido desfigurar lo representado y para ello he desarrollado un procedimiento técnico complejo como acercamiento indirecto, casi tortuoso, a lo que constituye mi entorno,

de donde han sido obtenidas en origen las imágenes.

El uso de un material como el metacrilato me permite aportar cualidades que me interesan para este proyecto. Al ser transparente posibilita trabajar por ambas caras, de forma que yo he pintado por la que sería la cara trasera, ocultando el aspecto matérico de la capa pictórica (relieve, textura, brillo). Su superficie pulida en conjunción con el fondo negro refleja el entorno y al espectador mientras contempla la pieza. Esto puede producir un efecto disruptivo, de forma similar a los reflejos producidos en una pantalla.

El sentido de esta obstaculización de la mirada es el de provocar en el espectador el deseo de detenerse a observar, de incitarlo a demorarse en un intervalo de tiempo sin más propósito que el de vivirlo. Experimentar un paréntesis en el devenir horizontal del tiempo, al que Gaston Bachelard llama *instante poético*, en el que el tiempo no transcurre, sino que brota de forma vertical atravesando la conciencia en un momento infinito. La visión horizontal, lineal, del tiempo resulta necesaria (por práctica) en las labores del día a día, pero puede desembocar en utilitarismo del tiempo y dar lugar a una alienación del sujeto, abocado a disfrutar de su intervalo de ocio con el solo fin de resultar más productivo en su trabajo y rentabilizar mejor el tiempo. La propuesta que desde este trabajo se plantea de recuperar el ritmo propio desligado de los engranajes de un sistema socioeconómico como el nuestro encierra así en último término importantes connotaciones políticas.

Esta idea de un *tiempo* fuera del tiempo también ha sido importante en el propio proceso cuyo origen se halla en la experimentación de la realidad cotidiana desde una perspectiva extrañada, más allá de consideraciones analíticas, centrando mi atención en mis sentidos. En esa inmersión sensorial se llega a experimentar el tiempo en una dimensión inusual. Depositando la atención en lo que sucede en el momento, nos olvidamos del transcurso de los minutos, en favor de una mayor apreciación de lo simultáneo. Por supuesto, a esto favorece la práctica de la meditación.

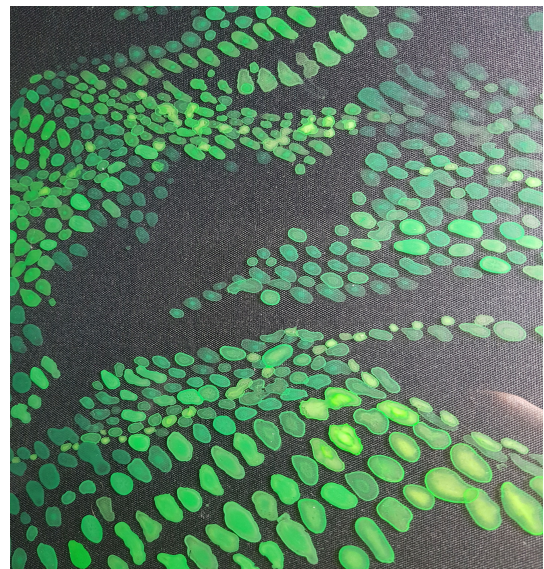
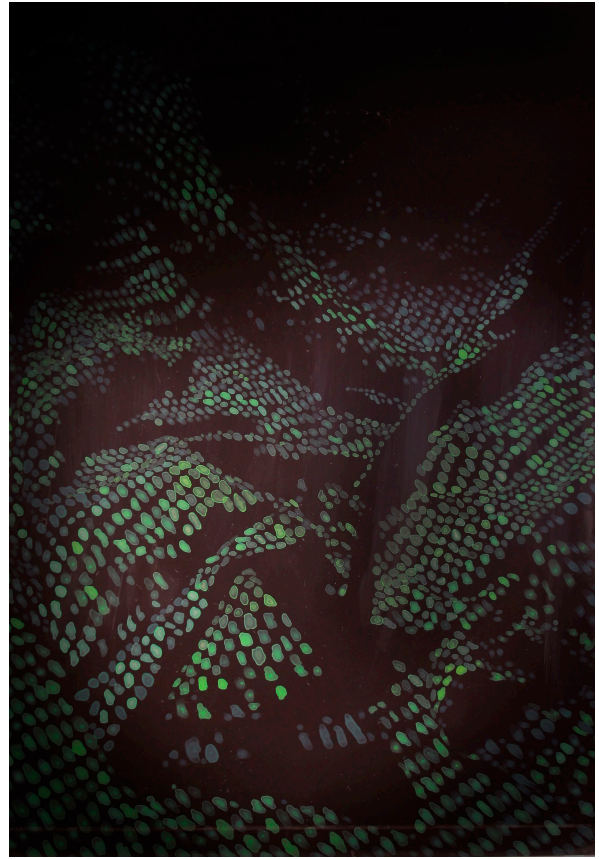
3. El proceso.

El proyecto que presento ahora se cimienta principalmente en los trabajos realizados en la asignatura Taller de Pintura Contemporánea, impartida por Javier Garcerá quien además lo tutoriza. Mi línea de trabajo siempre ha tenido como base la experimentación técnica, es decir, la búsqueda a través de la manipulación directa de materiales y soportes. Y en este sentido, este trabajo me ha proporcionado el placer del juego inconsciente, casi inocente, dando pie de forma paulatina a la reflexión y a un cierto conocimiento íntimo nacido de la interacción física con los materiales. Ha sido importante el tomar una actitud consciente en el trabajo, especialmente en la realización de tareas repetitivas que pueden degenerar en la rutina. Así he intentado, por ejemplo, dar importancia a detalles como la dirección de la pincelada y las estrías dejadas al imprimir una tabla, o al movimiento circular de la mano que implica todo el brazo hasta el hombro al bruñir la imprimación.

3.1. Trabajos previos.

El proyecto que presento ahora se cimienta principalmente en los trabajos realizados en la asignatura *Taller de Pintura Contemporánea*, impartida por Javier Garcerá quien además lo tutoriza. Mi línea de trabajo siempre ha tenido como base la experimentación técnica, es decir, la búsqueda a través de la manipulación directa de materiales y soportes. Y en este sentido, este trabajo me ha proporcionado el placer del juego inconsciente, casi inocente, dando pie de forma paulatina a la reflexión y a un cierto conocimiento íntimo nacido de la interacción física con los materiales. Ha sido importante el tomar una actitud consciente en el trabajo, especialmente en la realización de tareas repetitivas que pueden degenerar en la rutina. Así he intentado, por ejemplo, dar importancia a detalles como la dirección de la pincelada y las estrías dejadas al imprimir una tabla, o al movimiento circular de la mano que implica todo el brazo hasta el hombro al bruñir la imprimación. Detrás de ese juego y esa reflexión hay una búsqueda de mi propia subjetividad, así como una forma de cuestionar mi relación con el entorno. A lo anterior contribuyeron las prácticas meditativas a las que se nos animó en clase y la lectura de diferentes textos de autores como Chantal Maillard o Gaston Bachelard que aún continúan acompañando mi aprendizaje.

Tras dedicar tiempo a probar soportes y formas de manipular la pintura comencé a desarrollar una serie de trabajos en los que utilizaba como soporte planchas de metacrilato transparente sobre las que pintaba y en cuyo dorso aplicaba un fondo oscuro, por no decir negro, sobre el que las manchas



Trabajos y detalles de Taller de Pintura Contemporánea

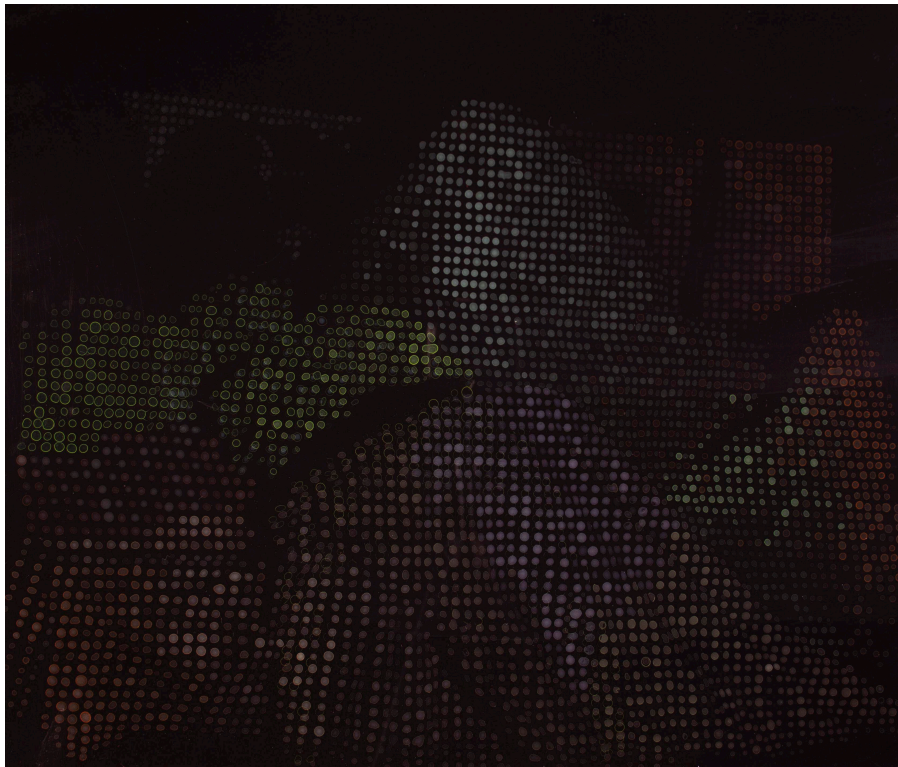
formaban veladuras y superposiciones, creando una ilusión espacial en la que vi interés. Probé a aplicar el fondo directamente sobre la pintura, quedando ésta al otro lado del metacrilato, de forma que el espectador vería la pintura como tras un cristal adherida a él. Este procedimiento me resultó muy atractivo pues en el interior de cada mancha parecía insinuarse cierta profundidad, como si se hubiesen producido horadaciones en el soporte.

Paralelamente fui investigando acerca de la imagen fotográfica en la que me apoyaría para pintar. Pasé de usar proyecciones de fotografías de motivos y patrones vegetales en mi entorno doméstico a proyectar patrones regulares que ayudaban a mantener un mayor equilibrio entre la descripción y la ocultación de las formas que iluminaba usando un proyector. De esta manera, iba obteniendo imágenes que más tarde transformaba en el ordenador con herramientas de retoque fotográfico.

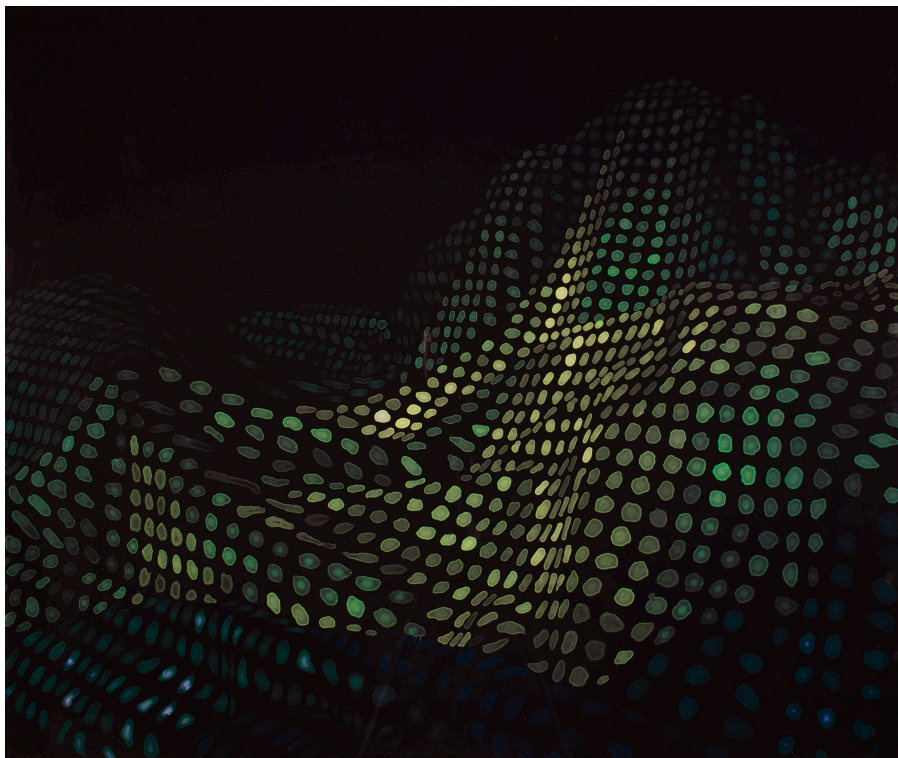
Para el trabajo presentado en *Taller de Pintura Contemporánea* proyecté matrices de puntos sobre unas telas que dispuse de manera que describiesen formas vagamente orográficas. Usé una gama de verdes que oscilaban entre lo sintético, casi fluorescente, y tonos más oliváceos, terrosos. Técnicamente quedé satisfecho con el resultado aunque la imagen presentaba sus problemas, ya que no había una intención poética clara.

En la asignatura *Producción y Difusión de Proyectos Artísticos* presenté una serie de piezas en las que fui complicando la disposición de las telas sobre las que iba proyectando, de manera que intenté profundizar en mi acercamiento a las formas paisajísticas. Investigué referentes vinculados al Romanticismo del norte de Europa como Arnold Böcklin, Albert Bierstadt, John Martin, o Caspar David Friedrich y al Expresionismo Abstracto como Ad Reinhardt o Mark Rothko. También recabé información sobre representantes de la pintura paisajística oriental tradicional, como Shitao y Bada Shanren, y contemporánea, como Fu Xiaotong, Tomoko Shioyasu o Qiu Shi Hua. Entre ellos destacaría a este último, cuyas imágenes tienen tal levedad que si se observan sin suficiente atención pueden parecer monocromas. Tanto es así que en algunos casos requieren una contemplación prolongada para poder apreciar su aparición.

En los trabajos que realicé para esta asignatura pude avanzar en el uso de la técnica, buscando mayor contraste luminoso y cromático, así como experimentando con distintos disolventes y médiums y formas de aplicar la pintura. Es entonces cuando comencé a considerar necesario el sistematizar las proporciones en las mezclas de pintura y probé varios sistemas que demostraron ser un engorro por su complejidad. En las piezas resultantes la imagen fue compuesta digitalmente a partir de varias tomas.



Sin título, acrílico sobre metacrilato, 50 x 60 cm. (Producción y Difusión de P. A.).

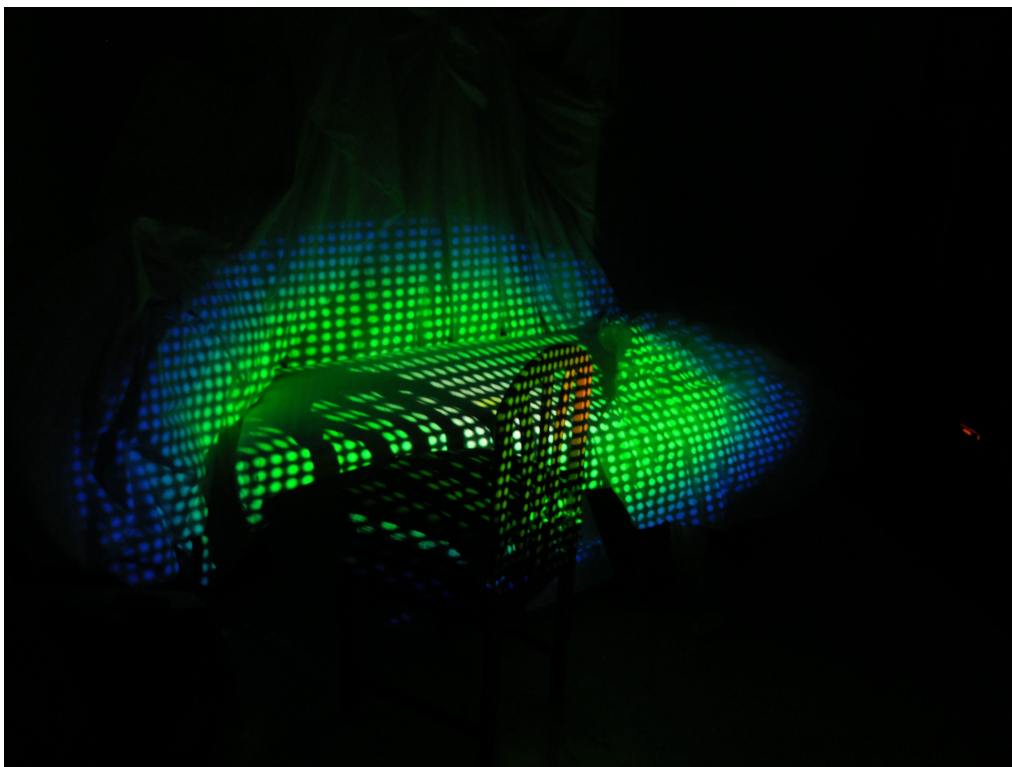


Sin título, acrílico sobre metacrilato, 50 x 60 cm. (Producción y Difusión de P. A.).

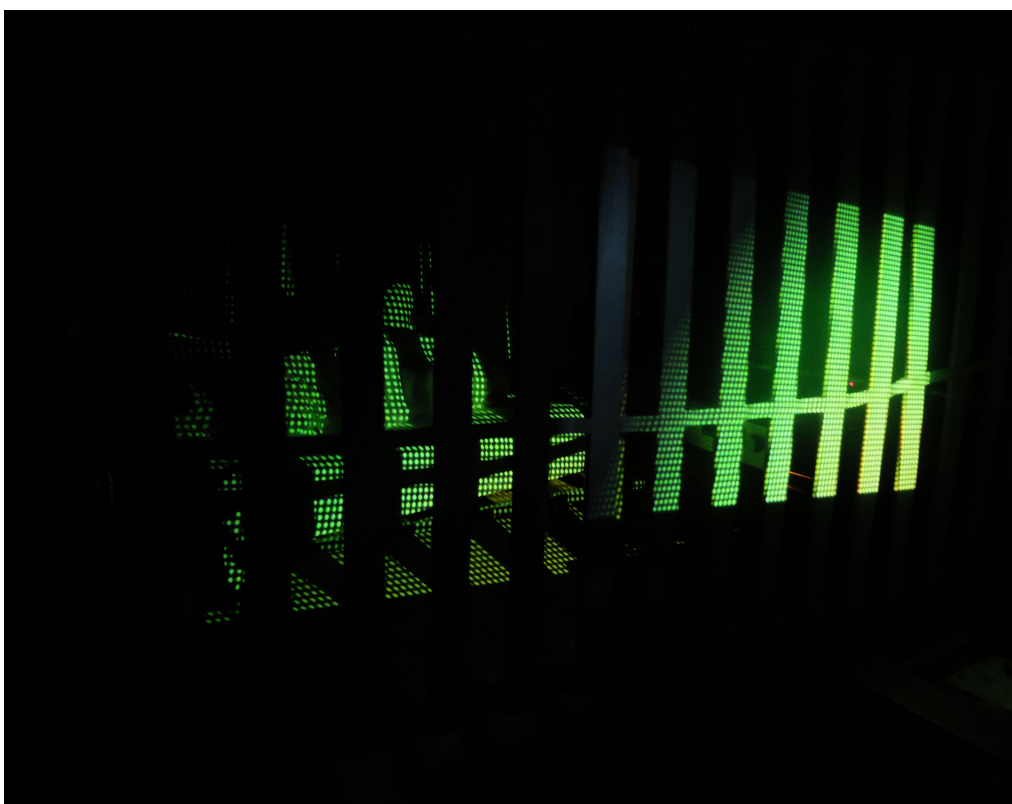
Paralelamente fui realizando una serie de fotografías sobre proyecciones en las que iba variando los patrones que proyectaba. Incorporé a la matriz de puntos disposiciones cromáticas diferentes, adoptando formaciones geométricas y orgánicas. Algunas sencillas como bandas y rectángulos, otras a partir de la implementación de patrones más complejos obtenidos de obras de artistas Op Art como Victor Vasarely o Bridget Riley e imágenes de origen científico con diferentes texturas procedentes de células y tejidos.



Unwordly 14, fotografía digital, dimensiones variables. (Escenografía).



Sin título, fotografía digital, dimensiones variables. (P. F. A. 2).



Sin título, fotografía digital, dimensiones variables. (P. F. A. 2).

Esta línea de investigación a través de la fotografía se prolongó en la asignatura de *Escenografía*, donde usé esas proyecciones más cromáticas y variadas en espacios generados de nuevo con telas, pero obviando la aproximación paisajística directa. Incluí aquí el uso de espejos para ampliar y confundir formas y espacios. Como resultado surgieron una serie de imágenes fotográficas en las que se intuían espacios sin abandonar del todo la abstracción.

En *Procesos Fotográficos y Audiovisuales 2* volví la utilización de patrones regulares, como la matriz de círculos sobre cuyo uso seguí aprendiendo. Utilicé una gama cromática más reducida con una transición tonal correlativa entre tonos anaranjados y azulados que uso en mis trabajos actuales. Experimenté con diferentes calibres y espaciados en el patrón de círculos lo que me permitió ajustar la fidelidad descriptiva. Una vez dominadas estas cuestiones decidí seguir haciendo montajes incorporando sábanas y otros elementos relacionados como colchones, somieres, cojines dispuestos de maneras inusuales, jugando de nuevo con la confusión espacial, pero integrando el montaje en el espacio cotidiano de una habitación, en lugar de aislarlo como había hecho antes. Esta manera solapada de acercarme a mi propio espacio cotidiano, mezclando montaje y realidad, ocultando y revelando a través de la iluminación extrañada y abrupta, me resulta más atractiva que la simple descripción objetiva de un entorno.

3.2. Proyecto actual.

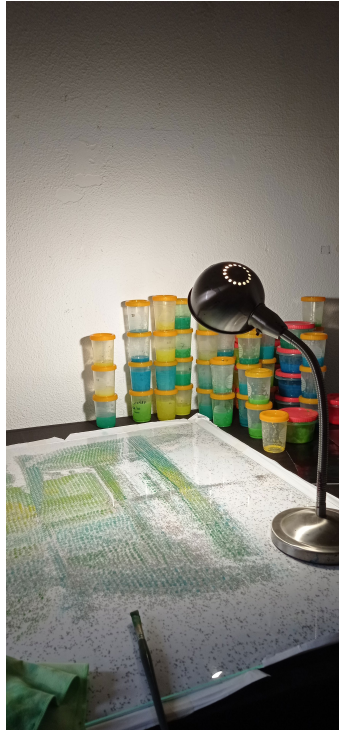
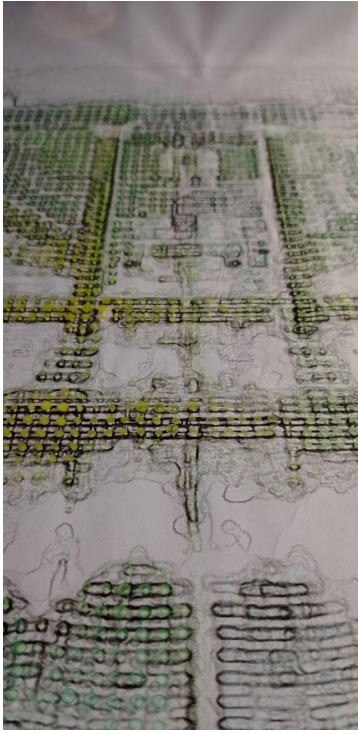
Este acercamiento al espacio cotidiano como lugar en el que puede surgir lo inesperado, lo mágico o lo extraño me ayudó a enfocar la fase fotográfica del presente proceso. Tras una serie de tomas en las que aún seguí utilizando pequeños montajes o escenificaciones, decidí prescindir de ellos y fotografiar lo que ya había en mi entorno doméstico sin necesidad de intervenir en él. Advertí que mis fotos, en su mayoría, mostraban el suelo de la habitación, pero estaban condicionadas por mi estatura y mi posición erguida. Me resultaba molesto el ángulo oblicuo con el que la cámara miraba hacia el suelo, así que decidí tumbarme y fotografiar desde allí. Me di cuenta de que desde esa posición el reflejo en un suelo pulido de los objetos que en él se apoyan se pierde hacia un espacio que desde el encuadre limitado de una fotografía o pintura se puede percibir como infinito. Así, los formatos en los que he trabajado van desde el cuadrado (100 x 100 cm) hasta uno de vertical más marcada (100 x 60 cm) habiendo en algunos casos estirado digitalmente ciertos elementos hacia arriba o abajo para favorecer dicha sensación. Las composiciones en su mayoría no tocan el borde de la imagen, excepto ciertas excepciones.

En lo que respecta a la técnica pictórica, al iniciar este proyecto me propuse lograr un mayor control de la luz y el contraste. Para ello dediqué un tiempo a sistematizar las proporciones de las mezclas de pintura. Esto se hizo necesario para identificar los factores que inciden sobre que la mancha sea más transparente u opaca, es decir más oscura y fúndida con el fondo o más luminosa y contrastada. Es-

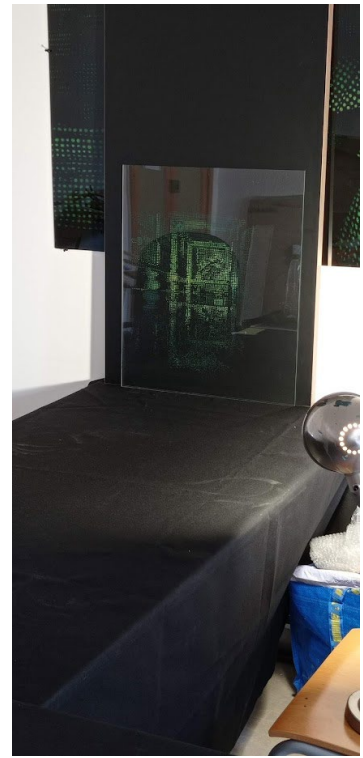
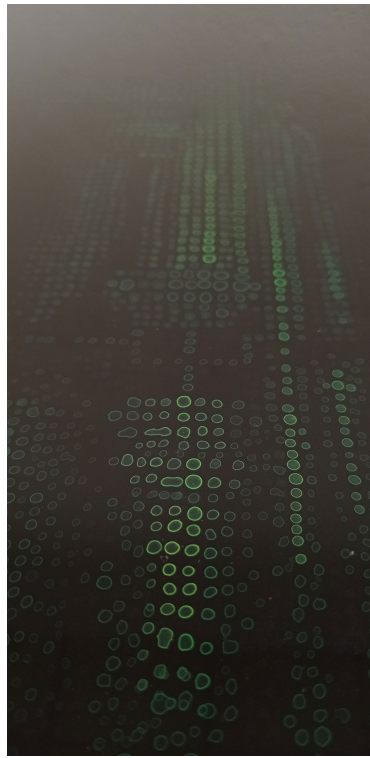
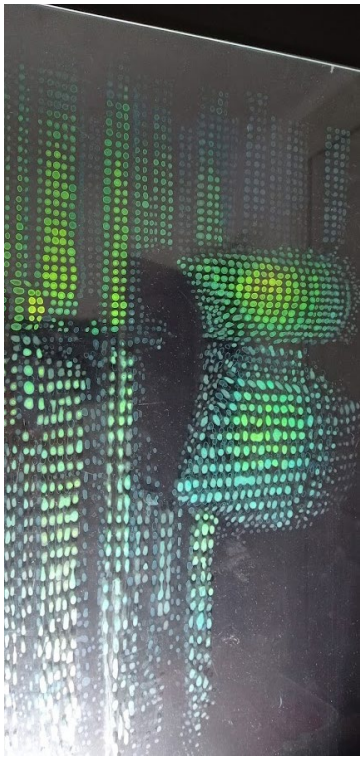
tos factores van desde la cantidad de material de carga de la propia pintura al tiempo de sedimentación de la mezcla, pasando por el espesor de la capa aplicada. El controlar la concentración de pigmento ayuda a efectos prácticos a prever el resultado de la mancha en términos de opacidad/luminosidad, aunque el resultado una vez aplicado el fondo difiere en gran medida de lo que se puede ver mientras se pinta. A pesar de trabajar sobre plantillas y láminas de diferentes tonos, a veces se hace difícil ver la imagen en conjunto. La medida en que el fondo negro absorbe, se «chupa», la mancha a veces es bastante imprevisible, de modo que hay bastante margen para el accidente. De esta manera, tras aplicar esa capa negra final la imagen se revela y a veces la luminosidad en general o de ciertas partes no es la que se esperaba. Al trabajar esta serie he tenido esto en cuenta y he venido jugando con la luz de las piezas para que se produzca una oscilación en su equilibrio visibilidad/invisibilidad de manera que puedan adaptarse como serie a diferentes condiciones de luz ambiental.

Por otra parte, he tratado de solucionar ciertos problemas de trabajos anteriores como la no integración de las formas sobre el fondo, dándose ciertos bordes demasiado duros. Para ello he utilizado el desplazamiento de las plantillas y la repetición de ciertas manchas, desdoblándolas con mayor transparencia. Las plantillas que uso las obtengo del procesamiento digital de las imágenes fotográficas previamente tomadas. Otro recurso para lograr una mayor integración de las formas generadas por la proyección de la matriz de puntos ha sido el utilizar la información gráfica, que podría entenderse como ruido, que proporcionan las plantillas alrededor de dichos puntos, producida por la luz proyectada al reflejarse sobre la superficie de los objetos en un entorno sin otra fuente de luz. La manipulación digital de estas imágenes me ha permitido usar esa información para «dibujar», jugando con la generación de líneas y manchas, con el fin de recodificarlas en el lenguaje plástico propio de la técnica que empleo.

Por último, he realizado pruebas con enmarcaciones de diferente grosor y bastidores. Estos consideré colocarlos por detrás, a menor tamaño que el formato de la pieza, con el fin de ocultarlos. De esta forma, además de darle rigidez a la pieza, se creaba una interesante separación entre el metacrilato y la pared que aportaba unas sensaciones de ligereza y levedad que me interesaban. Sin embargo, he acabado decidiéndome por el uso de cajas americanas de 33 mm. He jugado con la inserción de traseras de cartón pluma para dejar la superficie del metacrilato a tan sólo unos milímetros del frontal de la enmarcación. Con esto he decidido dar a cada pieza la apariencia similar a una caja de luz que en lugar de emitirla la absorbe del exterior y que, por ello, distorsiona la percepción del espectador al crear dudas en torno a la fisicidad del soporte y la naturaleza de la factura. He decidido pintar estas cajas usando un color negro mate para no competir con el brillo del metacrilato. He hecho pruebas con tonos más claros, entre ellos el tono natural de la madera del marco, pero la imagen se apreciaba demasiado oscura en contraste.



Imágenes del espacio de trabajo y sistematización de las mezclas de pintura.



Estas imágenes corresponden a la fase en la que coloco una superficie negra bajo el metacrilato para previsualizar el avance en el trabajo pictórico. Una muestra de este puede verse en la imagen superior central en la que se comprueba como se atenúa el contraste en general mientras que la intensidad de ciertas zonas aumenta.



Las dos imágenes superiores muestran el lateral del enmarcado, mientras que abajo se muestran dos imágenes en la primera de las cuales se aprecia la posible distribución en parejas de algunas de las obras de cara a su exhibición, aunque han sido concebidas para ser mostradas por separado.

4. Investigación teórico-conceptual.

He dividido este apartado en tres subapartados que respectivamente contienen la investigación teórica en sí misma, que he separado en busca de fluidez de las implicaciones que esas lecturas han tenido en mi trabajo, lo que incluyo en el segundo subapartado. En el tercero analizo una serie de referentes y destaco características que considero influyentes o convergentes con mi proyecto, lo que contribuye a su comprensión y delimitación.

4.1. Las fuentes.

Dentro de la dificultad que conlleva el aproximarse desde el lenguaje a una propuesta como la que aquí presento, he encontrado reconfortantes las palabras de ciertos autores que centran su discurso en torno a la insuficiencia del lenguaje para hablar de lo que vemos, acerca de la insuficiencia de nuestro propio ver y de nosotros mismos como sujetos por atisbar más allá de nuestra subjetividad. Otros autores a los que haré referencia, destacan la importancia del conocimiento material, sólo adquirible mediante la experiencia personal, en esencia incomunicable.

Rubert de Ventós en *Crítica de la modernidad* sostiene que el punto de partida para realizar un análisis de la relación del individuo con su entorno en nuestra sociedad capitalista es la experiencia subjetiva de la realidad que se vive. Habla de la experiencia, por ejemplo, de acudir a un aeropuerto para hacer un viaje. Todo está señalizado de manera que el lenguaje se anticipa a cualquier matiz de percepción o iniciativa. Todo son orientaciones, advertencias, señales y anuncios. El entorno que nos rodea se halla superpoblado por nuestras imágenes y lenguaje, supeditado por entero a nuestros fines. Esta constante formulación de la realidad desemboca en una experiencia de náusea o vértigo a la que llama *Vergeistlichung*: el mundo está tan superpuesto por el lenguaje y el utilitarismo que éstos se adelantan a toda intención y llegan a anular la experiencia genuina.

Y es este segundo malestar el que me ha empujado aquí a la teoría: la desazón ante un mundo que no puedo experimentar pues está constituido ya por «experiencias», del que no puedo escapar sin encontrarme a su vez con «curiosidades», y en el que en ningún caso puedo intervenir pues anticipa cada uno de mis pasos o deseos con una imagen o un mensaje que se me escurre directamente, imperceptiblemente, alma abajo.¹

¹ Xavier Rubert de Ventós, *Crítica de la Modernidad*, p. 26.

También, en *La razón estética*, Chantal Maillard propone un acercamiento al mundo desde la experiencia estética, desde la percepción antes que el concepto. La experiencia a la que Maillard apunta es la del acercamiento al tiempo de lo *otro*, fuera de *mi* tiempo, entendiendo por el mismo aquel en el que todo se percibe en función de la utilidad que yo pueda encontrar. Es decir, salirnos del tiempo que nos ha correspondido como sujetos en esta sociedad y vivir desde una postura *estética*, comprendiendo que el mundo no se compone de conceptos solidificados, sino de entidades que más que seres congelados en la condición que de ellos percibo, son un *estar siendo*, son, o somos, procesos en marcha, cada ser un *siendo* en su tiempo subjetivo. El ser capaz de salirse del tiempo de uno mismo implica sincronizarse con el del otro o los otros. En esa experiencia fuera del campo de las ideas Maillard ve un camino hacia algo más profundo que la empatía, posiblemente a un reconocimiento compartido del absurdo de la vida, en la que hemos venido a coincidir.

*La razón estética, será pues, el uso de la razón que corresponde a la actitud de quien se sitúa en el ámbito previo al del pensar lógico, ámbito desde el cual éste se determina. Y situarse allí es absolutamente necesario cuando la razón lógica se ha adueñado del panorama cultural y espiritual de una sociedad. No se trata de eliminarlo, sino de volver a otorgarle a la imaginación creadora el lugar que le sido usurpado.*²

Esa experimentación de un *tiempo* fuera del tiempo, de la percepción antes que la idea, trae consigo una acción, una articulación o un hacer en el arte previa al pensamiento, que viene de la mano de la intuición y que pone en marcha mecanismos inconscientes cuyo resultado debe ser sometido a análisis únicamente a posteriori.

También Richard Sennett habla en *El artesano* de un conocimiento material nacido de la experiencia con el trabajo manual que no puede ser transmitido con palabras y cuya experimentación subjetiva es requisito indispensable para su aprehensión. A través de la conexión entre el ojo y la mano surge una forma no lógica de pensamiento en torno a la materia y sus cualidades que Sennett equipara al desarrollo de las habilidades sociales del individuo. El autor atribuye al trabajador que se dedica a hacer *bien* su trabajo un posicionamiento ético frente a la actual sociedad de consumo y su utilitarismo del trabajo y el tiempo.

² Chantal Maillard, *La razón estética*, p.25.

El carpintero, la técnica de laboratorio y el director son artesanos porque se dedican a hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien. Su actividad es práctica, pero su trabajo no es un simple medio para un fin que los trasciende. El carpintero podría vender más muebles si trabajara más rápidamente; la técnica de laboratorio podría pasar el problema a su jefe; el director invitado tendría mayores probabilidades de ser nuevamente contratado si mirase el reloj. No cabe duda de que es posible arreglárselas en la vida sin entrega. El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso.³

Pero también en *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Jean-François Billeter en su interpretación de los escritos del filósofo chino Zhuangzi (siglos IV y III a. C.) nos da luz sobre el tema que nos ocupa diferenciando dos niveles de conciencia: uno inferior más usual en el que los conocimientos adquiridos forman parte consciente de la actividad que se realiza y otro superior en que esos conocimientos se olvidan, se asimilan, permitiendo que la conciencia desaparezca o, lo que es lo mismo, se libere de la carga que el estar desempeñando una labor habitual o rutinaria acarrea. De esta manera, al quedar esos conocimientos de alguna forma asimilados u «olvidados» se da pie a otra conciencia más allá de lo habitual que encuentra gozo y sorpresa constante en su trabajo. De nuevo, aquí se habla de un régimen, de un estado de la conciencia en el que «casi cada razonamiento está precedido por una especie de certeza intuitiva que rara vez engaña cuando uno tiene la mente bien hecha».

Una mente *bien hecha*, en un alto nivel de la conciencia, no difiere tanto de la de un animal, puesto que realizamos actividades cada día de forma inadvertida y aprendemos sin saberlo a hacerlas cada vez mejor. El ser humano podría aprender a vivir haciéndolo todo sin *saber* nada, como un *animal pensante*. En otras palabras, actuar dejándose llevar por la intuición y usar la lógica como herramienta de análisis. De esta manera, se puede decir que con la experiencia la *labor* de actuar se delega en el cuerpo, dando así libertad a la conciencia para situarse en un plano superior en el que quizá interviene la imaginación, aunque la conciencia puede regresar a la observación de la actividad con la que mantiene una cierta distancia y en la que no interviene. Zhuangzi llama *you* a este estado o régimen de la conciencia, la conciencia despojada de preocupaciones prácticas y espectadora de lo que sucede en el momento.

³ Richard Sennett, *El artesano*, p. 32.

Pienso que es a ese momento de la experiencia al que Zhuangzi se refiere con el verbo you, que figura en el título del primer libro de su obra y que tiene a lo largo de ésta una importancia particular. Se suele traducir como «pasearse», «deambular», «evolucionar libremente», pero también tiene el sentido de «nadar», entendido como el arte de dejarse llevar por las corrientes y los remolinos de agua y de sentirse suficientemente a gusto en este elemento para percibir al mismo tiempo todo lo que en él ocurre. En el Zhuangzi, you está íntimamente ligado a una aprehensión visionaria de la actividad.⁴

Así, la conciencia se convierte en su propio *testigo asombrado*. Evidentemente, el acceso a este régimen superior es algo intransmisible mediante el discurso y se desarrolla en el interior del sujeto sin que muchas veces éste advierta qué está ocurriendo, puesto que se ponen en contacto lo que denominamos inconsciente con la parte consciente de nuestra mente. Y es este estado mental el que permite el acceso a lo que Maillard llama la *verdad estética*.

La imaginación no presupone el logos, sino que lo determina. Por ello, podemos hablar de dos tipos de verdad: la verdad ontológica y la verdad estética. La primera es aquella verdad inamovible que pertenece al logos, siendo el logos ese pensar que depende y deriva de la imaginación y pide, luego, creencia, pues todo aquel movimiento intelectual que procede con la verdad y el error requiere de la creencia. La segunda, en cambio, la verdad estética, es eficiencia productiva, formación de magmas y retículos, disposición para la articulación y preparación para la actividad del logos. Primero la acción -el arte-, luego pensar.⁵

La actividad del hacer, como ya se ha apuntado, está unida a la del ver, teniendo ambas su origen en procesos pertenecientes al ámbito subjetivo. Las limitaciones impuestas por la condición de existencia propia del sujeto determinan la visión como un medio insuficiente de captación de la realidad. Consciente de ello, Merleau-Ponty teoriza sobre *lo invisible*, definiéndolo en su relación con *lo visible*. El autor establece una dualidad análoga al *vacío-forma* del pensamiento oriental, en el sentido de que no se trata de una pareja de opuestos.⁶

⁴ Jean François Billeter, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, p.85.

⁵ Chantal Maillard, *op.cit.*, p. 25.

⁶ Para ahondar en esta dicotomía de términos es recomendable leer *Vacío y Plenitud*, de François Cheng, donde el autor explora la relación entre filosofía y pintura a través de un estudio de la tradición paisajística china). Merleau-Ponty no define *lo invisible* como lo contrario de *lo visible*, sino que habla de interpenetración y dependencia entre ambos conceptos. Según él, las relaciones dentro de *lo visible* sólo son comprensibles si entendemos la relación entre *lo visible* y *lo invisible* ya que lo primero está preñado de lo segundo que es definido como la contrapartida secreta de *lo visible*. Se refiere a la profundidad (y al dorso) como la «dimensión por excelencia de lo oculto», derivada de la reducción forzosa de nuestra visión a un solo punto de vista. En este solapamiento de las cosas es posible su coexistencia fuera de lo que sería una especie de plano en el que lo simultáneo sería imposible.

El sentido es invisible, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible: lo visible tiene una armazón de invisible, y lo in-visible es la contrapartida secreta de lo visible, sólo aparece en él, es el Nichturpräsentierbar que me ha presentado como tal al mundo –no se le puede ver allí y todo esfuerzo para verlo allí lo hace desaparecer, pero está en la línea de lo visible, ese es su hogar virtual, se inscribe en él (entrelíneas)–.

Las comparaciones entre lo invisible y lo visible (el ámbito, la dirección del pensamiento...) no son comparaciones (Heidegger), significan que lo visible está preñado de lo invisible, que para comprender plenamente las relaciones visibles (casa) hay que ir hasta la relación de lo invisible con lo invisible...⁷

Asimismo, el filósofo habla del concepto de *quiasmo*, *separación* y *entrelazo*, a una vez, entre nuestras percepciones y el mundo que nos rodea, entre el sujeto y lo otro, o los otros. Se habla aquí del solapamiento de subjetividades y también del intercambio entre ellas y con el mundo, pero también de la interacción entre mi propio cuerpo material y el cuerpo fenoménico, el percibido. Merleau-Ponty hace referencia también a como el *hombre natural* se instala en sí mismo, pero también fuera de sí mismo, en las cosas, en las personas, de manera que atravesando ese quiasmo deviene los otros y deviene el mundo.

Didi-Huberman, por su parte, habla en el primer capítulo de *Lo que vemos, lo que nos mira*, titulado *La ineluctable escisión del ver* de la separación entre lo que vemos y aquello hallado en lo que vemos que nos devuelve la mirada. Describe esa sensación como relativa al síntoma, a lo corporal, en relación siempre con la acción de una pérdida. Uniendo el sentido de la vista con el táctil, con el que siempre termina el acto de ver, no podemos llegar a alcanzar, a tocar, aquello que vemos puesto que en ello siempre hallamos algo que nos devuelve la mirada, lo que viene ocasionado por acción de la pérdida vivida como sujetos y que además nos remite a ella. Aquí Didi-Huberman utiliza el ejemplo del *Ulises* de Joyce para explicar su concepto, exponiendo que la pérdida de la madre del protagonista le influye en su ver hasta el punto de que no reconoce su propio rostro en el espejo, de que en todo lo que ve hay algo que proviene de sí mismo, de su pérdida, que le remite de forma inevitable a ella y le escinde irremediabilmente de aquello que observa. De este modo, Didi-Huberman se acerca a la carga emocional subjetiva derivada de la pérdida como condicionante de los procesos perceptivos.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p.191.

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida -aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. Cuando Stephen Dedalus contempla el mar quieto frente a él, éste no es meramente el objeto privilegiado de una plenitud visual aislada, perfecta y «desprendida»; no se le aparece ni uniforme ni abstracto ni «puro» en su optinidad. El mar, para Dedalus, se convierte en un tazón de humores y muertes presentidas, un muro horizontal amenazante y solapado, una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo indicar la profundidad que lo habita, la mueve, como ese vientre materno ofrecido a su imaginación como un «escudo de vitela tensa», embarazado de todos los embarazos y de todas las muertes por venir.⁸

E.H. Gombrich defiende que, además del bagaje cultural que deriva de nuestro conocimiento previo, también interviene en la construcción de lo percibido una acción inconsciente que forma parte del proceso perceptivo. Esto es lo que Gombrich llama el *papel del espectador*, papel que es decisivo a la hora de reconstruir las huellas que de *lo real* llegan a nuestros sentidos, de manera que, por ejemplo, somos capaces de formarnos una idea tridimensional a partir de una imagen plana. Pues bien, cuando nos enfrentamos a una situación en la que la información es insuficiente o confusa, nuestros sentidos *salen de caza* y creemos reconocer lo que ese conocimiento previo nos dicta como predecible o deseable, especialmente si están implicadas emociones de ansiedad o anticipación. De esa forma, según el autor, podemos recibir un shock si de repente descubrimos que nuestra percepción ha sido errónea.

A veces, ante una situación de este tipo, el proceso nos precede y creemos que hemos recibido información que no está presente. Todos sabemos que esto ocurre sobre todo cuando nuestras emociones están involucradas a través de la ansiedad o el deseo, lo cual nos pone nerviosos, y ya con cierta información nos permite desencadenar la reacción pertinente ante el más mínimo indicio. Atacaremos la anhelada presa o huiremos a la menor sugerencia sensorial de peligro.⁹

Esta sensación de incomodidad punzante, de sorpresiva desazón, se halla en las antípodas de la comodidad y satisfacción inmediata que proporciona el enfrentarse a una imagen instantáneamente interpretable cuyo significado no ofrece la menor duda de que en su nitidez no encierra sorpresa y que permite ser procesada al instante. Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello* cita al Barthes de *La cámara lúcida* en su definición de imagen pornográfica. Imagen desnuda de obstáculos, retardos, distracciones y distan-

⁸ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p.16

⁹ Ernst Hans Gombrich, *La evidencia de las imágenes*, p.35.

cias. Desnuda de misterio, por tanto. Imagen que no deja lugar a ese *papel del espectador* y que presta a consumirse sin dilación en favor de la siguiente, y la siguiente...

La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la «realidad» sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia. La Fotografía unaria tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la «unidad» de la composición la primera regla de la retórica vulgar.¹⁰

Esta cualidad de inmediatez y transparencia es propia de la imagen tal y como nos llega a través de la publicidad y los medios de comunicación, especialmente internet y las redes sociales, imagen de consumo serializado. Sin embargo, para Byung-Chul Han la belleza tiene una cualidad opaca, en lugar de transparente, una cualidad oscurecida, indesvelable. La belleza es amiga de ocultarse, de demorarse y distraer, «estrategias espacio-temporales de lo bello», según el autor.

Lo *bello* siempre tiene una cualidad ineludible de secreto, es advertido en el momento en que se da el conocimiento del velo. En ese momento el velo es más importante que el objeto velado, de esta forma cualquier duda sobre ese objeto pasa a plantearse en torno a ese velo, detrás del cual no es necesaria una verdad, pues la verdad se halla en ese velar que es re-velar.

En ese demorarse surge la brecha temporal, en la que se propicia la vivencia del tiempo vertical del que habla Gaston Bachelard. El momento en que el encuentro de opuestos provoca un brotar vertical de simultaneidades que se abren en una conciencia del tiempo que corta la horizontalidad del corriente devenir rutinario, que abre un paréntesis en el utilitarismo de las horas, dando oportunidad al instante poético.

De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. La prosodia no organiza sino sonoridades sucesivas; reglamenta cadencias, administra fugas y emociones, ¡ay!, con frecuencia a contra-tiempo. Aceptando las consecuencias del instante poético, la prosodia permite reunirse con la prosa, en el pensamiento explicado, con los amores sentidos, con la vida social, con la vida que corre, la vida que pasa, lineal y continua. Pero todas las reglas prosódicas no son sino medios, viejos medios. El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que las simultaneidades prueban ordenándose que el instante poético tiene una perspectiva metafísica.¹¹

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 58.

¹¹ Gaston Bachelard, *El derecho a soñar*, p.226.

4.2. Los cruces.

He desarrollado mi trabajo como reflexión plástica dentro del marco conceptual aquí definido, unas veces de manera más consciente que otras. En ocasiones, como el caso de Merleau-Ponty, ya tardía su inclusión en la elaboración del proyecto me ha ayudado a descubrir una dimensión que ya intuía en mi trabajo.

Recientemente tuve la oportunidad de visitar la exposición dedicada a Ad Reinhardt que se celebró en Madrid. En ella se podían contemplar sus conocidos como «cuadros negros». Por supuesto que no eran negros. ¿Qué es el negro? Como ya sabemos se componen de varios planos rectangulares de tonalidades muy oscuras pero matizadas que requieren una observación calmada. Al reposar el ojo sobre las superficies, poco a poco empiezan a brotar tonalidades que tras un tiempo comienzan a diferenciarse y a ganar en contraste. Uno llega a preguntarse cómo es posible no haberse dado cuenta al entrar en la sala de que esas diferencias de tonalidad y luz eran tan acusadas. En ese momento las pinturas adquieren, o adquirieron para mí, una profundidad más allá de lo que aquí puedo explicar. Sin embargo, también pude advertir algo que me hizo reflexionar sobre el modo en que estaban expuestas las piezas. Concretamente sobre la iluminación. Ciertas piezas estaban notablemente más iluminadas que el resto. Esto hacía que la transición milimétrica entre un plano de color y otro se apreciase demasiado dura. La luz resaltaba ciertos elementos de la superficie del cuadro que remitían a su presencia material y desequilibraba el juego de levísimos matices en el que esa obra, en mi opinión, debería sumergirnos. A pesar de tener una superficie mate, la luz destellaba en ella de una manera que en otra situación habría sido ignorada, pero aquí suponía un contraste demasiado alto con respecto a las relaciones internas de lo allí pintado. Incluso se destacaba así la presencia de ciertos accidentes en la manipulación, como arañazos o huellas.

Lo anterior me ha hecho reflexionar acerca de la importancia de la iluminación en una obra en la que el juego de contrastes matizados es importante. Mi trabajo se desarrolla en un lenguaje de formas que oscilan alrededor de un horizonte de visibilidad que se me escapa si no puedo controlar la iluminación bajo la que se muestra. De este modo, leer acerca de los planteamientos de Merleau-Ponty en torno a la dualidad visibilidad-invisibilidad ha contribuido a entender que una parte de mi trabajo se haya en la oscilación de contrastes luminosos alrededor de un punto intermedio que no puedo concretar, juego que me lleva al riesgo de ofrecer demasiado contraste o dejar la imagen en la invisibilidad. Ahí ha estado buena parte de mi proceso técnico, en la búsqueda de un control sobre la luz en lo que pinto, desde el propio trabajo pictórico.

En este juego ha habido una cierta oscilación en la iconicidad de la imagen, entre lo reconocible y lo no reconocible como acercamiento a ese ámbito de la conciencia previo al lenguaje del que arriba se ha hablado. De ahí los recursos formales empleados en torno a la fragmentación y descomposición de la imagen y la ocultación de lo representado. Esto ha llevado a terrenos cercanos a una abstracción ambigua, donde el juego formal comienza a cobrar más importancia que lo representado. Las imágenes fotográficas de las que he partido ya de por sí guardaban cierta ambigüedad debido en parte a la iluminación previa del entorno fotografiado que ya he descrito. Al pasar al trabajo pictórico mi preocupación ha oscilado entre momentos en los que he sentido un interés mayor por lo meramente plástico (ritmos, repeticiones, opacidades, solapamientos) y otros en los que he sentido una mayor necesidad de «representar» no lo que había antes de sacar la fotografía o antes incluso de iluminar el entorno, sino aquello que ya aparecía procesado en la imagen fotográfica. Esta forma de colocar lo figurativo en el horizonte de su descomposición me interesa por el sentido metafórico que en ello encuentro. La misma idea de horizonte aparece en las imágenes, originalmente tomadas desde el suelo, pero también he jugado a desdibujarla pues lo que me interesa son los ritmos y repeticiones y la confusión en torno a si esa repetición es o no debida al reflejo especular de las formas. Pienso que el espejo ya forma parte de la metáfora a través de la superficie pulida del soporte, con lo que ambos aspectos entran en el mismo juego.

Tras esa superficie se puede observar la capa pictórica, pero desde el reverso, con respecto a como yo la veía mientras pintaba. De esta forma, la pintura es visible, pero su cualidad táctil queda alterada, quizá mermada al perderse datos sobre ella, relieve, brillo, textura, que nos transmitirían sobre su presencia física, su materialidad, su tridimensionalidad. En estas condiciones de reducida información, como apuntaba Gombrich, el ojo puede interpretar ciertas manchas en las que se forman gradaciones de luz como algo tridimensional, casi como huecos, como horadaciones por las que casi se podría introducir un dedo u otro instrumento con la intuición de que eso daría lugar a ciertas sensaciones táctiles de firmeza o de textura. Pienso en las palabras de Merleau-Ponty cuando habla de la vista como prolongación del tacto, cuya experimentación pone fin a la percepción visual que le había precedido. De esta forma veo que se genera una cierta ilusión espacial tras la superficie del soporte. Esto es lo que me ha decidido a utilizar como enmarcación una caja de madera con la idea de prolongar ese espacio y darle presencia como tal al mismo tiempo que lo oculto en su interior.

Finalmente, quiero hacer alusión a una cuestión que ha quedado oculta en el fondo del proyecto pero que contribuyó en su momento al desarrollo de este trabajo, al menos en su fase inicial. Aunque sólo quede como dato anecdótico, cuando obtuve las fotografías desde el suelo reflexioné sobre el sentido metafórico, ahora soterrado, de encontrarse en tal postración y me vinieron dos imágenes en cierta forma opuestas. Estas imágenes quizá ayuden a entender mejor la metáfora que de alguna forma guió la toma de esas fotos. Metáfora que en el trabajo pictórico queda en suspensión, no sé si

oculta del todo.

La primera corresponde a la escena inicial de *Fanny y Alexander* (Ingmar Bergman, 1982), en la que Alexander, un niño de unos 9 o 10 años, juega abstraído en su casa. En cierto momento, se percata del silencio que domina el ambiente y se esconde bajo una mesa a gatas sobre el suelo descubriendo algo que parece una figura encapuchada de aspecto cadavérico que se oculta tras unas plantas. De pronto, regresa el ruido y la figura ha desaparecido. La casa vuelve a cobrar vida.

La segunda imagen es la de Alvin Straight, protagonista de *The Straight story* (David Lynch, 1999), anciano discapacitado postrado durante horas en el suelo antes de recibir ayuda. Ciertamente, en una de las fotografías que barajé para el trabajo pictórico aparecía un andador para adultos, imagen que descarté pues me pareció una alusión directa.

Releyendo a Bachelard encuentro unos párrafos subrayados hace algún tiempo, que había olvidado, pero intuyo que de alguna forma se habían sedimentado. En ellos habla de la *casa natal* y la *casa onírica*. Expone que la primera responde a lo que fue, a los recuerdos, mientras que la segunda se nutre de lo que debió haber sido.

*La casa del recuerdo, la casa natal está construida sobre la cripta de la casa onírica. En la cripta está la raíz, la pertenencia, la profundidad, la inmersión de los sueños. Nos perdemos en ella. Tiene un infinito. (...) En vez de soñar con lo que fue, soñamos con lo que debió haber sido, con lo que hubiera estabilizado para siempre nuestras ensoñaciones íntimas.*¹²

Acompañando estas líneas, una cita de un poema de Rilke que yo había marcado a lápiz con anterioridad, pero que también había olvidado. Transcribo aquí desde la cita, pues me parece más acertada la traducción que la incluida en una recopilación de poemas que he encontrado.

*Brusca, una habitación, con su lámpara, se me enfrentó,
casi palpable dentro de mí... Yo era su rincón, pero los
postigos me olieron, se volvieron a cerrar. Esperé. Entonces
lloró un niño; por todas partes en esa morada, sabía qué
poder era el de las madres, pero sabía también sobre qué
suelos despoblados de ayuda germina todo llanto.*¹³

¹² Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, pp. 116-117.

¹³ Rainer Maria Rilke, *Ma vie sans moi*, trad. francesa de Armand Robin, cit. en Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p.116.

4.3. Los ecos.

En este bloque hablo de artistas que de alguna manera han influido en el desarrollo de mi trabajo. Aprovecharé para tratar algunos aspectos de este que puede que no hayan quedado suficientemente definidos en los anteriores apartados. Son artistas y obras con los que creo que mi proyecto comparte elementos de retórica visual, planteamientos materiales o cierta visión poética y que han contribuido a su desarrollo o a su delimitación y contextualización, en función del momento del proceso en que se han ido incorporando a la investigación. Aunque he subdividido este apartado para facilitar su lectura, ha resultado difícil clasificar a muchos de los artistas aquí incluidos puesto que comparten rasgos comunes y podrían sin problemas encajar en más de un subapartado. Debido al énfasis que he puesto en la investigación de referentes he considerado oportuno, dadas las limitaciones de espacio en el cuerpo principal de esta memoria, incluir las imágenes a buen tamaño en un Anexo, donde también reproduzco el texto que sigue, que aquí puede leerse de forma continua y en dicho Anexo puede leerse intercalado con las imágenes, para facilitar su comprensión.

4.3.1. Lo digital y lo material.

A lo largo del desarrollo de mi trabajo me he preguntado sobre la relación con ciertas obras de artistas del Op Art como Victor Vasarely o Bridget Riley en las que por medio del uso de patrones geométricos se genera la ilusión óptica de un espacio tridimensional. La utilización de un lenguaje cercano a lo que hoy consideramos digital o generado por el uso de técnicas info-gráficas en cierta forma me ha hecho investigar sobre las posibles similitudes, o lejanías, de mi trabajo con estas propuestas.

Vasarely confiaba en un papel positivo de la tecnología en la sociedad y en una democratización del arte como resultado de la reproductibilidad técnica. En la década de 1980 soñaba con enviar rápidamente copias de sus obras a cualquier parte del mundo para poder proyectarlas sobre una pared. El lenguaje de sus obras es formalmente frío, su único contenido es la ilusión óptica, algo que cualquiera puede apreciar sin importar sus experiencias previas y el soporte es un mero vehículo de la imagen. De esta forma la capa pictórica en sus obras es delgada y bajo ella el relieve de la trama del lienzo se revela casi vestigial. Por tanto, el lienzo podría parecer un soporte coyuntural de una imagen que pretende trascender de la materia que la soporta. Esto me lleva a pensar en la idea actual de la imagen digital y en una desmaterialización, a mi modo de ver, literal de la pintura.

Lo anterior me ha hecho reflexionar sobre la naturaleza de mi trabajo, en el que se da una cierta desmaterialización, aunque sólo en apariencia. En mi caso la capa pictórica es aún más delgada, además de translúcida y discontinua. Está dispuesta de manera que no se muestra de forma directa ante el espectador, sino en el dorso de una plancha transparente de metacrilato. Sin embargo, mi intención ha sido la de llamar a la observación de la materia e incitar a preguntarse sobre cómo está configurada, sobre la factura de la obra. Como he explicado en apartados anteriores, prefiero hablar de ocultación de la materia pictórica en lugar de desmaterialización.

El montaje del soporte colocándolo sobre una caja de madera, en su superficie, en lugar de una enmarcación al uso, puede leerse como un juego con el lenguaje del artefacto electrónico de visualización de imágenes que es la pantalla. En el aspecto material de mi trabajo hay un interés por esta como objeto físico del que tomar conciencia, nexos entre la imagen digital y la realidad externa a ella. En este sentido, me interesan sus propiedades plásticas y cómo éstas influyen en la imagen que en ella aparece. ¿Esa pantalla tiene reflejo?, ¿tiene textura su superficie?, ¿los píxeles proyectan sombra sobre su fondo como en las antiguas LCD monocromas?, ¿está formada por varias capas?, ¿qué profundidad física hay desde la superficie hasta la imagen que aparece bajo ella?

El presente trabajo se centra en un campo en el que se consideran cuestiones como las anteriores, alejándose de los planteamientos acerca del soporte pictórico que ciertos artistas, como Vasarely, que tienden a tomar el lienzo como mera superficie sobre la que generar una imagen. No por ello me parecen propuestas carentes de interés, pues las características matéricas de sus obras son necesarias para el desarrollo de imágenes complejas ejecutadas con precisión. Destacaría la obra de Julian Stanczak, por el uso profundo de la gama cromática y la intercalación de líneas que el ojo interpreta como planos que se superponen en veladuras.

Mencionaría, además, en este apartado el trabajo de algunos pintores chinos de la última década como Liu Wei, Xu Qu o Li Shurui, influidos por el lenguaje de la imagen de origen informático o electrónico integrando formas geométricas, repetición de patrones, simulación de espacios y una gama cromática llamativa.

Liu Wei desarrolla su arte en el contexto del crecimiento urbano en China y el consecuente desarrollo de la arquitectura. Su lenguaje plástico es tecnológico y se centra en las imperfecciones de la imagen digital, los fallos o glitches o los píxeles muertos, propios de las pantallas LCD.

La serie de pinturas *Maze* de Xu Qu utilizan un lenguaje geométrico para crear la ilusión espacial de un laberinto sin solución, en alusión a la complejidad de la sociedad contemporánea y a las redes sociales. Sin haber podido observar estos trabajos en persona, dan la impresión

de ofrecer una minimización de la materialidad pictórica. Muestran en el lienzo una imagen de manera análoga a como una pantalla la muestra, sin concesión a las peculiaridades físicas que configuran el soporte o la pintura en sí misma.

Li Shurui nos introduce en la cultura nocturna influida por el avance tecnológico de la China urbana moderna. Imágenes que nos hablan de intoxicación, psicodelia, estímulos visuales y emotivos y escapismo delirante. Su pintura muestra interés por la luz, por la bombilla eléctrica, el neón y el diodo, para lo cual utiliza con asiduidad aerógrafo. Utiliza una paleta generosa de color, expansiva que invita a una experiencia visual espectacular en sus grandes formatos.

Otro artista que destacaría sería Cristiano Pintaldi, que ha sido referente para mí por el desarrollo de un procedimiento muy particular, a base de reservas, con las que imita el entrelazado RGB de un aparato de televisión analógico. Este énfasis en la investigación plástica me hizo enfocarme hacia el desarrollo de la técnica que he usado en el presente proyecto. Este es uno de los autores que me ha hecho plantearme la necesidad de una experimentación previa a cada proyecto. Me gusta pensar en mi trabajo como una metáfora material en la que la materia y la imagen tienden a aunarse hacia un sentido poético común, de ahí que tenga interés en una experimentación constante.

Jim Campbell muestra vídeos en baja resolución usando una matriz de diodos LED colocados en una estructura tridimensional de alambre de manera que no sólo libera a la imagen en movimiento de las dos dimensiones habituales de la pantalla, sino que además dota al vacío entre los píxeles de la imagen de una dimensión escultórica. Ese escaparse de la idea de pantalla como objeto plano contenido en una caja supone un replanteamiento de su naturaleza material que me parece muy interesante, ya que la imagen exhibida así no puede concebirse separada del soporte en el que se exhibe, que por sus características propias le es inherente.

4.3.2. Lo material y lo espiritual.

Me gustaría comenzar este apartado comentando el trabajo de Xylor Jane. El lenguaje visual que utiliza se asemeja al de algunos artistas arriba comentados, pues presenta una primera apariencia fría, como realizada por algoritmos informáticos, al utilizar una repetición de módulos que genera patrones de forma y color, como teselas, reminiscentes del píxel. Sin embargo, un examen cercano revela un tratamiento pictórico que no trata de negar la materia, sino que la resalta dejando en ciertas zonas la superficie del soporte al descubierto. En algunas de sus obras incluye lenguaje numérico que supone tanto una referencia al arquetipo de imagen computerizada como al carácter que tiene la obra de registro de la actividad de la artista, del paso del tiempo y de la importancia de la reiteración en su trabajo, que toma carácter de experiencia meditativa.

Estos aspectos la acercan al trabajo de artistas como Agnes Martin y Nasreen Mohamedi, que ponderan el ejercicio de la concentración a través de un trabajo de precisión monocorde que en realidad constituye una loa a la variación. Esta es una de las características que más me interesa de estos trabajos: ante una superficie cubierta por la monotonía de la continua reiteración de un elemento el ojo del espectador que se detiene a observar entra en un juego en el que su vista se agudiza en busca de diferencias y desviaciones, premeditadas o accidentales, que contribuye a un estado perceptivo de apreciación sutil.

La ausencia de carga matérica de estas piezas podría relacionarse con los trabajos comentados en el anterior apartado, aunque desde mi punto de vista esto llevaría a equívoco. En el Op Art atiende al favorecimiento de la generación de efectos ópticos e ilusiones espaciales y al acercamiento a un ideal de imagen que intenta escapar o trascender del propio soporte pictórico. Sin embargo, en los trabajos de artistas como Martin o Mohamedi esta reticencia a introducir una mayor carga de materia en su obra no se produce por repudio o por cuestiones técnicas, sino más bien por un anhelo de desnudez formal, de vacío y de sencillez. Precisamente esa desnudez es la que me lleva de vuelta a la realidad primordial de lo que sustenta estas obras: la tela o el papel, que lejos de ocultarse se revela en austera plenitud.

Me interesa, pues, una desnudez material que lleve precisamente a reflexionar sobre las propiedades de la materia. Además, considero que mi proceso tiene también un carácter repetitivo que he intentado llevar a un terreno experiencial común con la meditación. Me he esforzado por que el resultado alcance pulcritud en su acabado, lo que no quiere decir que el lenguaje pictórico no muestre cierto desgarramiento en ocasiones pues he experimentado con formas de trabajar menos precisas, más humanas si se quiere ver así, pues de alguna manera los estados de ánimo quedan expresados o registrados por mínimo que sea el gesto.

Elena Asins encajaría entre estos referentes por la depuración gráfica de sus obras, desarrolladas a través de herramientas informáticas, en cuyo uso fue pionera en la España de la década de 1960. En ella encontramos la construcción mediante módulos de formas sobre el papel que evolucionan en cada iteración siguiendo sistemas matemáticos aplicados a una estructura esquemática que marca las relaciones entre unas partes y otras de la composición. Tras lo parco y riguroso del proceso, en el que hace uso estricto del blanco y negro, se revela una poesía autorreflexiva que nace de un pensamiento matemático carente de misticismo, término que la artista rechaza a la hora de calificar su obra, que define como una provocación en silencio, en el contexto cultural español de los años 60, en que la transgresión en general era reprimida y solía discurrir por otros caminos. No hay nada en ella que no pueda explicarse a través de las matemáticas. Esto no tiene nada que ver con que su obra fuese un proceso de búsqueda interior, algo con lo que yo me identifico.

Ding Yi es un artista chino influido por la filosofía taoísta que trabaja acumulando capas de pintura sobre una tabla que posteriormente va rasgando con precisión para revelar progresivamente tal estratificación. De esta forma llega a dejar la madera del soporte al descubierto en ciertas áreas. En su obra repite el signo «+» y a veces, en diagonal, «x» a modo de mantra en lo que para él supone un encuentro con la experiencia meditativa. En mi trabajo, las manchas de pintura pueden evocar la repetición del signo «0», lo cual remite al lenguaje binario propio de la informática y es una muestra más de las tensiones entre el lenguaje digital y el material que pienso han venido surgiendo a lo largo del proceso.

Maria Taniguchi, artista japonesa, también trabaja en la repetición de formas geométricas sobre lienzos de gran tamaño en los que niega cualquier amago de ilusionismo. Pinta usando a menudo formas rectangulares y apoya sus pinturas sobre el suelo para evitar la posible referencia a la estructura de un muro enladrillado que ocasionaría su emplazamiento directo sobre la superficie de una pared.

De Juan Uslé me interesan especialmente las obras en las que por medio de la reiteración de un gesto da lugar a desarrollos plásticos en los que la materia, la pintura, habla por sí sola en una casi total ausencia de referencialidad. Opina que es importante que el trabajo de la primera capa quede patente bajo capas superiores de tono oscuro, pues para él es de interés que ese trabajo no quede totalmente tapado, sino que aparezcan huellas de su presencia como cierto relieve o brillo apreciable desde diferentes ángulos. Cuando en mi trabajo elimino cualquier relieve sobre la superficie del soporte es porque quiero dar pie a una posible observación de lo que ocurre por debajo de ella en términos de materia o volumen.

4.3.3. El material y lo invisible.

Aquí muestro algunos referentes nacionales que han empleado el metacrilato y su relación con el uso que yo le he dado. A principios de los años 70 en España se introdujo este material, entonces comercializado con el nombre de plexiglás, como innovación tecnológica y fue incorporado con entusiasmo por un buen número de artistas que sacaron partido de sus propiedades sobre todo de cara al ensamblaje y construcción. Por ejemplo, Enrique Salamanca y José Luis Alexanco lo usan para de esta manera, aprovechando la transparencia, ligereza y facilidad de modificación. Diego Moya hace uso de él para construir cajas constituidas por múltiples capas, creando imágenes tridimensionales. En este sentido, mi trabajo se constituye en una caja en cuya cara principal hay una sola pieza de metacrilato bajo la que se crea un juego de profundidades y la tridimensionalidad de la caja pretende darle mayor entidad a ese fondo que no se acaba de vislumbrar.

A este respecto, me interesan especialmente las piezas monocromas de Soledad Sevilla con la duplicación de formas haciendo que los contornos se pierdan y el ojo dude de sí mismo.

Más recientemente, Daniel Verbis, muy experimental en lo relativo a la técnica y el espacio, utiliza el metacrilato como soporte pictórico por ambas caras e incorpora materiales diversos. En contraste, para este proyecto he decidido trabajar desde la desnudez de la superficie y dar importancia hacia un interior que apenas se atisba.

4.3.4. El brillo y lo inmaterial.

La obra de Ohba Daisuke tiene como característica el juego intencionado entre superficies mates y brillantes. De esta manera la poética plástica de sus pinturas se basa en la aparición de matices iridiscentes cuyo cromatismo se degrada con el movimiento del espectador, generándose un juego ondulatorio que oscila entre el lleno y el vacío.

Me interesan los cuadros de Gillian Carnegie en los que el contraste es tan leve que de por sí la imagen sería casi imposible de captar si no fuera por el destello de los empastes de óleo negro que se evidencian al cambiar de ángulo con respecto a la pintura. De esta forma estas piezas pueden verse casi como bajorrelieves.

Resultan atractivos ciertos aspectos de algunas obras de Rafał Bujnowski, como las de su serie *Lamp Black*, que empieza a desarrollar en 2008. En ella utiliza únicamente un solo color al óleo: el Lamp Black #25 de una conocida marca comercial. Desliza la pintura en largas pinceladas estriadas cuyos reflejos cobran relevancia, pues sólo a través de ellos pueden apreciarse ciertos detalles en la negrura de la superficie. La observación de cualidades como el relieve o el brillo de la pintura sobre el soporte son dimensiones que para mí son esenciales y que aprecio acercándome y alejándome del cuadro, moviéndome a su alrededor o mirándolo desde un lado. Sin embargo, en el proyecto que presento el brillo de la superficie no dice nada sobre la manera en que la pintura ha sido aplicada, ya que la capa pictórica queda bajo una superficie lisa de brillo uniforme.

Jason Martin también emplea pinceladas deslizantes y amplias, pero lo hace sobre un soporte de aluminio, con lo que consigue potenciar la sensualidad de los brillos, que describen de forma dinámica la direccionalidad del gesto suave con el que este artista aplica el pincel. A diferencia de estos trabajos exuberantes en los que la vista es desbordada y de forma directa se invoca a otros sentidos, en la propuesta presentada se busca un mayor recogimiento: la vista se ve privada de parte de la información y esto puede llevar a que se esfuerce en imaginar relieves o texturas donde no los hay.

Luiz Zerbini también utiliza pintura reflectante en obras como *Minha Última Pintura*, ofreciendo en su superficie de gran formato un reflejo vago e incierto de la estancia en la que se exhibe. En otras obras cubre esa superficie especular con una abstracción geométrica compuesta por formas rectangulares que en cierto punto degeneran rompiendo la retícula.

La producción de Jacob Kassay se centra en cuadros monocromos que se asemejan a espejos, pues cubre el lienzo con una emulsión que le da un brillo metálico, reflejando la luz del

entorno. Lo que me interesa es que estos «espejos» no producen un reflejo fiel del entorno, sino que la imagen que devuelven es modificada, enturbiada y teñida, por las características materiales de la pintura y el soporte, conjunto en el que se producen irregularidades y accidentes que no se ocultan o corrigen para pulir el acabado. Esta forma quizá más oblicua de abordar el tema del espejo, pues no deja de ser una pintura, me es más cercana que la propuesta por artistas como Michelangelo Pistoletto, quien lo introduce como objeto en el espacio de la galería para provocar su activación, aunque sí me interesa cierta interacción velada del espectador con su propio reflejo. Este distrae e interpone una distancia entre el espectador y la imagen pintada, haciéndola más inaprehensible aún. El espectador debe esquivar su propio reflejo para ver mejor lo que hay pintado.

4.3.5. La luz y lo que no se ve a pleno sol.

En este apartado hablaré sobre ciertas propuestas cuya poética va unida al uso de diferentes recursos relacionados con el tratamiento sutil de la luminosidad en la imagen y la limitación de su visibilidad.

En algunas obras de Kusama, sobre todo de sus primeras etapas, el punteado que caracteriza su obra no ofrece un contraste tan afilado sobre el fondo como en las posteriores, donde se abre a una gama mucho más llamativa. En aquellas obras se percibe una cualidad casi neblinosa, se intuye la incipiente descripción de unas formas que apenas constituyen una leve ilusión de volumen sobre el plano del soporte. A esto contribuye la ubicuidad del punteado en conjunción con un espaciado perfecto y la suavidad tonal. Me resulta inevitable asociar la vibración que consigue en estas pinturas con la estática, el ruido blanco de un televisor sin sintonizar.

Fuxiaotong, artista china, trabaja habitualmente sobre papel hecho a mano que interviene punzándolo con una aguja. Este proceso extremadamente laborioso deforma la textura del papel y crea zonas de distintos tonos controlando con precisión la inclinación de la aguja y la profundidad de cada punzada. El trabajo es realizado de forma rítmica y con gran presencia mental, muy importante para realizar trabajos de dimensiones considerables por medio de una manipulación tan lenta y gradual. Aquí encontramos de nuevo la importancia del material, papel hecho a mano, como soporte que no recibe otra alteración tonal que la que deriva de la modificación de su superficie.

Qiu Shi Hua adopta una postura muy arraigada en la tradición filosófica taoísta de la que también bebe la pintura tradicional china. Afirma que antes de empezar la pintura en el lienzo existe el vacío, cuando empieza a pintar ese vacío se rompe, pues entonces hay algo en él y el cuadro sólo vuelve a la nada cuando realmente está acabado. El sentido oriental de vacío es así especialmente importante en su pintura, que se basa en la consecución de grados tan sutiles de contraste luminoso que el ojo necesita un tiempo para acostumbrarse y captar la imagen en su totalidad.

De Thomas Ruff me gustaría mencionar aquí su serie de fotografías *Nächte*, obtenidas con cámaras de vigilancia nocturna, en las que percibo una cierta poética, no sé si intencionada dentro de sus aspiraciones experimentales. Desde mi punto de vista observo cualidades que me resultan muy atractivas entre las que destacaría esa especie de halo que rodea a la imagen, que se oscurece hacia los bordes. Este halo me recuerda a esa otra idea de «aura», la que caracterizaba a la fotografía en sus comienzos, tratándose de una limitación técnica que sería superada como tal pero que se ha convertido en un recurso plástico que se sigue utilizando intencionalmente tanto en pintura como en fotografía. Benjamin se apropió del término, pero también describió

esta idea previa como fenómenos visuales resultado de procesos lumínicos o de origen químico que irrumpen en la imagen nublándola y causando sorpresa al aparecer en la fotografía sin haber estado presentes en el momento de su captura.¹⁴

Este tipo de efectos técnicos fueron posteriormente investigados y utilizados por pintores y fotógrafos como Edward Steichen para alejarse de la representación cada vez más objetiva, si se quiere, que la técnica fotográfica iba permitiendo.

Thierry de Cordier pinta imágenes que se acercan a ese lenguaje visual de la fotografía en sus comienzos, así como a las tradiciones paisajísticas nórdicas y orientales. En el cuadro *Mer Haute* se aprecia claramente el uso de esa sombra que se expande en los bordes de la imagen que contribuye a potenciar una atmósfera densa, ominosa. Además, me interesa el formato vertical en una representación del mar que logra hacerlo parecer una barrera, un muro a punto de derrumbarse sobre el espectador. Esa idea de caída latente es algo que he intentado sugerir en algunas de piezas utilizando ese recurso y la colocación de algunas de ellas a más altura que el resto.

En la serie *Lightning Fields* Hiroshi Sugimoto realiza un trabajo sobre la luz que a mí me remite irrevocablemente a lo que anteriormente he comentado sobre la estética japonesa de la sombra. Me resulta difícil describir la manera en que la luz se infiltra en los tonos medios que se producen en estas fotografías, pero me devuelven a la memoria el *yokan* del que habla Tanizaki y sus cualidades visuales.

Vija Celmins en sus cuadros sobre cielos nocturnos toma como referencia fotografías a partir de las cuales trabaja de forma meticulosa y reflexiva. El proceso en estos cuadros no consiste en la sola acumulación de capas de pintura, sino que conlleva sucesivos lijados de la superficie, lo que contribuye a crear una sensación de profundidad. No quiere hablar de interpretación romántica alguna acerca de sus obras, pero estas no parecen cerrarse a esta aproximación por parte del espectador. Ella afirma que pinta cielos oscuros no porque le guste observar las estrellas, sino porque ama la negrura del lápiz.

En la serie *Fullmoon* el fotógrafo inglés Darren Almond presenta imágenes nocturnas tomadas en larga exposición que revelan un extraño aspecto del paisaje fotografiado a la luz de la luna llena. Si cada vez que el día muere la noche es el cadáver que deja, lo que se ve en estas fotografías podría ser su fantasma.

En *Comingled Containers*, Stan Brackhage experimenta en torno a la reflexión de la luz sobre la superficie del agua, deteniéndose en su evanescencia y fugacidad. Resulta hipnótico el surgir y desaparecer constante de formas, luz, en un espacio vacío sobre el que se deja vislumbrar

¹⁴ Cuevas Linera, D. «Sobre el origen del aura en la obra de Walter Benjamin», *Lazarus Filosofía y Arte* nº1 (2017), p.35.

la desintegración de la materia. El ritmo con el que se suceden las imágenes en este vídeo es algo más reposado que el de otros del mismo director, pero aun así no acaba de ser sosegado, lo que me sugiere la visualización ampliada de una especie de mundo en miniatura.

4.3.6. Lo cotidiano y lo que en ello se oculta.

En este apartado trato una serie de artistas u obras que dejan entrever un aspecto escondido en lo que nos rodea, de objetos o entornos habituales que cobran una dimensión misteriosa o sorprendente

José Val del Omar entregó su trabajo a la investigación en el campo de lo que llamamos audiovisual, que para él se expandía hacia lo táctil y desbordaba los límites de la pantalla. En *Fuego en Castilla* el artista granadino logra tocar la materia con la luz delante de la cámara cinematográfica. Mediante la alternancia entre sombra y luminosidad se revela más de lo que se percibiría a plena luz. El artista tensiona al máximo el dramatismo de la imagería sacra hasta imbuirla de un exacerbamiento que va incluso más allá del fervor religioso. Uno de los múltiples recursos que utiliza aquí Val del Omar es la proyección de patrones geométricos de alto contraste lumínico que contribuyen a una exaltada descripción de las formas casi propia de un análisis infográfico, que por momentos llega a sobrepasar lo psicodélico.

De los primeros trabajos de Michael Antkowiak me interesa esa apariencia de la imagen cercana al lenguaje de la cámara de vigilancia, especialmente por situar la observación de la escena desde ángulos no habituales, como un rincón cercano al techo del espacio doméstico representado o desde el suelo, con la horizontal sesgada. También me interesa el tratamiento de la pincelada que en cierta forma recuerda a la pixelación de un vídeo VHS en baja resolución. La gama cromática también contribuye a crear una atmósfera densa y sorda, a lo que contribuye la indefinición de las formas.

De Bartek Materka me llama la atención la manera en que enfoca su pintura, llevándola a una imagen cercana al lenguaje de los medios de comunicación impresos y digitales, en la línea emprendida por artistas como Sigmar Polke o Gerhard Richter. Estos artistas en su momento demostraron interés en la irrupción masiva de imágenes de origen tecnológico y su influencia en la sociedad. Sin embargo, Materka utiliza esa aproximación tecnológica a la imagen para indagar en los procesos de formación de la imagen óptica. De esta manera, ofrece imágenes de carácter más o menos cotidiano, casi banal, que en su representación aparecen distorsionadas, perturbadas. En su cuadro *Vasarely Foundation* muestra una imagen de una serie de objetos que parecen reflejarse sobre un suelo pulido. Una observación atenta revela que lo que aparece representado son obras de Victor Vasarely exhibidas en las instalaciones de la sede de su fundación, de ahí el cruce de patrones y entrelazados.

Por otro lado, se da en sus pinturas un diálogo con la fotografía que encuentro interesante. Muchas de sus pinturas se configuran sobre un fondo oscuro, con elementos desdoblados de manera similar a lo que ocurre con el fenómeno óptico de la aberración cromática.

También se da en sus trabajos cierta sensación de extemporaneidad que me resulta intrigante. Cierta ambivalencia, algún tipo de negación de la convencionalidad narrativa que existe sobre la dirección del tiempo, que se supone sólo avanza hacia delante. Por ejemplo, en una de sus pinturas vemos a dos figuras humanas recortadas a contraluz en un túnel y no sabemos si avanzan hacia el espectador o hacia la salida.

Tauba Auerbach es otra artista que ha experimentado con diferentes medios y técnicas. Su serie *Crumple*, está formada por un conjunto de imágenes obtenidas de papeles arrugados y posteriormente estirados. Estas piezas son resultado de implementar pintura al óleo e impresión digital y tienen la peculiaridad, dado su tamaño, de dificultar la aprehensión total de la imagen desde una distancia considerada habitual, por lo que necesitan de un mayor alejamiento del espectador para poder ser comprendidas por el ojo. Por otro lado, en la serie *Static* captura fotográficamente imágenes cargadas de ruido blanco o estática producidas por un aparato antiguo de televisión. En ella se generan una serie de ritmos que encuentro muy interesantes al producirse una distorsión que no sólo se limita a la producida por el efecto electrónico de una señal defectuosa, sino también por la reproducción fotográfica de la trama de píxeles de la pantalla del televisor.

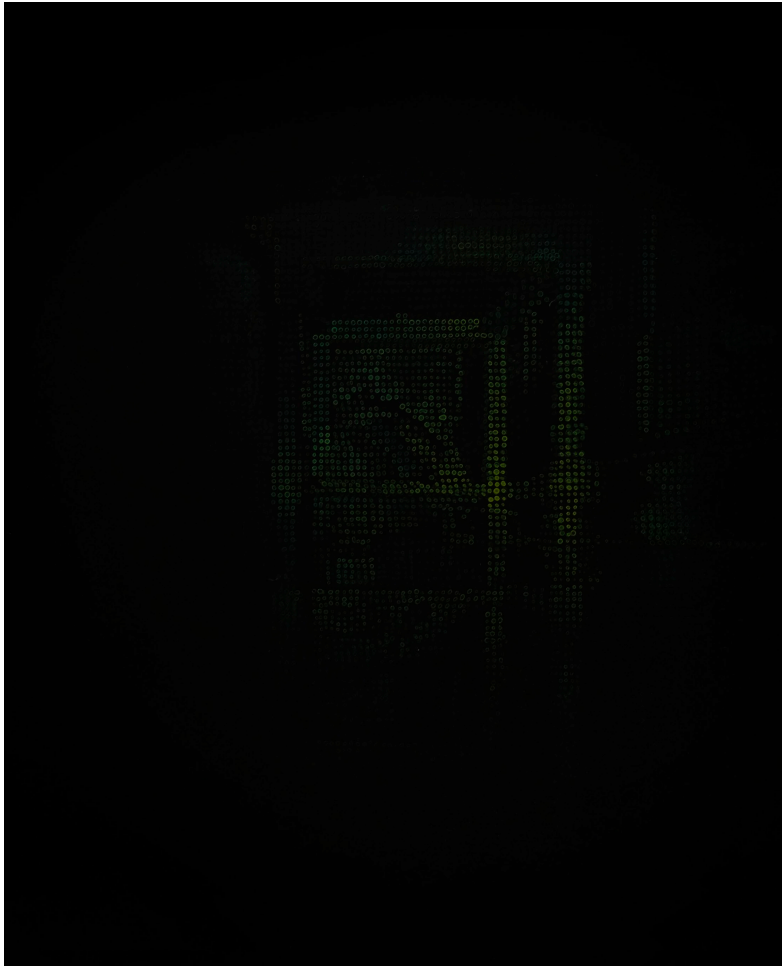
La fotografía del belga Dick Braeckman me resulta tremendamente sugerente. La atmósfera taciturna, el uso de ritmos y transparencias que aportan elementos como las cortinas en sus fotografías de interior, así como la mirada a través de ventanas cuya presencia sólo intuimos por el desconcierto que causa la superposición del reflejo en su vidrio de los objetos que se sitúan detrás de la cámara. Me interesa especialmente esta convivencia de dos imágenes superpuestas que se perturban entre sí y que desconciertan y fuerzan al ojo a cambiar de registro para interpretarlas espacialmente por separado.

Izumi Akiyama realiza un ejercicio de observación poética de la luz en sus obras, que ejecuta a lápiz con suma delicadeza, dando gran importancia a la matización tonal que a veces capta transiciones casi imperceptibles. El poner la vista en el suelo, como hace la artista japonesa en el cuadro aquí mostrado, tiene connotaciones metafóricas acerca del estado anímico y de la detención del tiempo que conlleva la contemplación, aún del objeto más banal, dentro y fuera del cuadro.

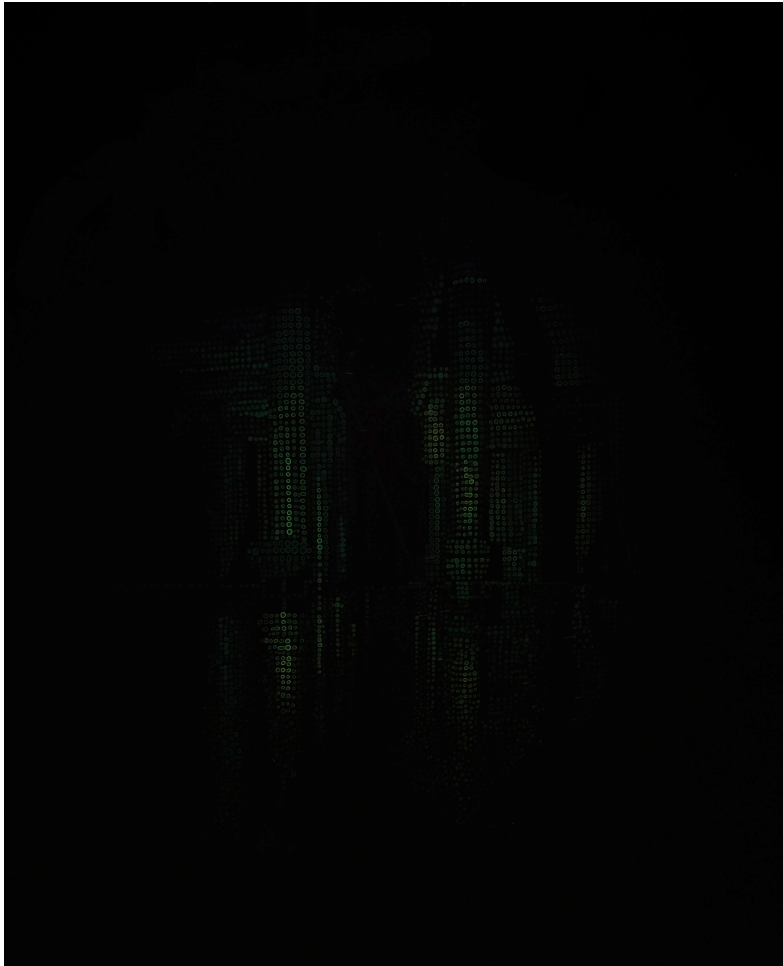
Encuentro sugerente el carácter poético que Soledad Sevilla consigue imprimir en las obras en que juega con formas que parecen describir tejidos en movimiento. A través de un juego de líneas y manchas conforma un entramado de ritmos que en ocasiones constituyen la estructura a través de la que se describen las formas de un espacio que aparenta situarse tras su envés. La representación de la trama se apodera de la imagen y se convierte en un velo que al cubrirla por completo deviene en artífice del misterio, en metafísica de su poesía.

Recientemente he estado hojeado el libro *Instant Light. Tarkovsky Polaroids* que recoge instantáneas tomadas en su Rusia natal y en su exilio en Italia. Me sorprende cómo con tan sólo una cámara de esas características fuera capaz de conseguir imágenes tan cercanas a las de sus películas no sólo en cuanto a sus bellos encuadres, atmósfera, iluminación o uso del color, sino por su capacidad de despertar emociones. Aunque todo esto va unido lo que me impacta es el peso de la verdad que hay tras estas fotografías, llenas de un sentido de ausencia, nostalgia y paso del tiempo que personalmente me llega a resultar doloroso. Esto me hace reflexionar sobre esa sensación tan íntima, la que la pérdida (aquella que nos enturbia o distorsiona la vista según Didi-Huberman) causa y cómo resulta algo que rara vez dejamos salir de la intimidad de nuestro interior, que escondemos a los demás, incluso a los seres más cercanos. Quizás por eso, al menos para mí, la ocultación quizás sea la única gramática viable para sincerarme sobre mi interior.

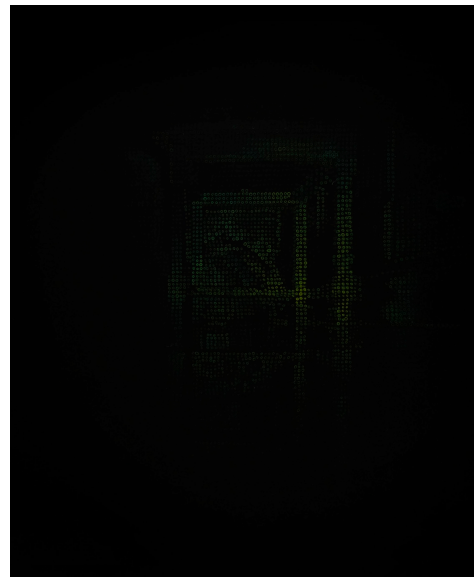
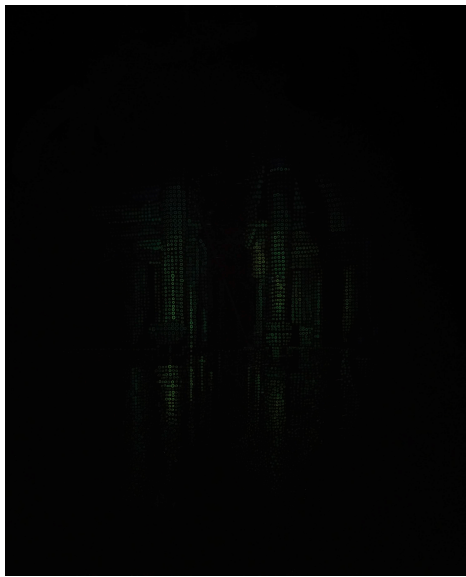
5. Dossier gráfico.



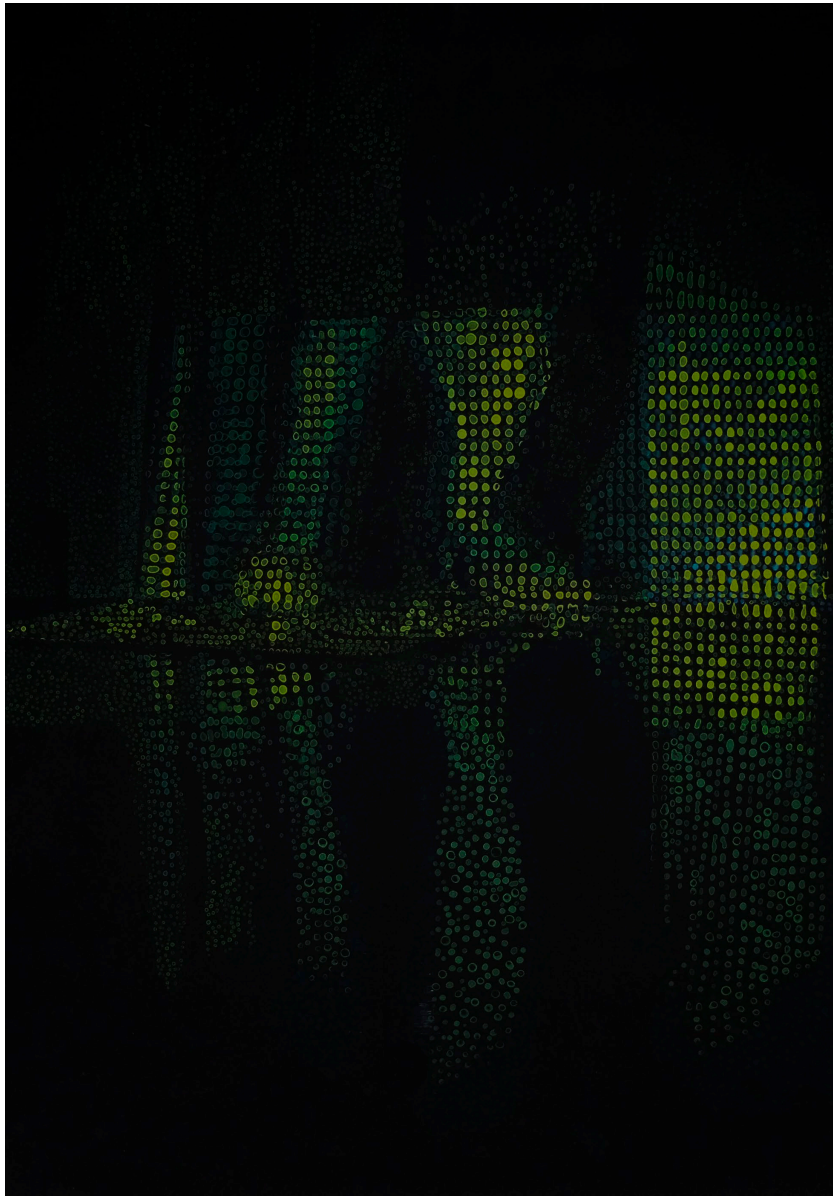
Sin título, 50 x 60 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021-22.



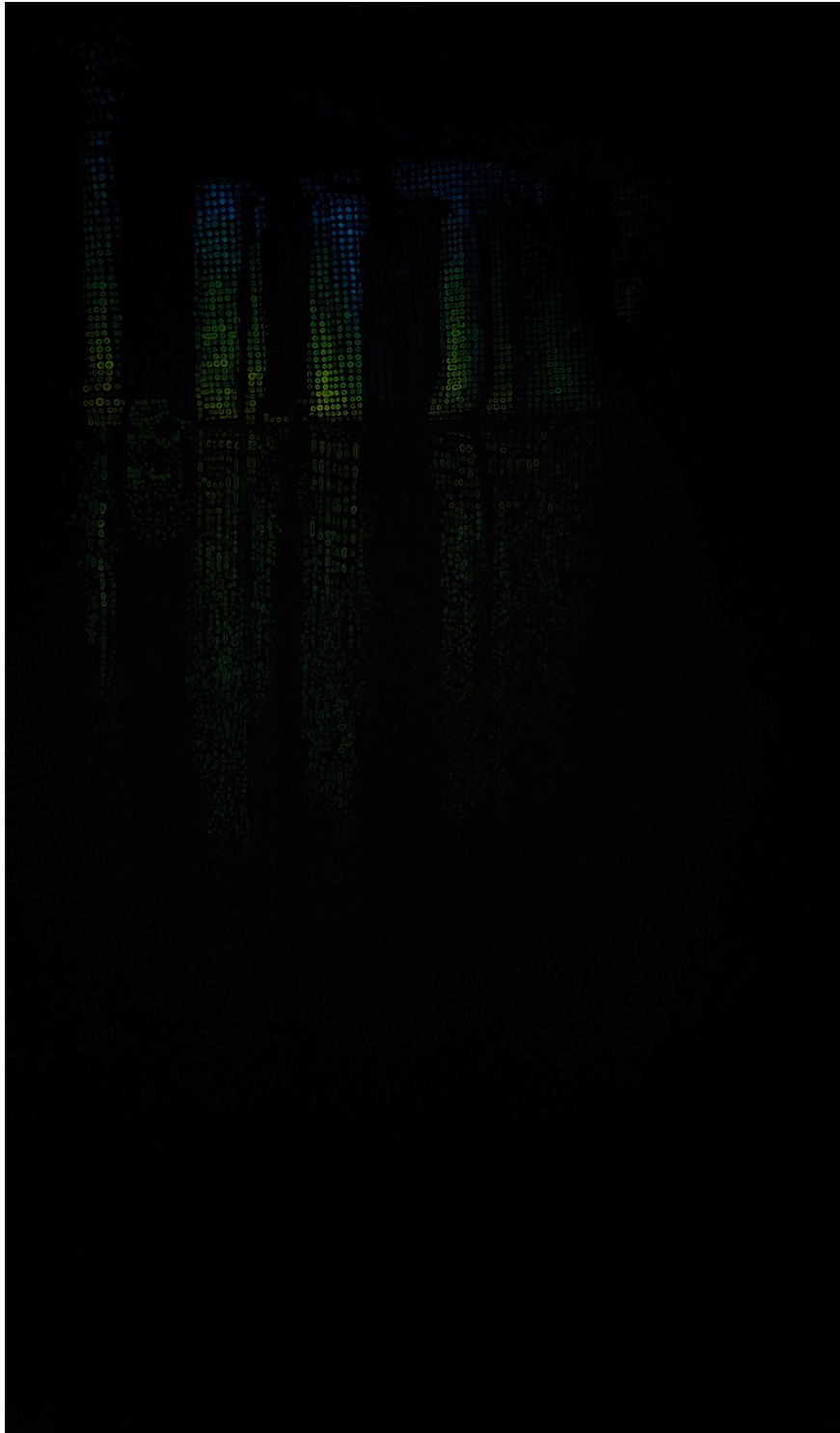
Sin título, 50 x 60 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021-22.



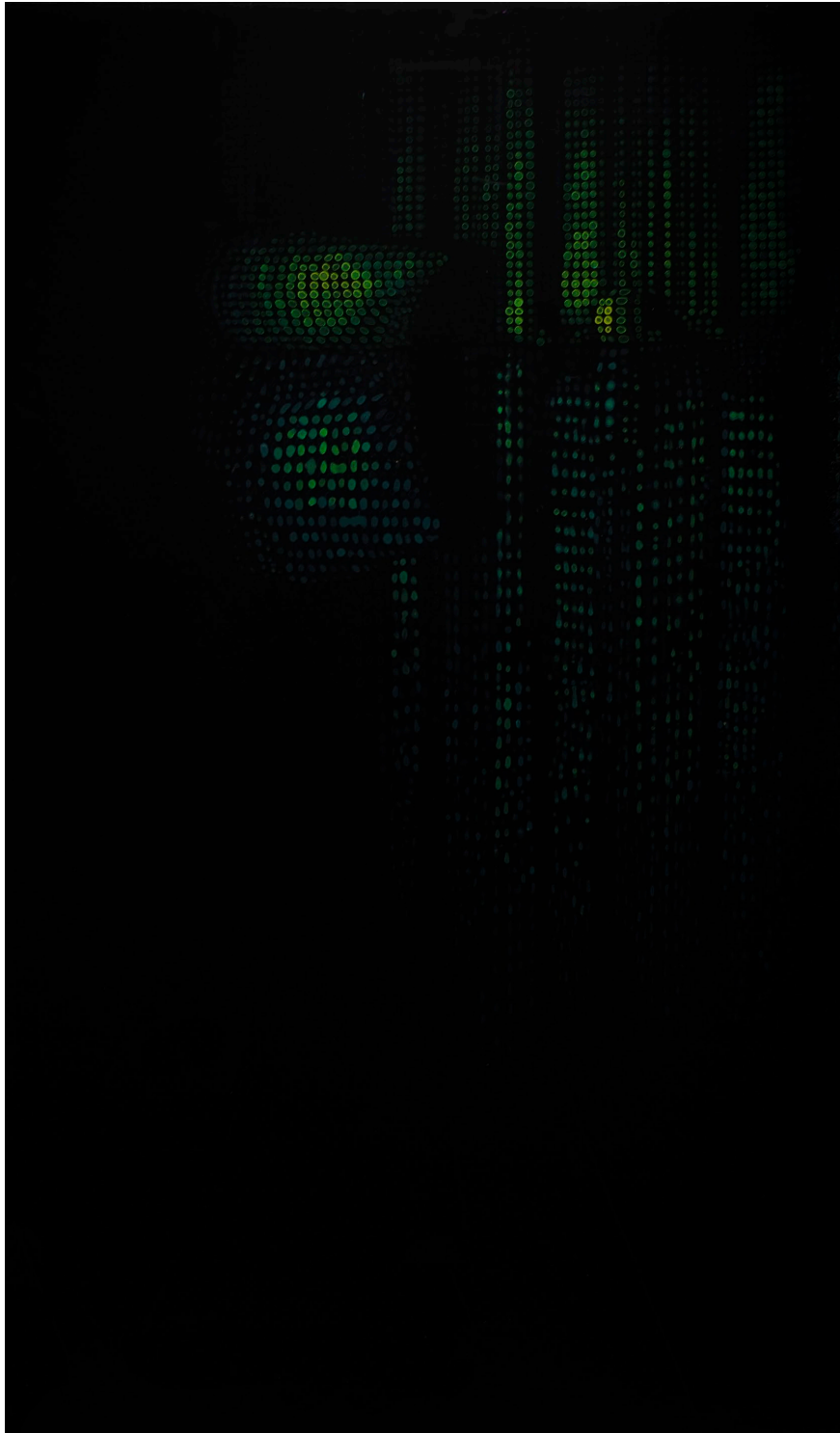
Vista conjunta de las dos anteriores pieza para la presentación.



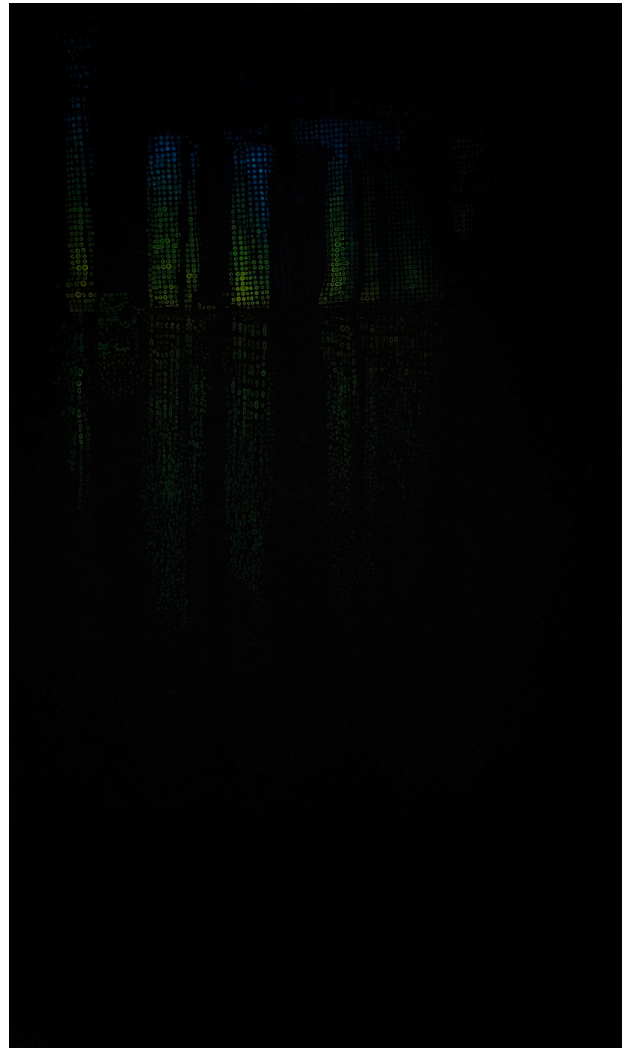
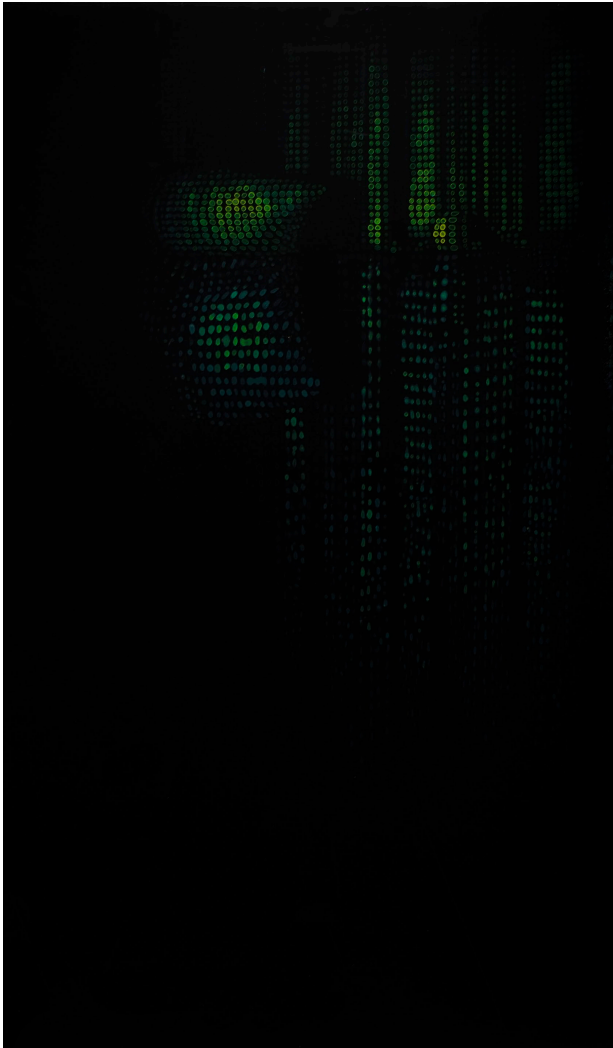
Sin título, 50 x 70 cm., acrílico sobre metacrilato, 2022.



Sin título, 60 x 100 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021.



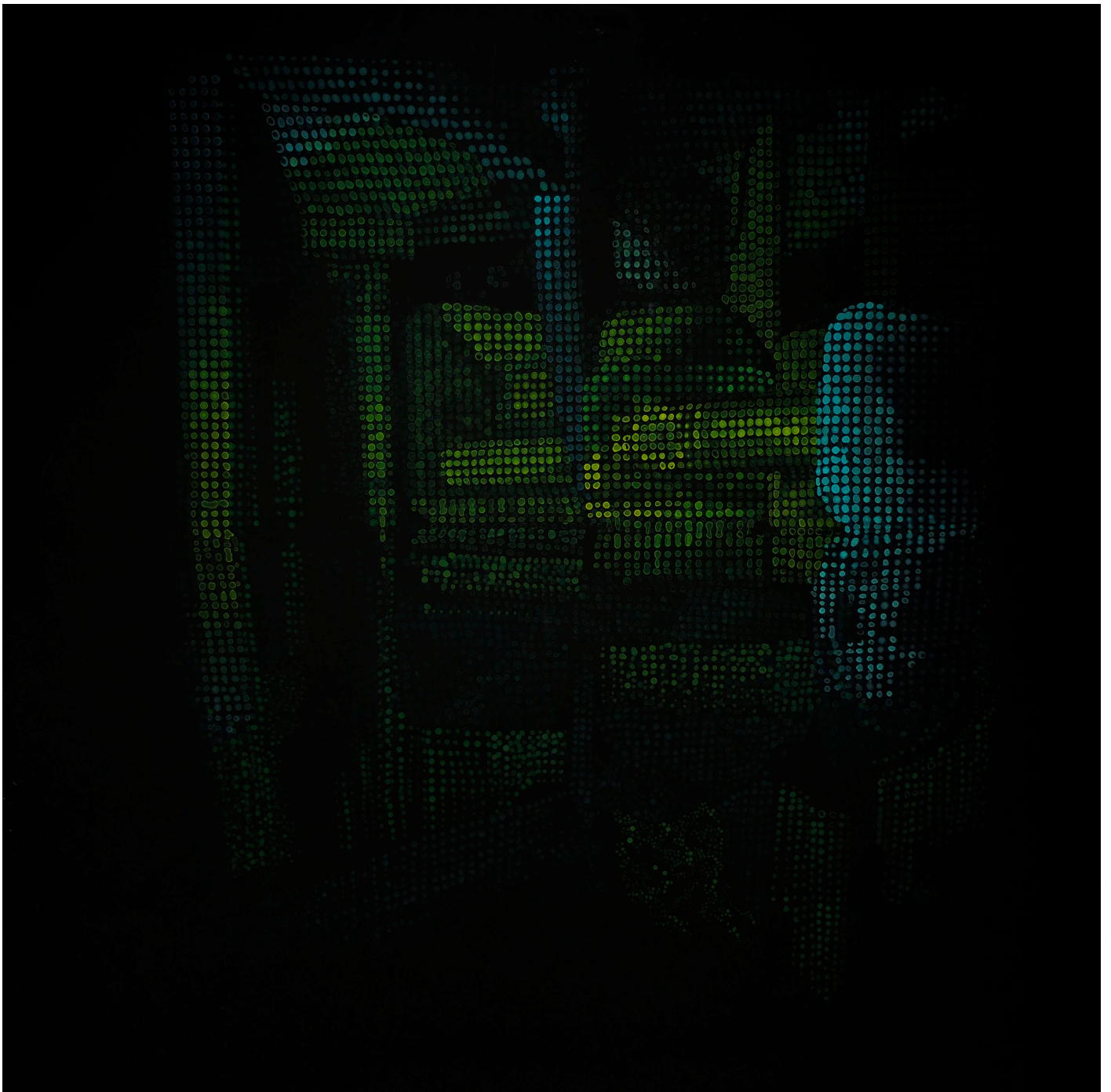
Sin título, 60 x 100 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021.



Vista conjunta de las dos anteriores pieza para la presentación.



Sin título, 94 x 90 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021.



Sin título, 100 x 100 cm., acrílico sobre metacrilato, 2021-2022.

6. Conclusiones.

El desarrollo del presente proyecto ha supuesto para mí una evolución en los diversos aspectos que implica mi trabajo tanto en lo técnico como en lo referente a la búsqueda de estrategias para un acercamiento poético al entorno, así como en el uso de la investigación teórica, especialmente el estudio de referentes artísticos, el cual me ha resultado de gran utilidad para acotar el campo de acción de la labor realizada.

El proceso artístico que he seguido constituye una manera muy elaborada de acercarme a lo que me rodea y a la vez implica interponer una barrera, no sé si para protegerme de ese entorno. Se produce una relación tensa que da lugar a una aproximación indirecta, de soslayo, a través de las múltiples capas de elaboración que componen el procedimiento técnico: elección del objeto, iluminación, fotografía, manipulación digital y trabajo pictórico. Reflexiono ahora sobre si este anteponer al objeto todo un aparato de medios de análisis y asimilación visual, modo de actuar perfectamente válido, responde a una excesiva intelectualización de algo tan simple como el miedo al papel o tela en blanco, procrastinación hacia el momento de empezar a pintar y romper el vacío. Lo cierto es que después este acercamiento noto en mí una necesidad de quebrar esa barrera invisible y adentrarme en una manera más directa de entrar en contacto con lo material.

La oportunidad que esta asignatura me ha dado para completar el ciclo de un proyecto ha contribuido a entender este trabajo desde una perspectiva más amplia. Ha sido muy importante para mí la profundización en conceptos teóricos sobre la filosofía de la percepción, especialmente los relativos a la idea de escisión o separación irremediable del observador con respecto a su entorno, que me resultan análogos en términos plásticos a una superficie transparente y casi imperceptible. El estudio de referentes ha resultado de suma importancia, puesto que ha ayudado a definir mi propuesta, a emplazarla y delimitarla, identificando artistas con los que comparte ciertos rasgos y otros cuyo posicionamiento me resulta más lejano a pesar de las apariencias.

Gracias a esta experiencia puedo mirar hacia trabajos anteriores que no llegaron a avanzar hasta este punto y puedo identificar errores que en su momento no pude ver al carecer de una imagen de conjunto. Por ejemplo, en el desarrollo de la técnica pictórica he venido sistematizando la manera de lograr gradaciones tonales hasta llegar a ciertos aparatosidad. Desde ahí he ido de nuevo simplificando hasta encontrar la forma de hacer algunas de las mezclas a ojo, puesto que he llegado a darme cuenta de que ciertos matices son inapreciables dadas determinadas circunstancias, con lo que no siempre es necesaria esa precisión en las proporciones. La mayor dificultad técnica que encuentro en mi trabajo reside en el hecho de que no se aprecia la luminosidad y contraste que va a tener la imagen hasta que se aplica el fondo, que no es un mero añadido sobre

la pintura, como lo sería una lámina negra, sino que interactúa con la capa pictórica, potenciando o atenuando ciertas tonalidades de una forma que resulta casi azarosa. Veo así la pertinencia de seguir produciendo trabajos en tamaño moderado hasta que llegue a identificar las causas que ocasionan esto.

Otro error que cometía antes de este trabajo era el de un excesivo apego a la experimentación en sí misma, de manera que me enfocaba sólo en ese aspecto y los proyectos quedaban sin resolver pues ese gozo inicial de descubrir algo nuevo se perdía y daba paso a algo que en ese momento yo percibí como rutina. Este estado de experimentación continua sin llegar a puerto se veía amparado por la sensación de que cada técnica, cada procedimiento que probaba no era suficiente. Sin embargo, ahora echo la vista atrás y veo que buena parte de ellos podrían servir como base de un proyecto, pues sólo el hacerlos crecer mediante la dedicación los valida.

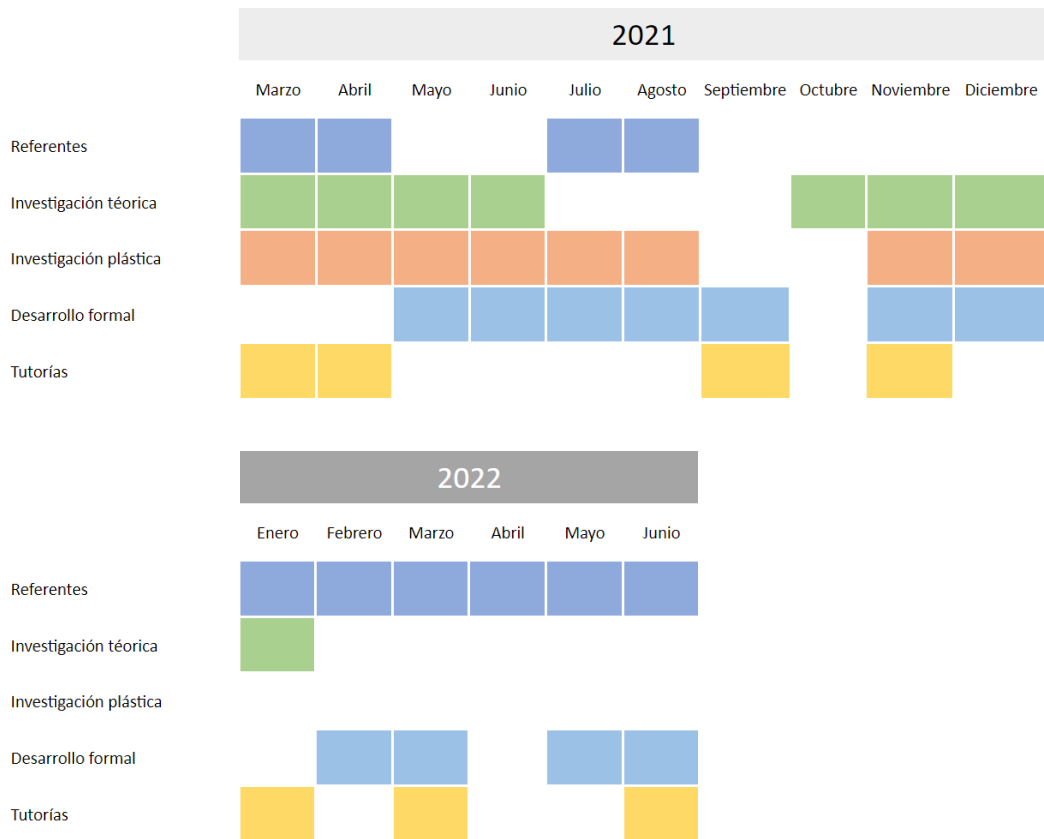
Me he dado cuenta de la determinación que hace falta para sacar adelante un proyecto en el que la elaboración es tan densa, en el que el tiempo transcurre tan lento que se dan muchos momentos en que si uno aparta la mirada de lo que está haciendo la niebla de la incertidumbre es todo lo que llega a ver. En este sentido la práctica de la meditación me ha sido valiosa como apoyo tanto para mantener la concentración como para recuperar la capacidad de disfrute que había llegado a flaquear en los meses precedentes al proyecto, coincidiendo con la pandemia.

A lo largo del desarrollo he podido comprobar la importancia que tiene la luz para mí como manera de moldear los objetos que me rodean, con lo que se me plantea la posibilidad de un futuro proyecto en el que el trabajo material se agilice y el proceso se haga más sencillo y liviano, dando pie a una producción más continuada. El presente proceso se ha caracterizado por la fragmentación del trabajo en fases, lo que ha supuesto una interrupción del trabajo pictórico en sí mismo, lo que me ha llegado a causar en ocasiones cierto anhelo por retomar el trabajo con la materia.

7. Presupuesto.

CONCEPTO	CANT	COSTE UNITARIO	COSTE TOTAL
Planchas de metacrilato			215,00 €
Botes de plástico pequeños	47	0,70 €	32,90 €
Botes de plástico medianos	12	0,75 €	9,00 €
Pincel	2	4,50 €	9,00 €
Acrílicos			57,50 €
Médiums			46,00 €
Tablas 240 x 120 cm.	2	32,00 €	64,00 €
Borriquetas	5	4,95 €	24,75 €
Agua destilada 5l.	2	2,00 €	4,00 €
Paño suave	7	2,50 €	17,50 €
Limpiador antiestático	1	15,90 €	15,90 €
Barras de silicona termofusible	1	11,80 €	11,80 €
Pistola de silicona	1	15,00 €	15,00 €
Cinta doble cara	3	7,90 €	23,70 €
Enmarcaciones (incl. pruebas fallidas)			254,00 €
Traseras cartón pluma			175,00 €
Taladro			29,90 €
Alcayatas y hembrillas			6,00 €
Lámina vinilo negro adhesivo 240 x 120 cm.	2	17,00 €	34,00 €
Impresión plantillas			27,00 €
Pintura marcos (incl. pruebas fallidas)			62,00 €
Lijas			18,00 €
Bocha			4,50 €
Nivel láser			21,00 €
Transporte público			124,00 €
TOTAL			1.301,45 €

8. Cronograma.



9. Bibliografía.

Monografías.

- Arheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1979, 2013
- Baas, Jacquelynn. *Smile of Buddha*. Columbia: University of California Press. 2005
- Bachelard, Gaston. *El derecho a soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós. 1980, 2018.
- Bashō, Matsuo, Taniguchi Buson, Issa Kobayashi, Shiki Masaoka y otros. *Haikus clásicos*. Editado por Tom Lowenstein. Barcelona: Art Blume S.L. 2009, 2015.
- Billeter, Jean François. *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*. Madrid: Ediciones Siruela. 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía Completa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U. 2011, 2018.
- Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela. 1979, 1991
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 2006.

- Esquirol, Josep M. *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Gedisa S.A. 2006.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 1997.
- Glimcher, A. Agnes Martin. *Paintings, Writings, Remembrances*. Nueva York: Phaidon Press. 2021
- Gombrich, Ernst Hans. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1973, 2007.
- Gombrich, Ernst Hans. *La evidencia de las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones. 1969, 2004.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial. 2015.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A. 1946, 1964.
- Krishnamurti, Jiddu. *El arte de vivir*. Barcelona: Editorial Kairós. 1994.
- Maillard, Chantal. *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto. 2014.
- Maillard, Chantal. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.L. 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1967, 2010.
- Rubert de Ventós, Xavier. *Crítica de la Modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1980, 1998.
- Rilke, Rainer Maria. *Nueva antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, S.A. 1999, 2007.
- Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2009.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela. 1994, 2010.
- Tarkovski, A. *Esculpir el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp S.A. 1991-2008.
- Tse, Lao. *Tao te ching*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 2007, 2014.

Catálogos.

-Adhémar, Hélène. *Vuillard. Roussel. Orangerie des Tuileries*. París: Réunion des Musées Nationaux. 1968.

-Bogards, Roland, Felix Krämer. *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*. Berlín: Hatje Cantz Publishers. 2012.

-Burton, Katherine. *Michelangelo Pistoletto. Mirror Paintings*. Berlín: Hatje Cantz Verlag. 2011.

-Butterfield, Jan. *The art of light + space*. Nueva York: Abbeville Press. 1993.

-Chiaromonte, Giovanni, Andrey A. Tarkovsky. *Instant Light. Tarkovsky Polaroids*. Londres: Thames & Hudson LTD. 2004.

-García, A. *Michelangelo Pistoletto*. Madrid: Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1983.

-Kapoor, Anish, Lowe, Adam. & Schaffer, Simon. *Unconformity and entropy*. Madrid: Turner. 2009

-Munroe, Alexandra. *The third mind. American artists contemplate Asia 1860-1989*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation. 2009.

-Schwabsky, Barry. *Vitamin P*. Londres: Phaidon. 2002.

-Schwabsky, Barry. *Vitamin P2*. Londres: Phaidon. 2011.

-Schwabsky, Barry. *Vitamin P3*. Londres: Phaidon. 2016.

Vínculos a páginas web y vídeos.

-Aquí no hay nada que comprender: un documental sobre Elena Asins

https://www.youtube.com/watch?v=SID9t7TbB_Q

Arte y cultura en la China contemporánea

<https://arteyculturachinacontemporanea.wordpress.com/a-a-20152016/1148-2/>

-Artículo académico de Daniel Cuevas Linera «Sobre el origen del aura en la obra de Walter Benjamin». *Lazarus Filosofía y Arte n°1* (2017)

https://www.academia.edu/33779893/Sobre_el_origen_del_aura_en_la_obra_de_Walter_Benjamin

-Artspace; Ding Yi

https://www.artspace.com/ding_yi/appearance-of-crosses-2015-11

-Chinese new art

<https://www.chinesenewart.com/chinese-artists14/fuhong.htm>

-Web de Diego Moya

<https://www.diegomoya.org/>

-Elena Asins: el ritmo y el silencio

https://www.diariodesevilla.es/ocio/Elena-Asins-ritmo-silencio_0_501850071.html

-Entrevista a Juan Uslé

<https://elpais.com/eps/2021-06-20/juan-usle-un-artista-debe-saber-desenvolverse-entre-el-apego-a-su-realidad-y-el-escape-de-sus-fantasias.html>

-Artículo sobre exposición: Geometría & Plexiglás (Circa 1970)

<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/geometria-plexiglas-circa-1970/>

-Web de Julian Stanczak:

<https://www.julianstanczak.com/work.php>

-Web de Jim Campbell

<https://www.jimcampbell.tv/>

-Nothingtoseeness

https://nothingtoseeness.de/en_EN/home

-Phaidon. Entrevista a Bartek Materka

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/october/10/bartek-materka-why-i-paint/>

-Raster Gallery

<http://en.rastergallery.com/>

-Tauba Auerbach

<https://taubaauerbach.com/works.php>

10. Anexo. Imágenes de Referentes.

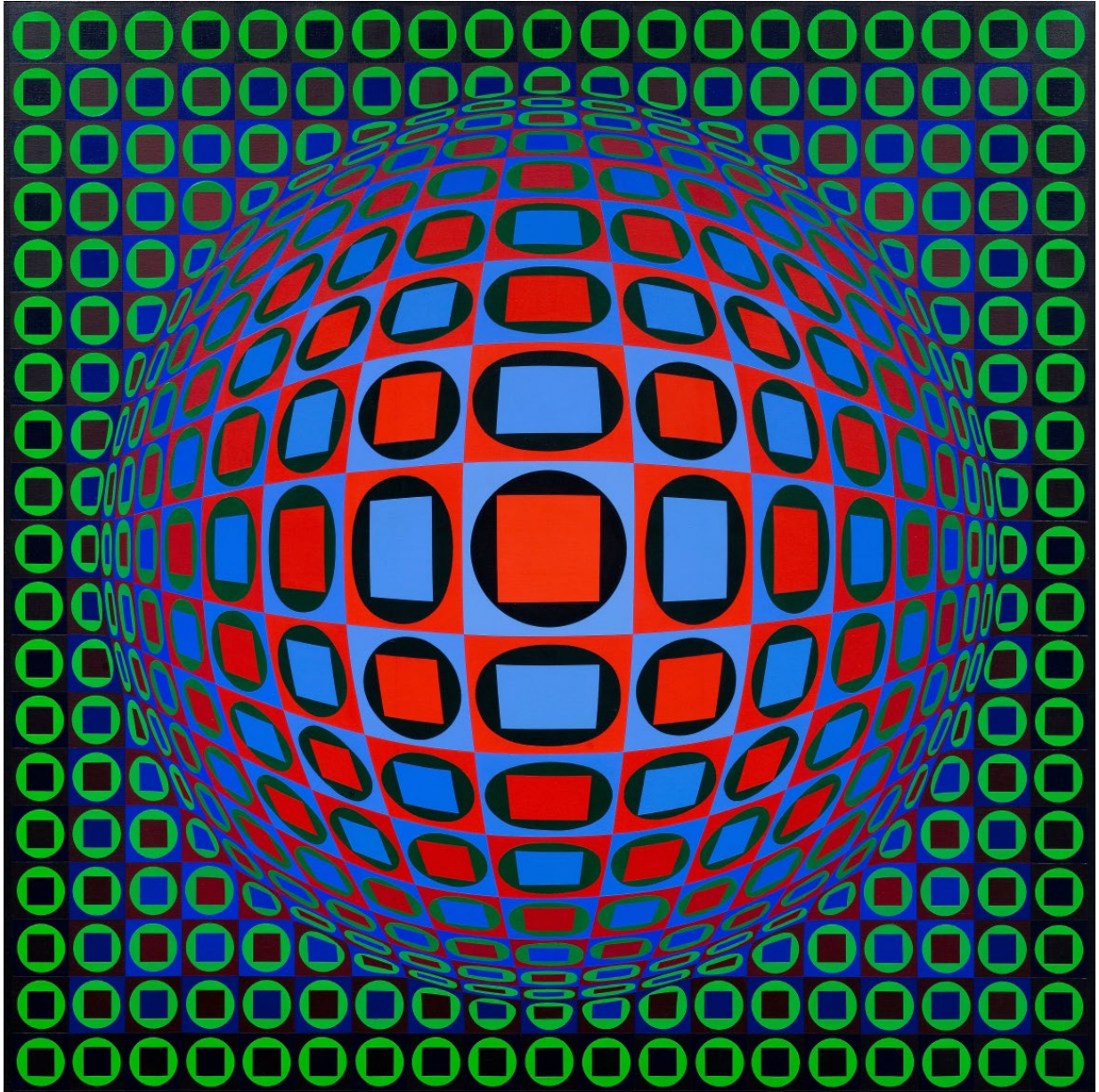
4.3. Los ecos.

En este bloque hablo de artistas que de alguna manera han influido en el desarrollo de mi trabajo. Aprovecharé para tratar algunos aspectos de este que puede que no hayan quedado suficientemente definidos en los anteriores apartados. Son artistas y obras con los que creo que mi proyecto comparte elementos de retórica visual, planteamientos materiales o cierta visión poética y que han contribuido a su desarrollo o a su delimitación y contextualización, en función del momento del proceso en que se han ido incorporando a la investigación. Aunque he subdividido este apartado para facilitar su lectura, ha resultado difícil clasificar a muchos de los artistas aquí incluidos puesto que comparten rasgos comunes y podrían sin problemas encajar en más de un subapartado.

4.3.1. Lo digital y lo material.

A lo largo del desarrollo de mi trabajo me he preguntado sobre la relación con ciertas obras de artistas del Op Art como Victor Vasarely o Bridget Riley en las que por medio del uso de patrones geométricos se genera la ilusión óptica de un espacio tridimensional. La utilización de un lenguaje cercano a lo que hoy consideramos digital o generado por el uso de técnicas infográficas en cierta forma me ha hecho investigar sobre las posibles similitudes, o lejanías, de mi trabajo con estas propuestas.

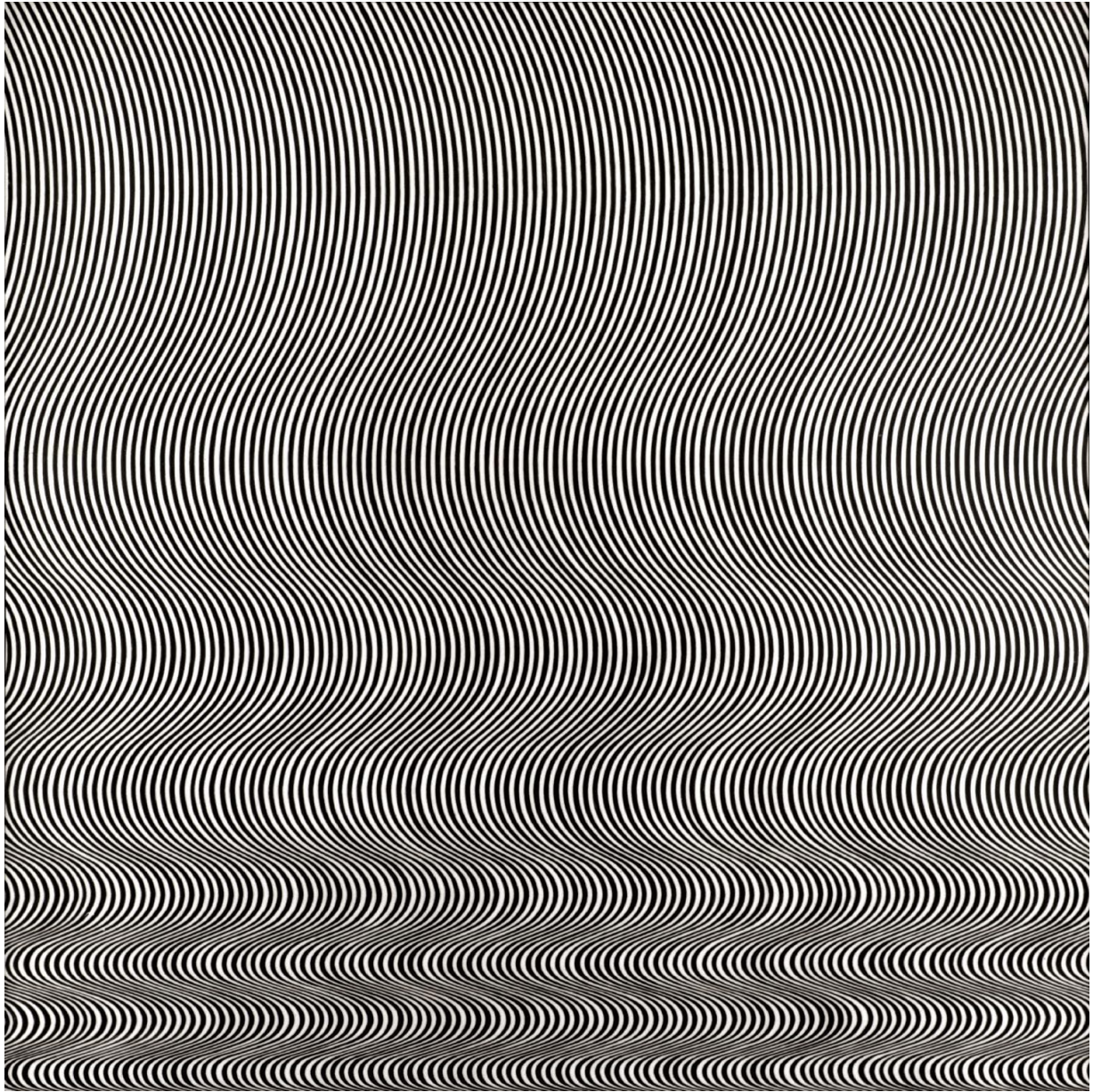
Vasarely confiaba en un papel positivo de la tecnología en la sociedad y en una democratización del arte como resultado de la reproductibilidad técnica. En la década de 1980 soñaba con enviar rápidamente copias de sus obras a cualquier parte del mundo para poder proyectarlas sobre una pared. El lenguaje de sus obras es formalmente frío, su único contenido es la ilusión óptica, algo que cualquiera puede apreciar sin importar sus experiencias previas y el soporte es un mero vehículo de la imagen. De esta forma la capa pictórica en sus obras es delgada y bajo ella el relieve de la trama del lienzo se revela casi vestigial. Por tanto, el lienzo podría parecer un soporte coyuntural de una imagen que pretende trascender de la materia que la soporta. Esto me lleva a pensar en la idea actual de la imagen digital y en una desmaterialización, a mi modo de ver, literal de la pintura.



Victor Vasarely, *Kezdi-Domb*,
160 x 160 cm, acrílico sobre lienzo, 1968-1975.

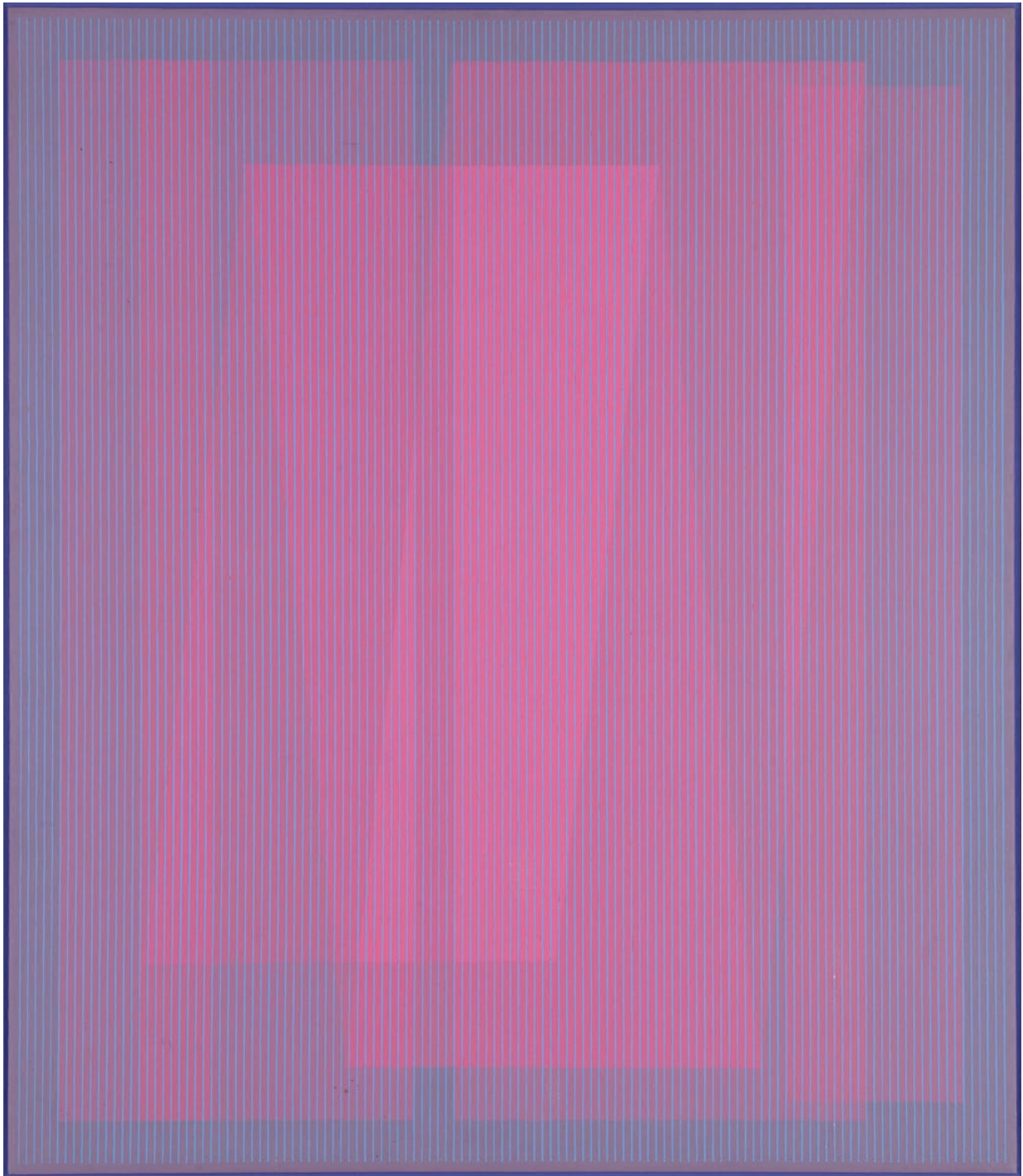
Lo anterior me ha hecho reflexionar sobre la naturaleza de mi trabajo, en el que se da una cierta desmaterialización, aunque sólo en apariencia. En mi caso la capa pictórica es aún más delgada, además de translúcida y discontinua. Está dispuesta de manera que no se muestra de forma directa ante el espectador, sino en el dorso de una plancha transparente de metacrilato. Sin embargo, mi intención ha sido la de llamar a la observación de la materia e incitar a preguntarse sobre cómo está configurada, sobre la factura de la obra. Como he explicado en apartados anteriores, prefiero hablar de ocultación de la materia pictórica en lugar de desmaterialización.

El montaje del soporte colocándolo sobre una caja de madera, en su superficie, en lugar de una enmarcación al uso, puede leerse como un juego con el lenguaje del artefacto electrónico de visualización de imágenes que es la pantalla. En el aspecto material de mi trabajo hay un interés por esta como objeto físico del que tomar conciencia, nexos entre la imagen digital y la realidad externa a ella. En este sentido, me interesan sus propiedades plásticas y cómo éstas influyen en la imagen que en ella aparece. ¿Esa pantalla tiene reflejo?, ¿tiene textura su superficie?, ¿los píxeles proyectan sombra sobre su fondo como en las antiguas LCD monocromas?, ¿está formada por varias capas?, ¿qué profundidad física hay desde la superficie hasta la imagen que aparece bajo ella?



Bridget Riley, *Fall*,
141 x 140,3 cm, emulsión acrílica sobre tabla, 1963.

El presente trabajo se centra en un campo en el que se consideran cuestiones como las anteriores, alejándose de los planteamientos acerca del soporte pictórico que ciertos artistas, como Vasarely, que tienden a tomar el lienzo como mera superficie sobre la que generar una imagen. No por ello me parecen propuestas carentes de interés, pues las características matéricas de sus obras son necesarias para el desarrollo de imágenes complejas ejecutadas con precisión. Destacaría la obra de Julian Stanczak, por el uso profundo de la gama cromática y la intercalación de líneas que el ojo interpreta como planos que se superponen en veladuras.



Julian Stanczak, *Colour filtration*,
115,6 x 100,3 cm., acrílico sobre lienzo, 1966.

Mencionaría, además, en este apartado el trabajo de algunos pintores chinos de la última década como Liu Wei, Xu Qu o Li Shurui, influidos por el lenguaje de la imagen de origen informático o electrónico integrando formas geométricas, repetición de patrones, simulación de espacios y una gama cromática llamativa.

Liu Wei desarrolla su arte en el contexto del crecimiento urbano en China y el consecuente desarrollo de la arquitectura. Su lenguaje plástico es tecnológico y se centra en las imperfecciones de la imagen digital, los fallos o glitches o los píxeles muertos, propios de las pantallas LCD.



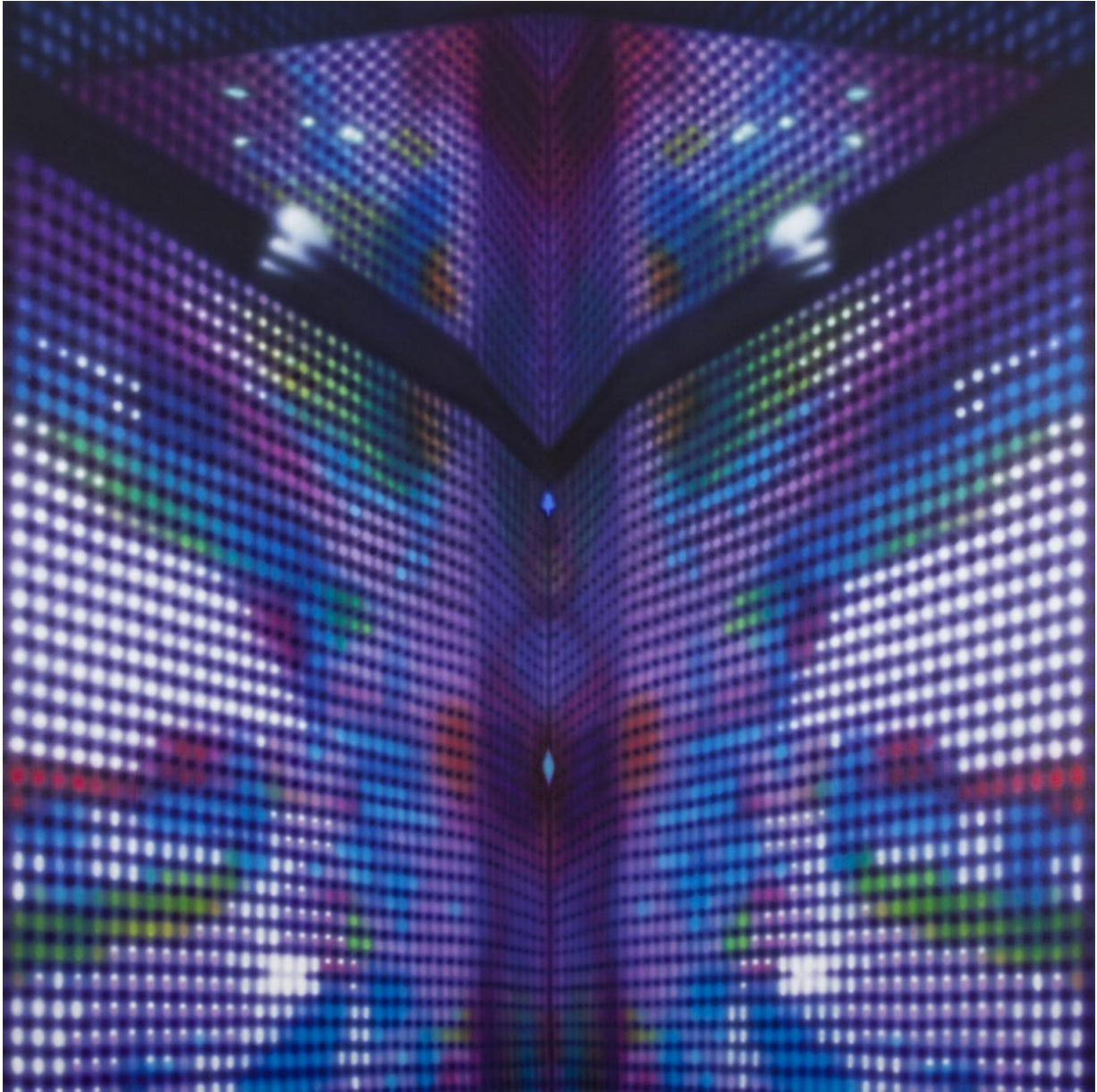
Liu Wei, *Panorama No. 2*, de la serie *Invisible Cities*,
350 x 400 cm., óleo sobre lienzo, 2015-2016.

La serie de pinturas *Maze* de Xu Qu utilizan un lenguaje geométrico para crear la ilusión espacial de un laberinto sin solución, en alusión a la complejidad de la sociedad contemporánea y a las redes sociales. Sin haber podido observar estos trabajos en persona, dan la impresión de ofrecer una minimización de la materialidad pictórica. Muestran en el lienzo una imagen de manera análoga a como una pantalla la muestra, sin concesión a las peculiaridades físicas que configuran el soporte o la pintura en sí misma.



Xu Qu, *Maze (relative), red and green*,
250 x 372 cm., acrílico sobre lienzo, 2014.

Li Shurui nos introduce en la cultura nocturna influida por el avance tecnológico de la China urbana moderna. Imágenes que nos hablan de intoxicación, psicodelia, estímulos visuales y emotivos y escapismo delirante. Su pintura muestra interés por la luz, por la bombilla eléctrica, el neón y el diodo, para lo cual utiliza con asiduidad aerógrafo. Utiliza una paleta generosa de color, expansiva que invita a una experiencia visual espectacular en sus grandes formatos.



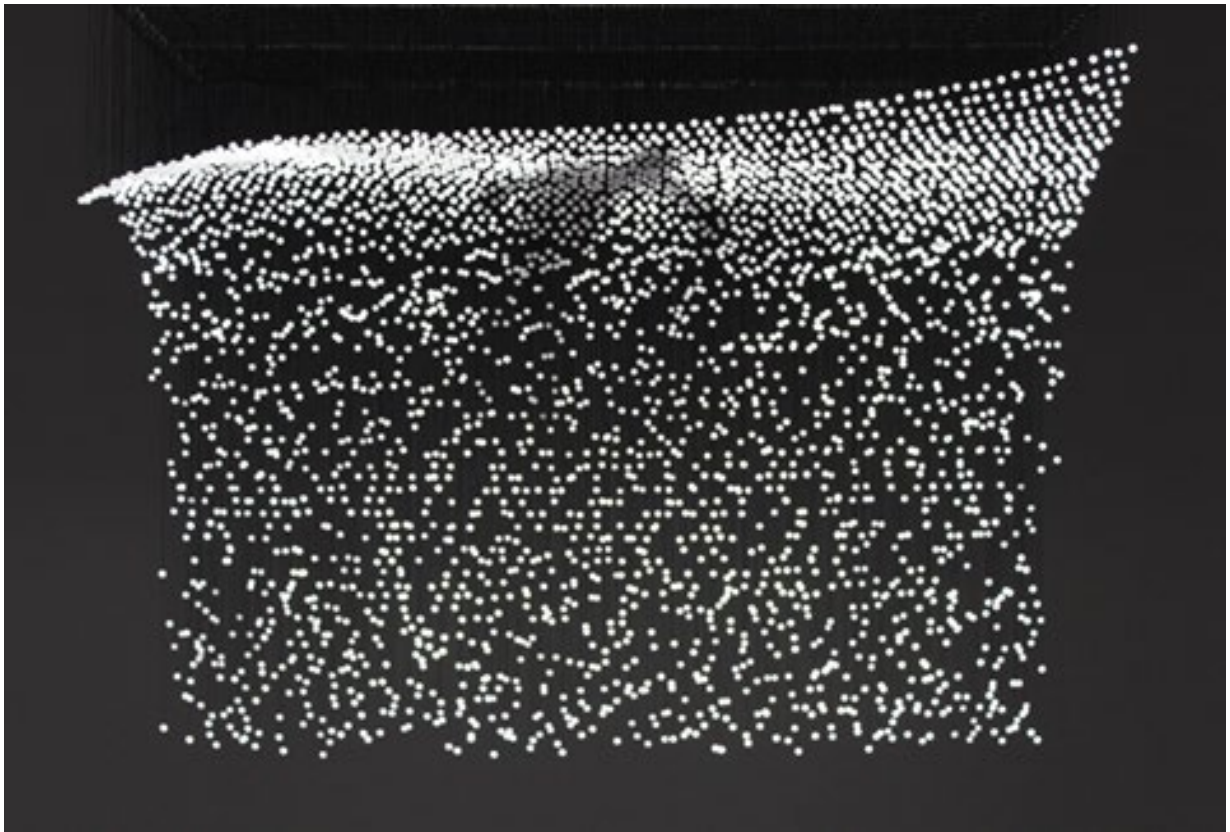
Li Shurui, *Lights No. 85*,
210 x 210 cm., acrílico sobre lienzo, 2009

Otro artista que destacaría sería Cristiano Pintaldi, que ha sido referente para mí por el desarrollo de un procedimiento muy particular, a base de reservas, con las que imita el entrelazado RGB de un aparato de televisión analógico. Este énfasis en la investigación plástica me hizo enfocarme hacia el desarrollo de la técnica que he usado en el presente proyecto. Este es uno de los autores que me ha hecho plantearme la necesidad de una experimentación previa a cada proyecto. Me gusta pensar en mi trabajo como una metáfora material en la que la materia y la imagen tienden a aunarse hacia un sentido poético común, de ahí que tenga interés en una experimentación constante.



Cristiano Pintaldi, *Senza titolo*,
170 x 170 cm., acrílico sobre lienzo, 1997.

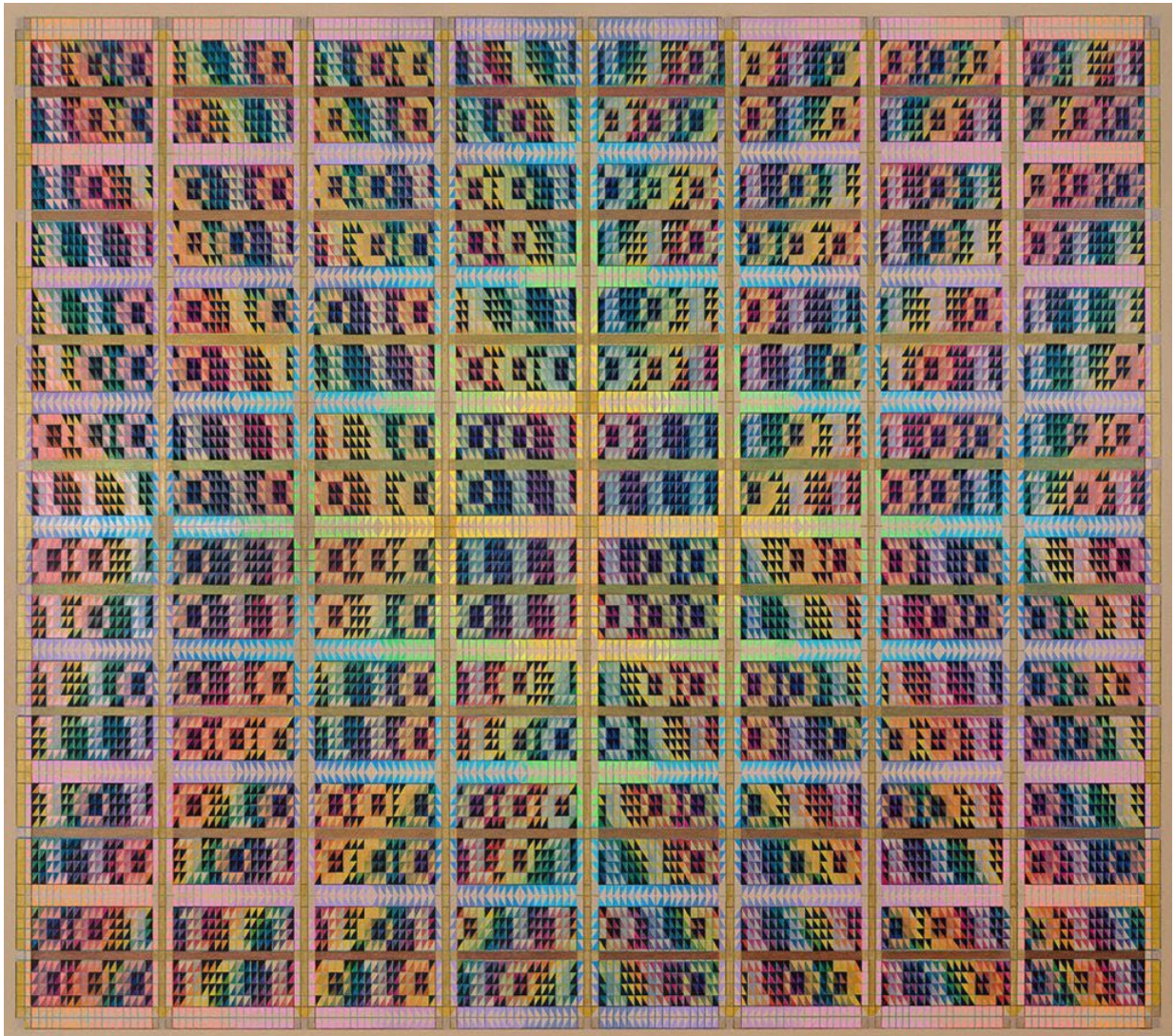
Jim Campbell muestra vídeos en baja resolución usando una matriz de diodos LED colocados en una estructura tridimensional de alambre de manera que no sólo libera a la imagen en movimiento de las dos dimensiones habituales de la pantalla, sino que además dota al vacío entre los píxeles de la imagen de una dimensión escultórica. Ese escaparse de la idea de pantalla como objeto plano contenido en una caja supone un replanteamiento de su naturaleza material que me parece muy interesante, ya que la imagen exhibida así no puede concebirse separada del soporte en el que se exhibe, que por sus características propias le es inherente.



Jim Campbell, *Eroding Wave*,
213,4 x 279,4 x 186,7 cm., 3.456 LEDs, alambre, acero y componentes electrónicos, 2016.

4.3.2. Lo material y lo espiritual.

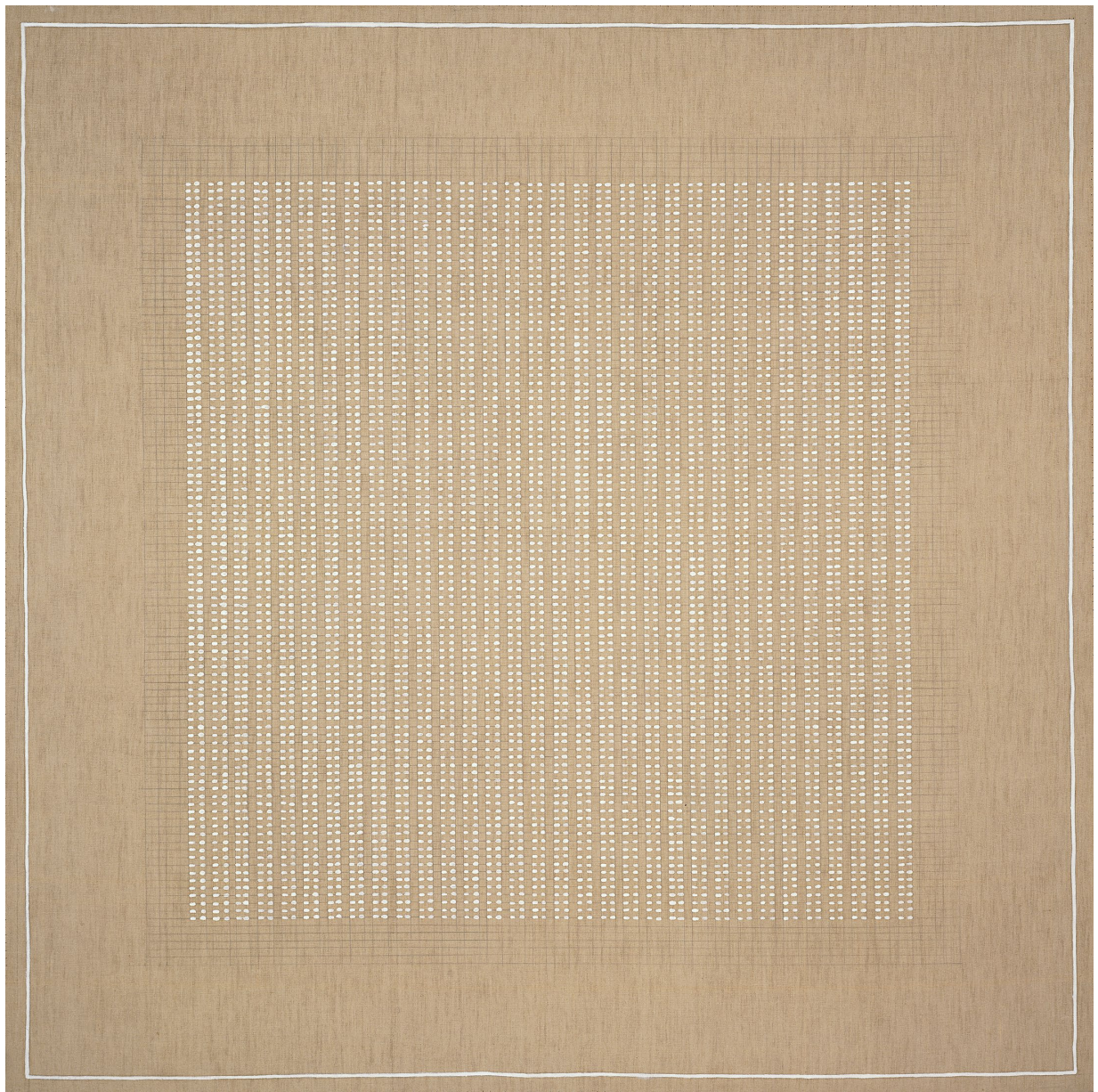
Me gustaría comenzar este apartado comentando el trabajo de Xylor Jane. El lenguaje visual que utiliza se asemeja al de algunos artistas arriba comentados, pues presenta una primera apariencia fría, como realizada por algoritmos informáticos, al utilizar una repetición de módulos que genera patrones de forma y color, como teselas, reminiscentes del píxel. Sin embargo, un examen cercano revela un tratamiento pictórico que no trata de negar la materia, sino que la resalta dejando en ciertas zonas la superficie del soporte al descubierto. En algunas de sus obras incluye lenguaje numérico que supone tanto una referencia al arquetipo de imagen computerizada como al carácter que tiene la obra de registro de la actividad de la artista, del paso del tiempo y de la importancia de la reiteración en su trabajo, que toma carácter de experiencia meditativa.



Xylor Jane, *3 Lakes 2 Heavens*,
119,4 x 134,6 cm., óleo sobre tabla, 2014.

Estos aspectos la acercan al trabajo de artistas como Agnes Martin y Nasreen Mohamedi, que ponderan el ejercicio de la concentración a través de un trabajo de precisión monocorde que en realidad constituye una loa a la variación. Esta es una de las características que más me interesa de estos trabajos: ante una superficie cubierta por la monotonía de la continua reiteración de un elemento el ojo del espectador que se detiene a observar entra en un juego en el que su vista se agudiza en busca de diferencias y desviaciones, premeditadas o accidentales, que contribuye a un estado perceptivo de apreciación sutil.

La ausencia de carga matérica de estas piezas podría relacionarse con los trabajos comentados en el anterior apartado, aunque desde mi punto de vista esto llevaría a equívoco. En el Op Art atiende al favorecimiento de la generación de efectos ópticos e ilusiones espaciales y al acercamiento a un ideal de imagen que intenta escapar o trascender del propio soporte pictórico. Sin embargo, en los trabajos de artistas como Martin o Mohamedi esta reticencia a introducir una mayor carga de materia en su obra no se produce por repudio o por cuestiones técnicas, sino más bien por un anhelo de desnudez formal, de vacío y de sencillez. Precisamente esa desnudez es la que me lleva de vuelta a la realidad primordial de lo que sustenta estas obras: la tela o el papel, que lejos de ocultarse se revela en austera plenitud.



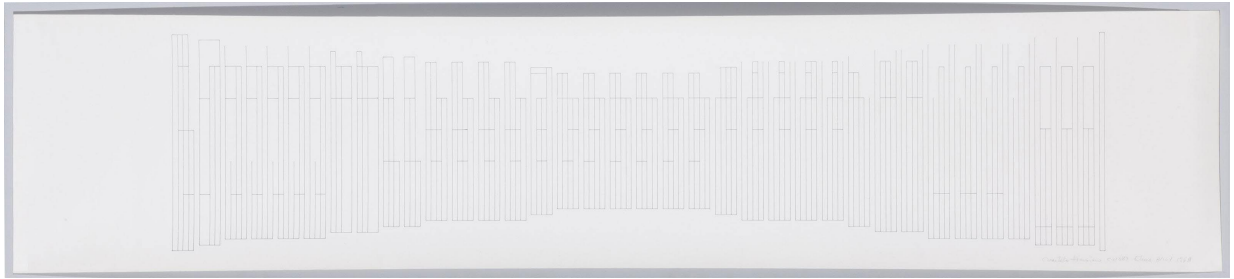
Agnes Martin , *The Islands*,
182,9 x 182,9 cm., óleo y grafito sobre lienzo, 1961.

Me interesa, pues, una desnudez material que lleve precisamente a reflexionar sobre las propiedades de la materia. Además, considero que mi proceso tiene también un carácter repetitivo que he intentado llevar a un terreno experiencial común con la meditación. Me he esforzado por que el resultado alcance pulcritud en su acabado, lo que no quiere decir que el lenguaje pictórico no muestre cierto desgarró en ocasiones pues he experimentado con formas de trabajar menos precisas, más humanas si se quiere ver así, pues de alguna manera los estados de ánimo quedan expresados o registrados por mínimo que sea el gesto.



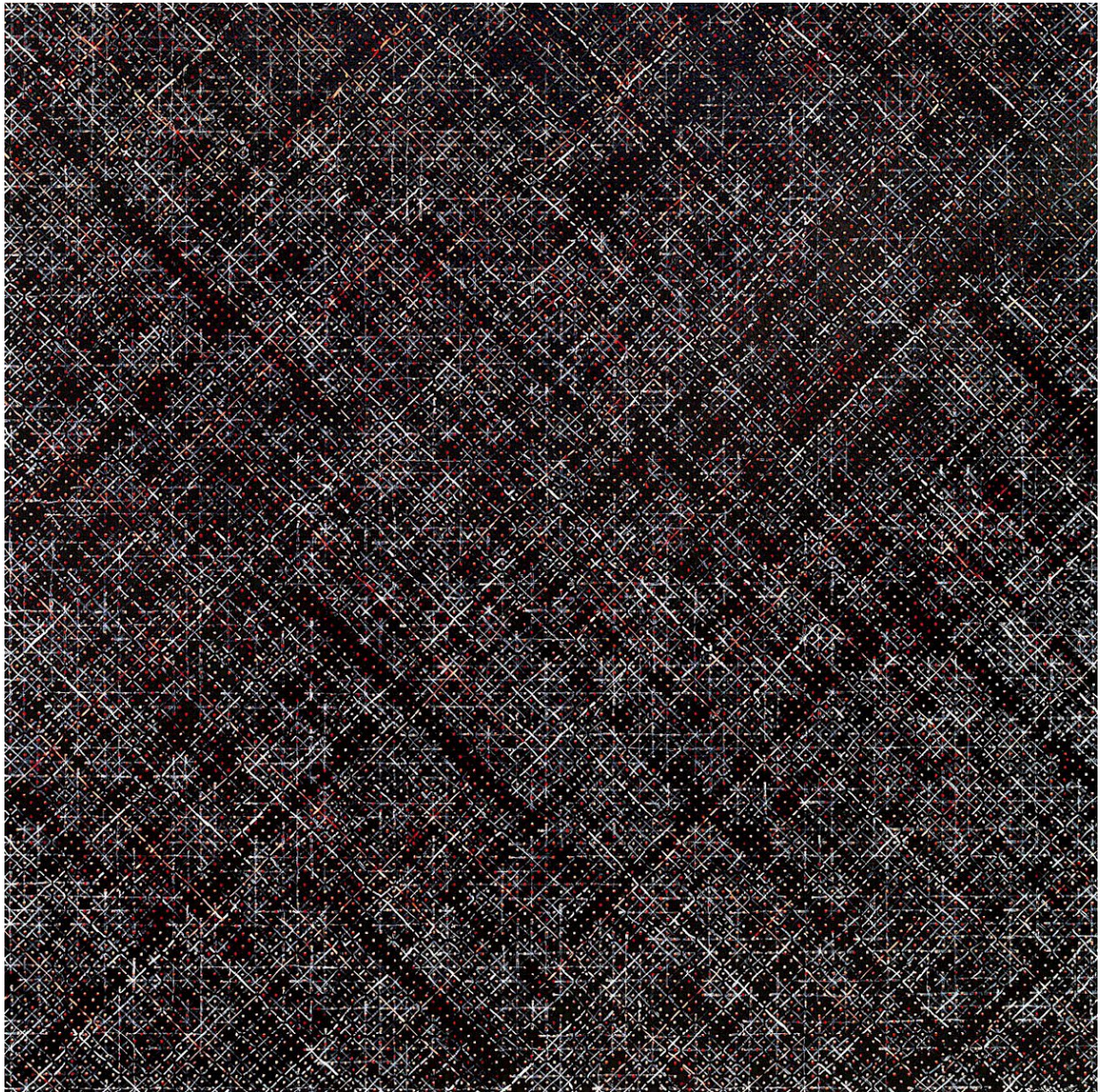
Nasreen Mohamedi, *Untitled*,
46,9x 46,9 cm., tinta y grafito sobre papel, Ca. 1970.

Elena Asins encajaría entre estos referentes por la depuración gráfica de sus obras, desarrolladas a través de herramientas informáticas, en cuyo uso fue pionera en la España de la década de 1960. En ella encontramos la construcción mediante módulos de formas sobre el papel que evolucionan en cada iteración siguiendo sistemas matemáticos aplicados a una estructura esquemática que marca las relaciones entre unas partes y otras de la composición. Tras lo parco y riguroso del proceso, en el que hace uso estricto del blanco y negro, se revela una poesía autorreflexiva que nace de un pensamiento matemático carente de misticismo, término que la artista rechaza a la hora de calificar su obra, que define como una provocación en silencio, en el contexto cultural español de los años 60, en que la transgresión en general era reprimida y solía discurrir por otros caminos. No hay nada en ella que no pueda explicarse a través de las matemáticas. Esto no tiene nada que ver con que su obra fuese un proceso de búsqueda interior, algo con lo que yo me identifico.



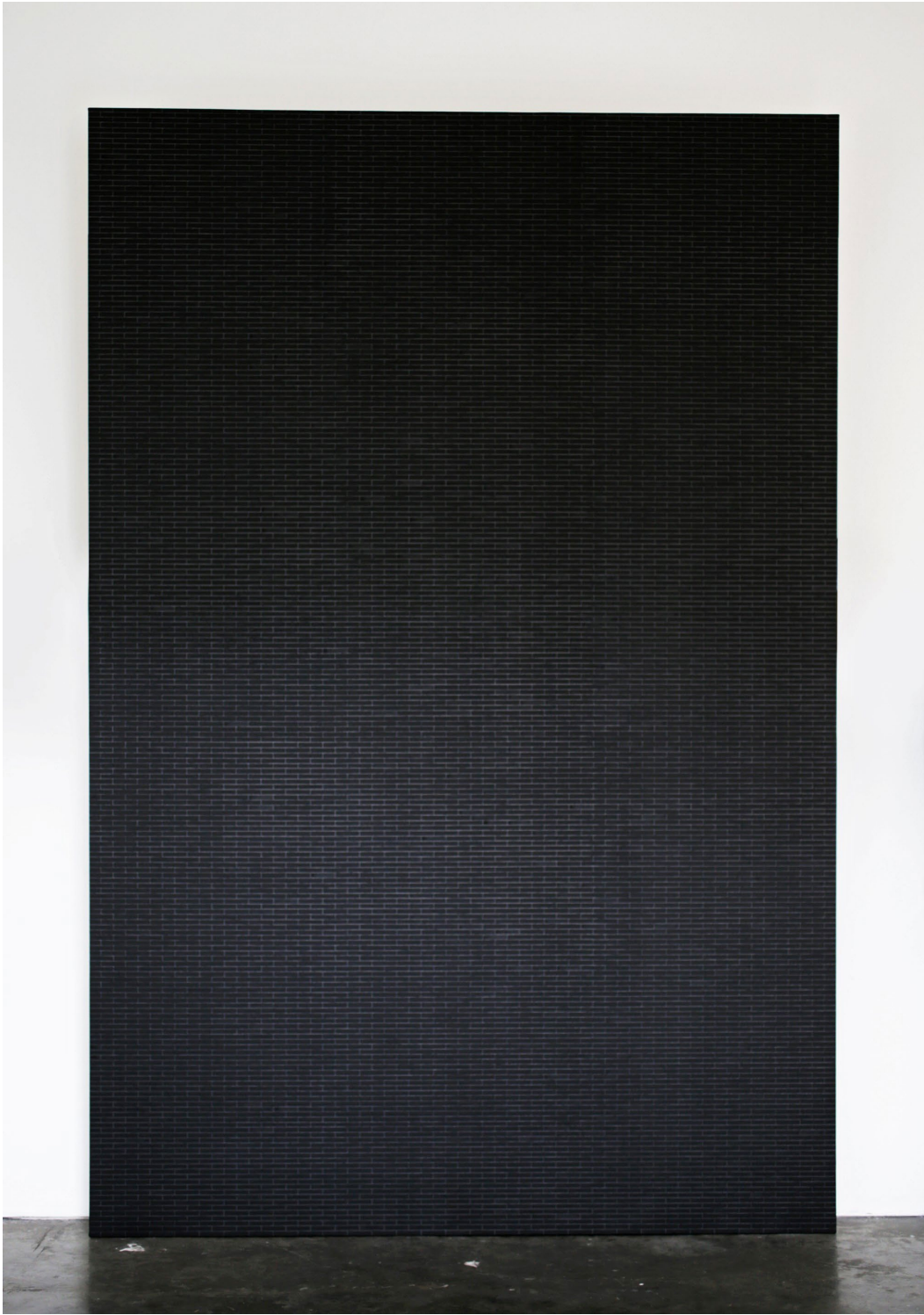
Elena Asins, *Cuarteto prusiano KW 589*,
21,8 x 113,8 cm., lápiz y estilógrafo con tinta china sobre papel, 1978.

Ding Yi es un artista chino influido por la filosofía taoísta que trabaja acumulando capas de pintura sobre una tabla que posteriormente va rasgando con precisión para revelar progresivamente tal estratificación. De esta forma llega a dejar la madera del soporte al descubierto en ciertas áreas. En su obra repite el signo «+» y a veces, en diagonal, «x» a modo de mantra en lo que para él supone un encuentro con la experiencia meditativa. En mi trabajo, las manchas de pintura pueden evocar la repetición del signo «0», lo cual remite al lenguaje binario propio de la informática y es una muestra más de las tensiones entre el lenguaje digital y el material que pienso han venido surgiendo a lo largo del proceso.



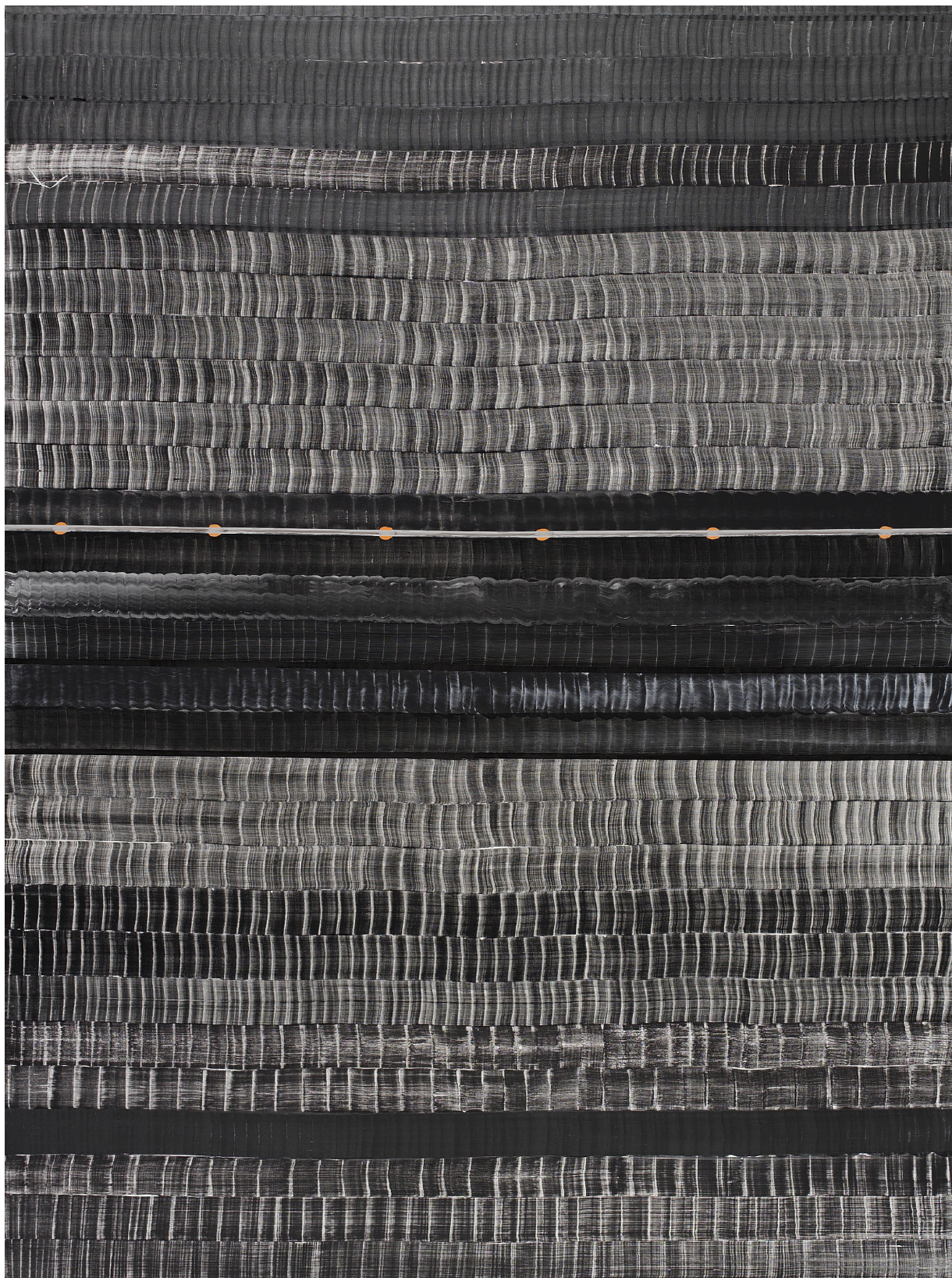
Ding Yi, *Appearance of Crosses*, 2015-11,
240 x 240 cm., Técnica mixta sobre madera de tilo, 2015

Maria Taniguchi, artista japonesa, también trabaja en la repetición de formas geométricas sobre lienzos de gran tamaño en los que niega cualquier amago de ilusionismo. Pinta usando a menudo formas rectangulares y apoya sus pinturas sobre el suelo para evitar la posible referencia a la estructura de un muro enladrillado que ocasionaría su emplazamiento directo sobre la superficie de una pared.



Maria Taniguchi, *Untitled*,
274.2 x 182.4 cm., acrílico sobre lienzo, 2016.

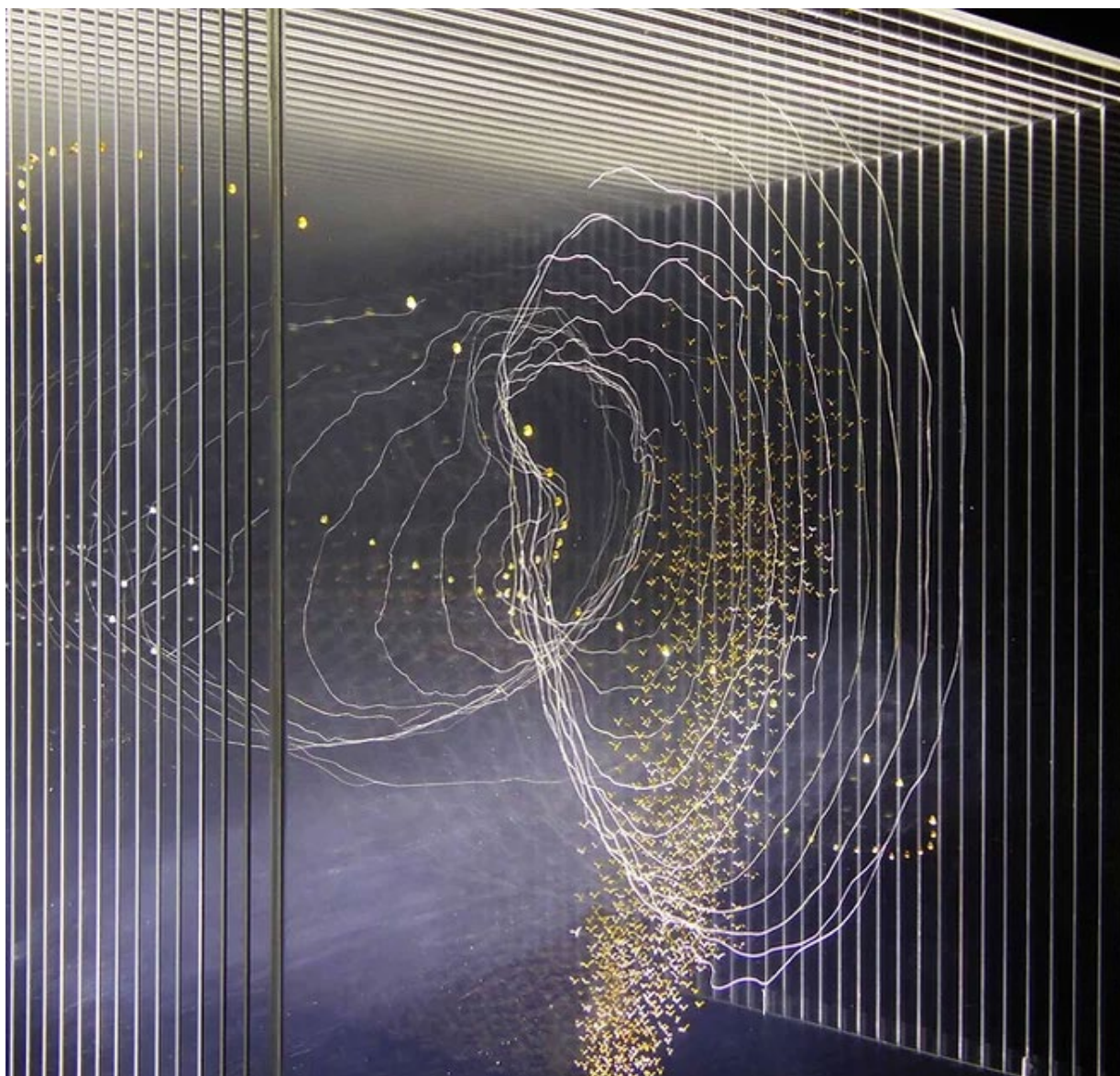
De Juan Uslé me interesan especialmente las obras en las que por medio de la reiteración de un gesto da lugar a desarrollos plásticos en los que la materia, la pintura, habla por sí sola en una casi total ausencia de referencialidad. Opina que es importante que el trabajo de la primera capa quede patente bajo capas superiores de tono oscuro, pues para él es de interés que ese trabajo no quede totalmente tapado, sino que aparezcan huellas de su presencia como cierto relieve o brillo apreciable desde diferentes ángulos. Cuando en mi trabajo elimino cualquier relieve sobre la superficie del soporte es porque quiero dar pie a una posible observación de lo que ocurre por debajo de ella en términos de materia o volumen.



Juan Uslé, *Soñé que revelabas (Inquieto)*,
274 x 203 cm., vinílico y pigmento seco sobre lienzo, 2005-2006.

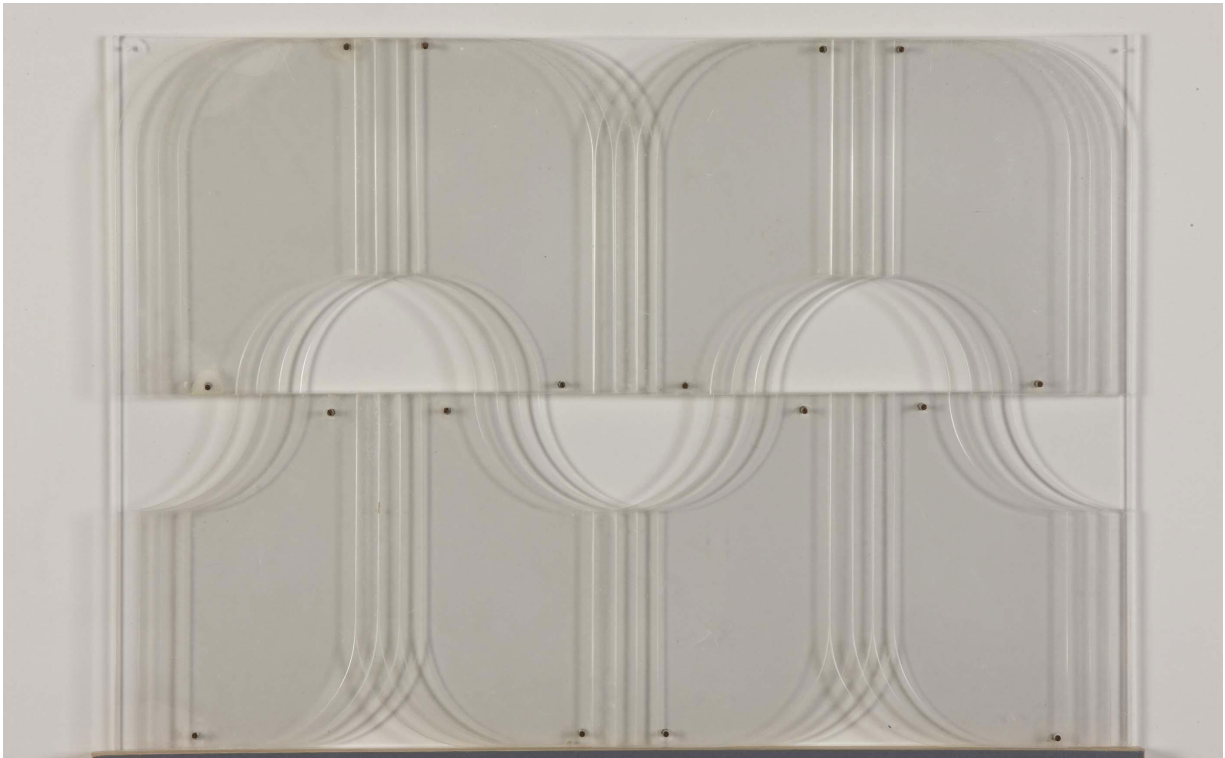
4.3.3. El material y lo invisible.

Aquí muestro algunos referentes nacionales que han empleado el metacrilato y su relación con el uso que yo le he dado. A principios de los años 70 en España se introdujo este material, entonces comercializado con el nombre de plexiglás, como innovación tecnológica y fue incorporado con entusiasmo por un buen número de artistas que sacaron partido de sus propiedades sobre todo de cara al ensamblaje y construcción. Por ejemplo, Enrique Salamanca y José Luis Alexanco lo usan para de esta manera, aprovechando la transparencia, ligereza y facilidad de modificación. Diego Moya hace uso de él para construir cajas constituidas por múltiples capas, creando imágenes tridimensionales. En este sentido, mi trabajo se constituye en una caja en cuya cara principal hay una sola pieza de metacrilato bajo la que se crea un juego de profundidades y la tridimensionalidad de la caja pretende darle mayor entidad a ese fondo que no se acaba de vislumbrar.



Diego Moya, *Pasaje*,
60 x 55 x 40 cm., metacrilato y luz, 2017.

A este respecto, me interesan especialmente las piezas monocromas de Soledad Sevilla con la duplicación de formas haciendo que los contornos se pierdan y el ojo dude de sí mismo. La reiteración de una forma para provocar confusión perceptiva es un recurso que yo he empleado al dar una repaso en ciertas zonas con la plantilla y desplazarla unos centímetros para dar otro repaso. Es una manera de que las siluetas pierdan dureza y se fundan con el fondo.



Soledad Sevilla, *Sin título*,
48, 48 x 2 cm., metacrilato ensamblado, 1971-1972.

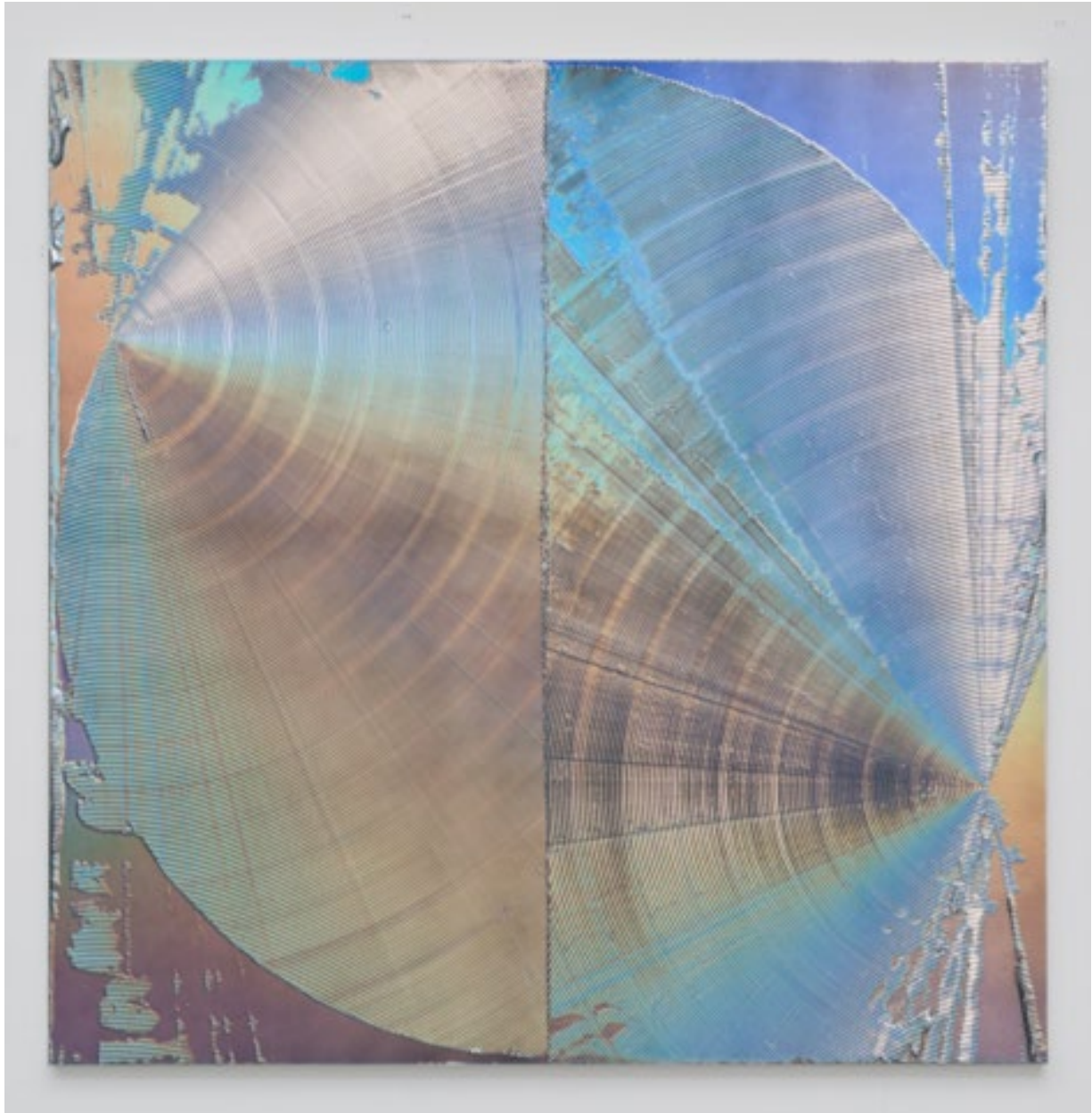
Más recientemente, Daniel Verbis, muy experimental en lo relativo a la técnica y el espacio, utiliza el metacrilato como soporte pictórico por ambas caras e incorpora materiales diversos. En contraste, para este proyecto he decidido trabajar desde la desnudez de la superficie y dar importancia hacia un interior que apenas se atisba.



Daniel Verbs, *La edad del pavo*,
60 x 50 cm., acrílico sobre tela sobre metacrilato, 2008.

4.3.4. El brillo y lo inmaterial.

La obra de Ohba Daisuke tiene como característica el juego intencionado entre superficies mates y brillantes. De esta manera la poética plástica de sus pinturas se basa en la aparición de matices iridiscentes cuyo cromatismo se degrada con el movimiento del espectador, generándose un juego ondulatorio que oscila entre el lleno y el vacío.



Ohba Daisuke, *The Bathhouse*,
180 x 180 x 4,5 cm., acrílico sobre algodón, 2017.

Me interesan los cuadros de Gillian Carnegie en los que el contraste es tan leve que de por sí la imagen sería casi imposible de captar si no fuera por el destello de los empastes de óleo negro que se evidencian al cambiar de ángulo con respecto a la pintura. De esta forma estas piezas pueden verse casi como bajorrelieves.



Gillian Carnegie, *Black Square*,
193,4 x 193,2 cm., óleo sobre lienzo, 2008.

Resultan atractivos ciertos aspectos de algunas obras de Rafał Bujnowski, como las de su serie *Lamp Black*, que empieza a desarrollar en 2008. En ella utiliza únicamente un solo color al óleo: el Lamp Black #25 de una conocida marca comercial. Desliza la pintura en largas pinceladas estriadas cuyos reflejos cobran relevancia, pues sólo a través de ellos pueden apreciarse ciertos detalles en la negrura de la superficie. La observación de cualidades como el relieve o el brillo de la pintura sobre el soporte son dimensiones que para mí son esenciales y que aprecio acercándome y alejándome del cuadro, moviéndome a su alrededor o mirándolo desde un lado. Sin embargo, en el proyecto que presento el brillo de la superficie no dice nada sobre la manera en que la pintura ha sido aplicada, ya que la capa pictórica queda bajo una superficie lisa de brillo uniforme.



Rafał Bujnowski, *Panorama*,
147,5x 500 cm., óleo sobre lienzo, 2014



Rafał Bujnowski, *Nocturne (Graboszyce)*,
dimensiones variables, óleo sobre lienzo, 2012-2013.

Jason Martin también emplea pinceladas deslizantes y amplias, pero lo hace sobre un soporte de aluminio, con lo que consigue potenciar la sensualidad de los brillos, que describen de forma dinámica la direccionalidad del gesto suave con el que este artista aplica el pincel. A diferencia de estos trabajos exuberantes en los que la vista es desbordada y de forma directa se invoca a otros sentidos, en la propuesta presentada se busca un mayor recogimiento: la vista se ve privada de parte de la información y esto puede llevar a que se esfuerce en imaginar relieves o texturas donde no los hay.



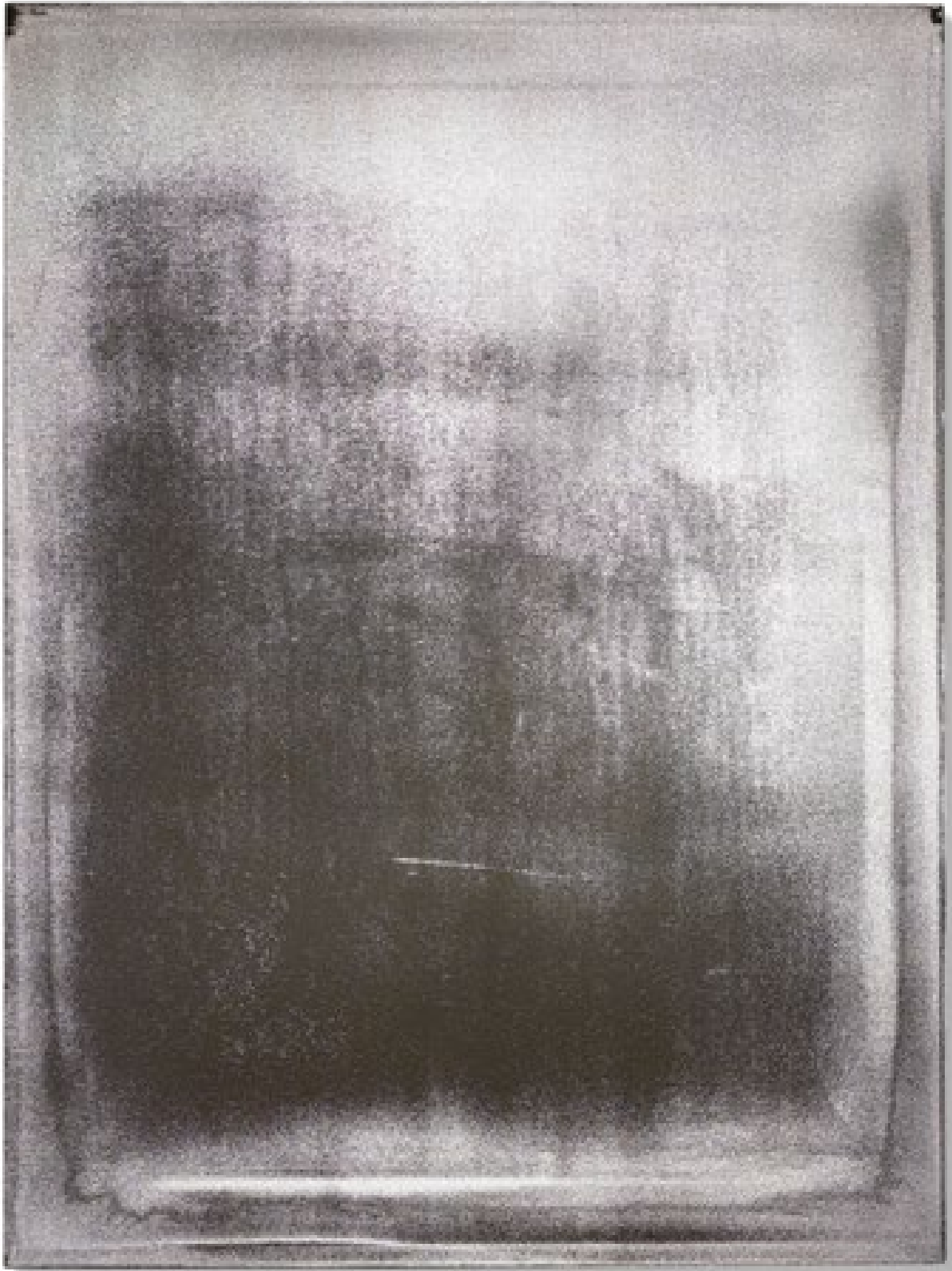
Jason Martin, *Fuji*,
300 x 220 cm., óleo sobre aluminio, 2010.

Luiz Zerbini también utiliza pintura reflectante en obras como *Minha Última Pintura*, ofreciendo en su superficie de gran formato un reflejo vago e incierto de la estancia en la que se exhibe. En otras obras cubre esa superficie especular con una abstracción geométrica compuesta por formas rectangulares que en cierto punto degeneran rompiendo la retícula.



Luiz Zerbini, *Minha Última Pintura*,
270 x 420 cm., óleo sobre lienzo, 2007.

La producción de Jacob Kassay se centra en cuadros monocromos que se asemejan a espejos, pues cubre el lienzo con una emulsión que le da un brillo metálico, reflejando la luz del entorno. Lo que me interesa es que estos «espejos» no producen un reflejo fiel del entorno, sino que la imagen que devuelven es modificada, enturbiada y teñida, por las características materiales de la pintura y el soporte, conjunto en el que se producen irregularidades y accidentes que no se ocultan o corrigen para pulir el acabado. Esta forma quizá más oblicua de abordar el tema del espejo, pues no deja de ser una pintura, me es más cercana que la propuesta por artistas como Michelangelo Pistoletto, quien lo introduce como objeto en el espacio de la galería para provocar su activación, aunque sí me interesa cierta interacción velada del espectador con su propio reflejo. Este distrae e interpone una distancia entre el espectador y la imagen pintada, haciéndola más inaprehensible aún. El espectador debe esquivar su propio reflejo para ver mejor lo que hay pintado.

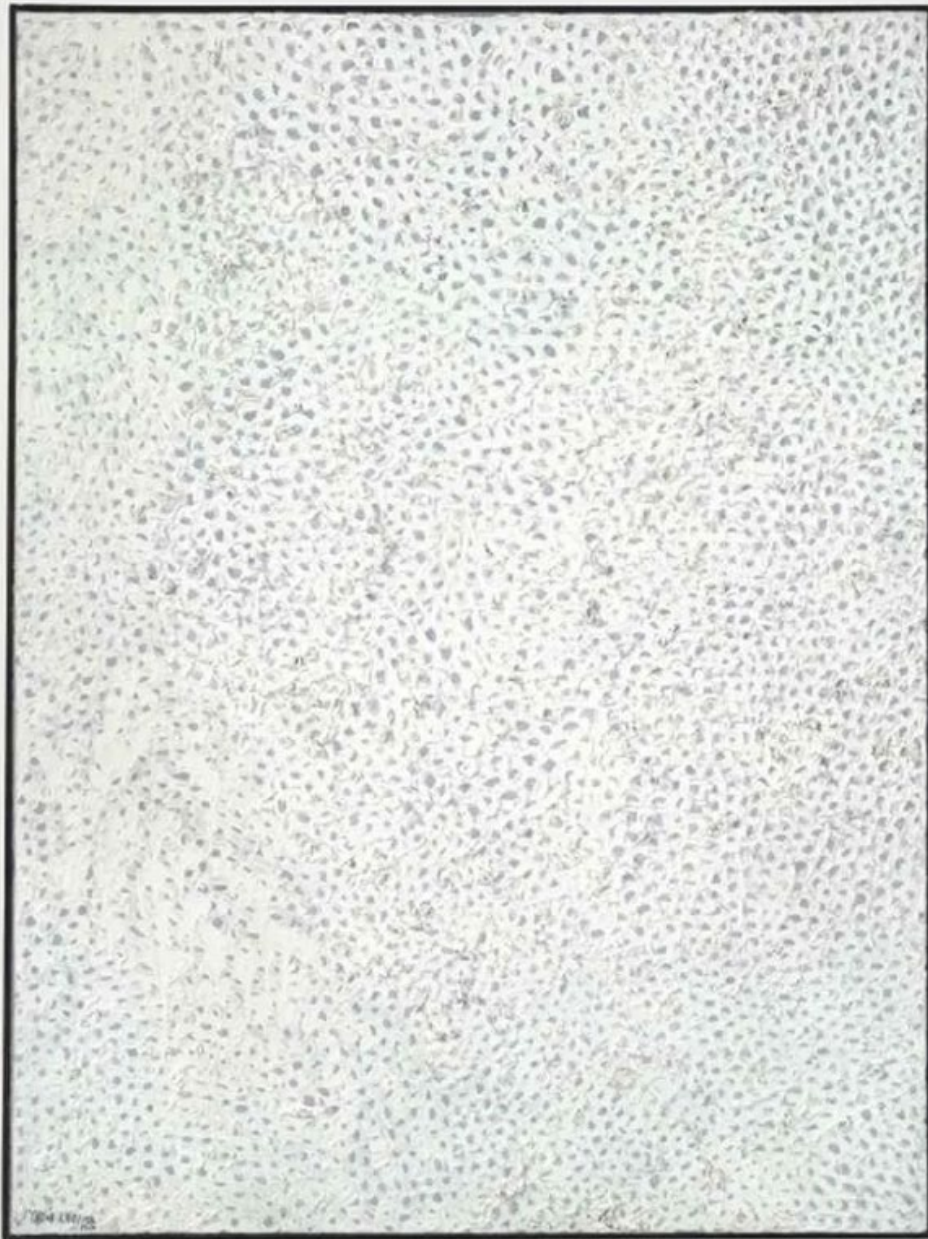


Jacob Kassay, *Untitled*,
123 x 91,4 cm., acrílico y galvanizado de plata sobre lienzo, 2011.

4.3.5. La luz y lo que no se ve a pleno sol.

En este apartado hablaré sobre ciertas propuestas cuya poética va unida al uso de diferentes recursos relacionados con el tratamiento sutil de la luminosidad en la imagen y la limitación de su visibilidad.

En algunas obras de Kusama, sobre todo de sus primeras etapas, el punteado que caracteriza su obra no ofrece un contraste tan afilado sobre el fondo como en las posteriores, donde se abre a una gama mucho más llamativa. En aquellas obras se percibe una cualidad casi neblinosa, se intuye la incipiente descripción de unas formas que apenas constituyen una leve ilusión de volumen sobre el plano del soporte. A esto contribuye la ubicuidad del punteado en conjunción con un espaciado perfecto y la suavidad tonal. Me resulta inevitable asociar la vibración que consigue en estas pinturas con la estática, el ruido blanco de un televisor sin sintonizar.



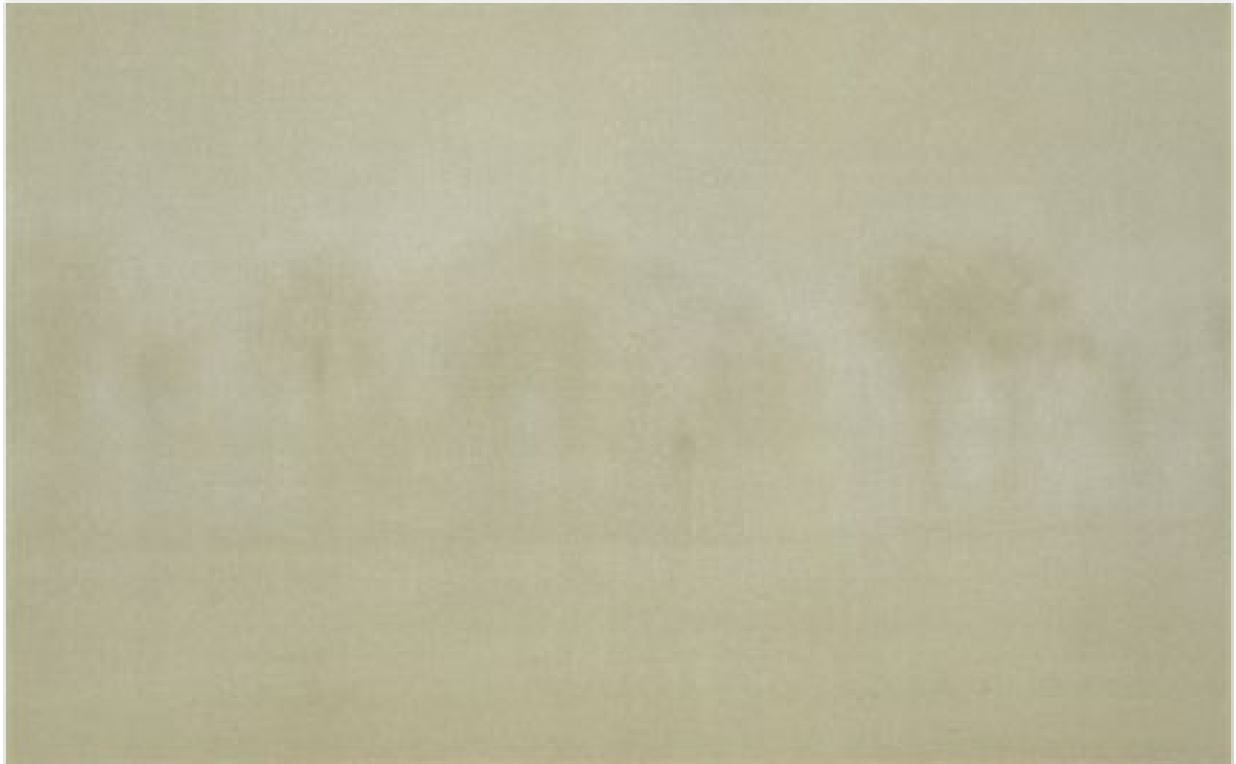
Yayoi Kusama4, *White no. 28*,
147,6 x 111,1 cm., óleo sobre lienzo, 1960.

Fuxiaotong, artista china, trabaja habitualmente sobre papel hecho a mano que interviene punzándolo con una aguja. Este proceso extremadamente laborioso deforma la textura del papel y crea zonas de distintos tonos controlando con precisión la inclinación de la aguja y la profundidad de cada punzada. El trabajo es realizado de forma rítmica y con gran presencia mental, muy importante para realizar trabajos de dimensiones considerables por medio de una manipulación tan lenta y gradual. Aquí encontramos de nuevo la importancia del material, papel hecho a mano, como soporte que no recibe otra alteración tonal que la que deriva de la modificación de su superficie.



Fuxiatong, *473,000 Pinpricks 473.000*,
164,5 x 198 cm., papel artesanal Xuan punteado con aguja, 2017

Qiu Shi Hua adopta una postura muy arraigada en la tradición filosófica taoísta de la que también bebe la pintura tradicional china. Afirma que antes de empezar la pintura en el lienzo existe el vacío, cuando empieza a pintar ese vacío se rompe, pues entonces hay algo en él y el cuadro sólo vuelve a la nada cuando realmente está acabado. El sentido oriental de vacío es así especialmente importante en su pintura, que se basa en la consecución de grados tan sutiles de contraste luminoso que el ojo necesita un tiempo para acostumbrarse y captar la imagen en su totalidad.



Qiu Shi Hua, *2002*,
115 x 187 cm., óleo sobre lienzo, 2002.

De Thomas Ruff me gustaría mencionar aquí su serie de fotografías *Nächte*, obtenidas con cámaras de vigilancia nocturna, en las que percibo una cierta poética, no sé si intencionada dentro de sus aspiraciones experimentales. Desde mi punto de vista observo cualidades que me resultan muy atractivas entre las que destacaría esa especie de halo que rodea a la imagen, que se oscurece hacia los bordes. Este halo me recuerda a esa otra idea de «aura», la que caracterizaba a la fotografía en sus comienzos, tratándose de una limitación técnica que sería superada como tal pero que se ha convertido en un recurso plástico que se sigue utilizando intencionalmente tanto en pintura como en fotografía. Benjamin se apropió del término, pero también describió esta idea previa como fenómenos visuales resultado de procesos lumínicos o de origen químico que irrumpen en la imagen nublándola y causando sorpresa al aparecer en la fotografía sin haber estado presentes en el momento de su captura.¹

¹ Cuevas Linera, D. «Sobre el origen del aura en la obra de Walter Benjamin,» *Lazarus Filosofía y Arte* n°1 (2017), p.35.



Thomas Ruff, *Nacht 3 III* (de la serie *Nächte*),
190 x 190 cm., impresión cromogénica, 1992

Este tipo de efectos técnicos fueron posteriormente investigados y utilizados por pintores y fotógrafos como Edward Steichen para alejarse de la representación cada vez más objetiva, si se quiere, que la técnica fotográfica iba permitiendo.



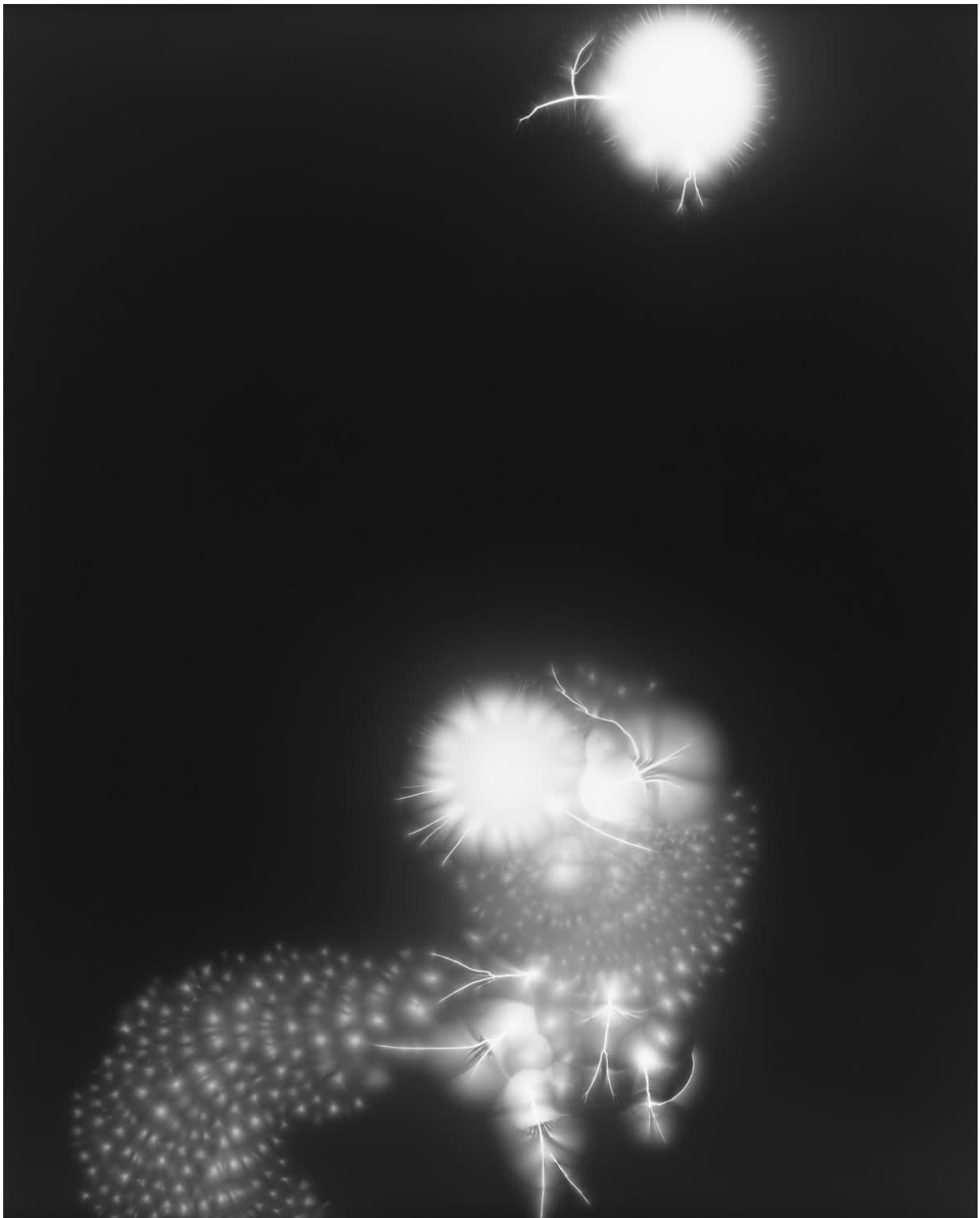
Edward Steichen, *Moonlight: The Pond*,
16,2 x 20,3 cm., fotograbado, 1906 (negativo de 1904).

Thierry de Cordier pinta imágenes que se acercan a ese lenguaje visual de la fotografía en sus comienzos, así como a las tradiciones paisajísticas nórdicas y orientales. En el cuadro Mer Haute se aprecia claramente el uso de esa sombra que se expande en los bordes de la imagen que contribuye a potenciar una atmósfera densa, ominosa. Además, me interesa el formato vertical en una representación del mar que logra hacerlo parecer una barrera, un muro a punto de derrumbarse sobre el espectador. Esa idea de caída latente es algo que he intentado sugerir en algunas de piezas utilizando ese recurso y la colocación de algunas de ellas a más altura que el resto.



Thierry de Cordier, *Mer Haute*,
170 x 105, óleo sobre tabla, 2011

En la serie *Lightning Fields* Hiroshi Sugimoto realiza un trabajo sobre la luz que a mí me remite irrevocablemente a lo que anteriormente he comentado sobre la estética japonesa de la sombra. Me resulta difícil describir la manera en que la luz se infiltra en los tonos medios que se producen en estas fotografías, pero me devuelven a la memoria el *yokan* del que habla Tanizaki y sus cualidades visuales.



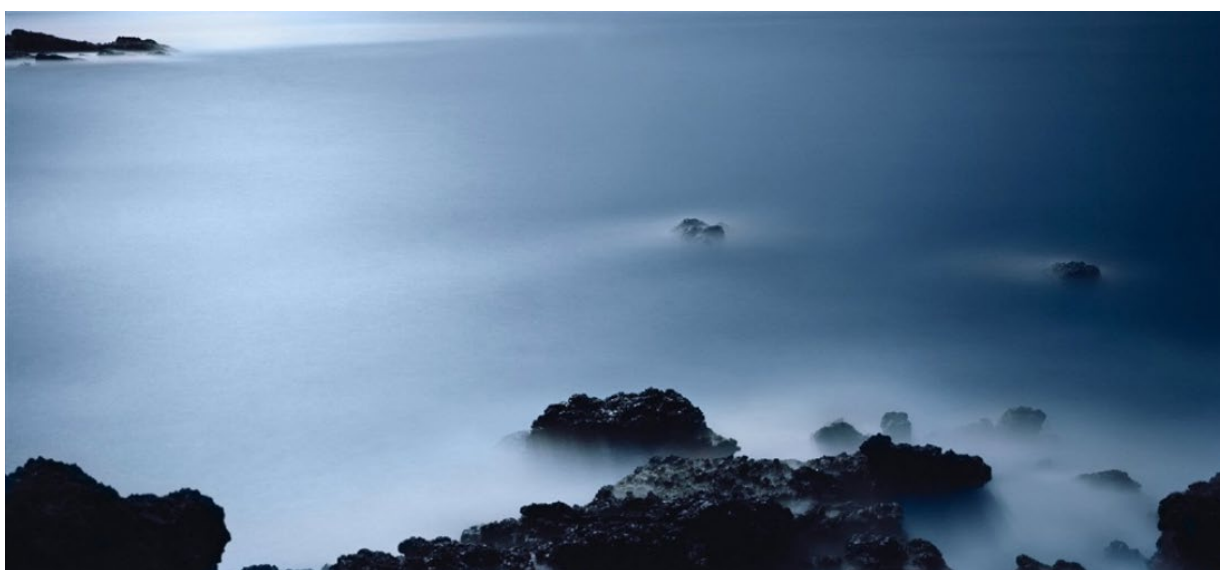
Hiroshi Sugimoto, *Lightning Fields*,
60,3 x 48,9 cm., impresión en gelatina de plata, 2009.

Vija Celmins en sus cuadros sobre cielos nocturnos toma como referencia fotografías a partir de las cuales trabaja de forma meticulosa y reflexiva. El proceso en estos cuadros no consiste en la sola acumulación de capas de pintura, sino que conlleva sucesivos lijados de la superficie, lo que contribuye a crear una sensación de profundidad. No quiere hablar de interpretación romántica alguna acerca de sus obras, pero estas no parecen cerrarse a esta aproximación por parte del espectador. Ella afirma que pinta cielos oscuros no porque le guste observar las estrellas, sino porque ama la negrura del lápiz.



Vija Celmins, *Night Sky #5*,
78,7 x 95,3 cm., óleo sobre lienzo montado en tabla, 1992.

En la serie *Fullmoon*, el fotógrafo inglés Darren Almond presenta imágenes nocturnas tomadas en larga exposición que revelan un extraño aspecto del paisaje fotografiado a la luz de la luna llena. Si cada vez que el día muere la noche es el cadáver que deja, lo que se ve en estas fotografías podría ser su fantasma.



Darren Almond, *Fullmon@Atlantic Arhipielago*,
188,1 x 399,8 cm., impresión en látex, 2013.

En *Comingled Containers*, Stan Brackhage experimenta en torno a la reflexión de la luz sobre la superficie del agua, deteniéndose en su evanescencia y fugacidad. Resulta hipnótico el surgir y desaparecer constante de formas, luz, en un espacio vacío sobre el que se deja vislumbrar la desintegración de la materia. El ritmo con el que se suceden las imágenes en este vídeo es algo más reposado que el de otros del mismo director, pero aun así no acaba de ser sosegado, lo que me sugiere la visualización ampliada de una especie de mundo en miniatura.



Stan Brackhage, *Comingled Containers*,
3', película de 16 mm, color, 1997.

4.3.6. Lo cotidiano y lo que en ello se oculta.

En este apartado trato una serie de artistas u obras que dejan entrever un aspecto escondido en lo que nos rodea, de objetos o entornos habituales que cobran una dimensión misteriosa o sorprendente

José Val del Omar entregó su trabajo a la investigación en el campo de lo que llamamos audiovisual, que para él se expandía hacia lo táctil y desbordaba los límites de la pantalla. En *Fuego en Castilla* el artista granadino logra tocar la materia con la luz delante de la cámara cinematográfica. Mediante la alternancia entre sombra y luminosidad se revela más de lo que se percibiría a plena luz. El artista tensiona al máximo el dramatismo de la imagería sacra hasta imbuirla de un exacerbamiento que va incluso más allá del fervor religioso. Uno de los múltiples recursos que utiliza aquí Val del Omar es la proyección de patrones geométricos de alto contraste lumínico que contribuyen a una exaltada descripción de las formas casi propia de un análisis infográfico, que por momentos llega a sobrepasar lo psicodélico.



José Val del Omar, *Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)*,
18', película de 35 mm, B/N, 1958-1950.

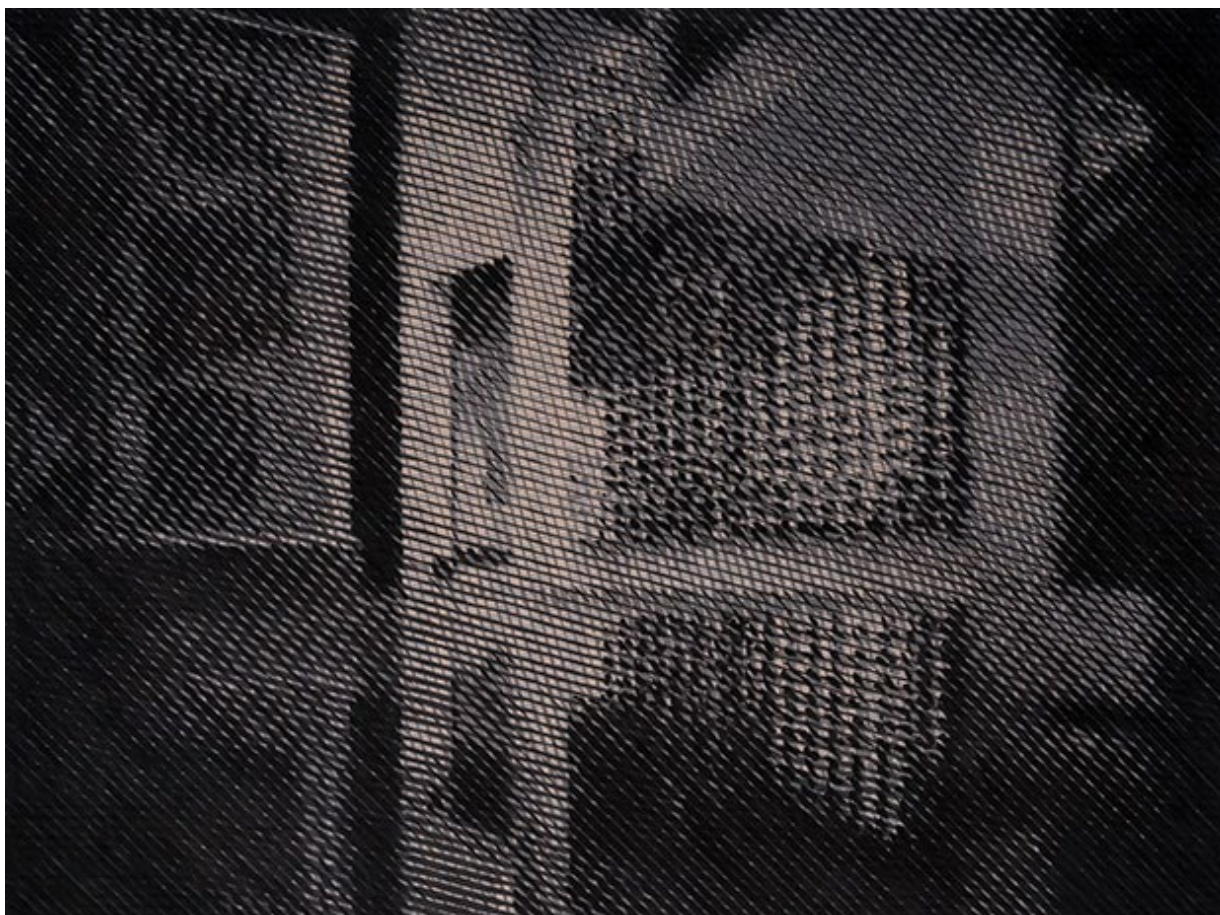
De los primeros trabajos de Michael Antkowiak me interesa esa apariencia de la imagen cercana al lenguaje de la cámara de vigilancia, especialmente por situar la observación de la escena desde ángulos no habituales, como un rincón cercano al techo del espacio doméstico representado o desde el suelo, con la horizontal sesgada. También me interesa el tratamiento de la pincelada que en cierta forma recuerda a la pixelación de un vídeo VHS en baja resolución. La gama cromática también contribuye a crear una atmósfera densa y sorda, a lo que contribuye la indefinición de las formas.



Michael Antkowiak, *Bedroom view*,
86 x 142 cm., óleo sobre lienzo, 2008

De Bartek Materka me llama la atención la manera en que enfoca su pintura, llevándola a una imagen cercana al lenguaje de los medios de comunicación impresos y digitales, en la línea emprendida por artistas como Sigmar Polke o Gerhard Richter. Estos artistas en su momento demostraron interés en la irrupción masiva de imágenes de origen tecnológico y su influencia en la sociedad. Sin embargo, Materka utiliza esa aproximación tecnológica a la imagen para indagar en los procesos de formación de la imagen óptica. De esta manera, ofrece imágenes de carácter más o menos cotidiano, casi banal, que en su representación aparecen distorsionadas, perturbadas. En su cuadro *Vasarely Foundation* muestra una imagen de una serie de objetos que parecen reflejarse sobre un suelo pulido. Una observación atenta revela que lo que aparece representado son obras de Victor Vasarely exhibidas en las instalaciones de la sede de su fundación, de ahí el cruce de patrones y entrelazados.

Por otro lado, se da en sus pinturas un diálogo con la fotografía que encuentro interesante. Muchas de sus pinturas se configuran sobre un fondo oscuro, con elementos desdoblados de manera similar a lo que ocurre con el fenómeno óptico de la aberración cromática.



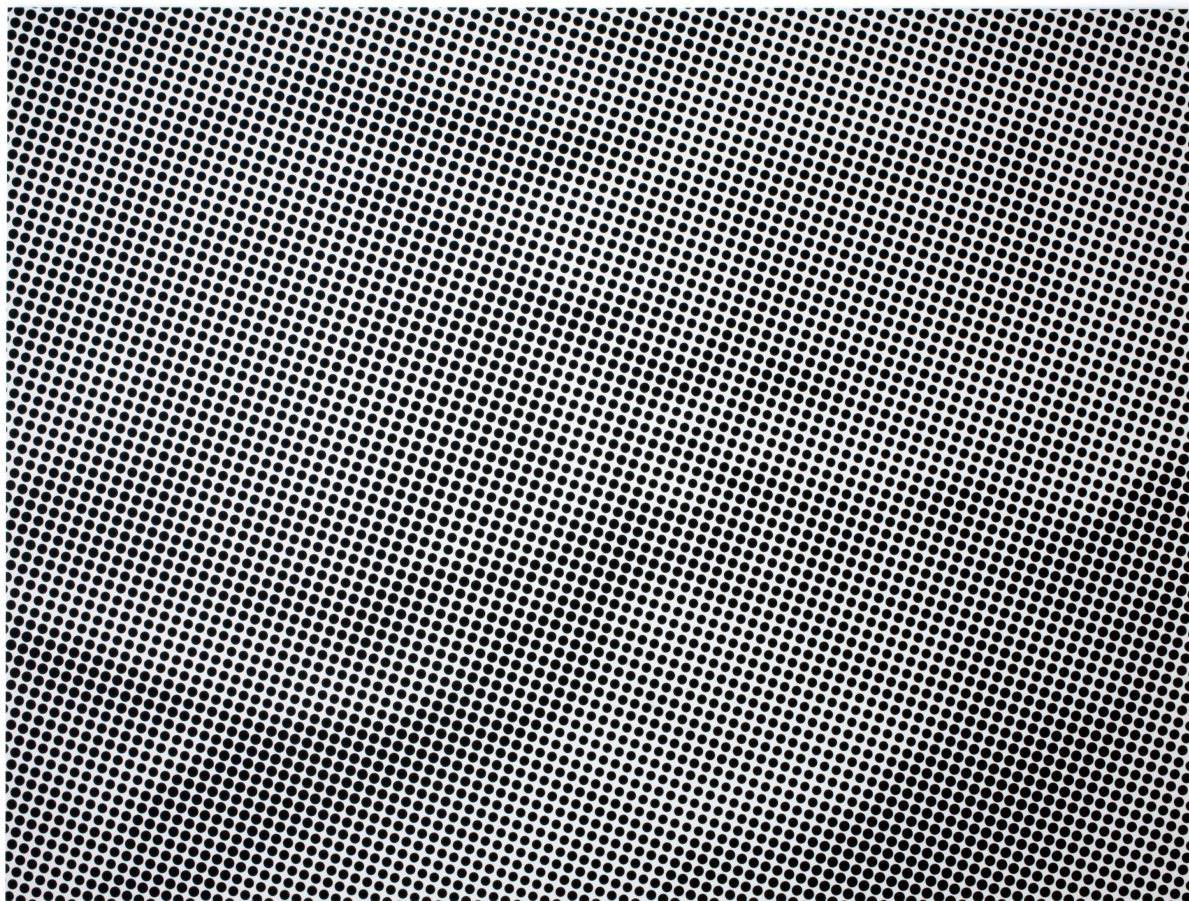
Bartek Materka, *Vasarely Foundation*,
150 x 200 cm., óleo sobre lienzo, 2013.

También se da en sus trabajos cierta sensación de extemporaneidad que me resulta intrigante. Cierta ambivalencia, algún tipo de negación de la convencionalidad narrativa que existe sobre la dirección del tiempo, que se supone sólo avanza hacia delante. Por ejemplo, en una de sus pinturas vemos a dos figuras humanas recortadas a contraluz en un túnel y no sabemos si avanzan hacia el espectador o hacia la salida.



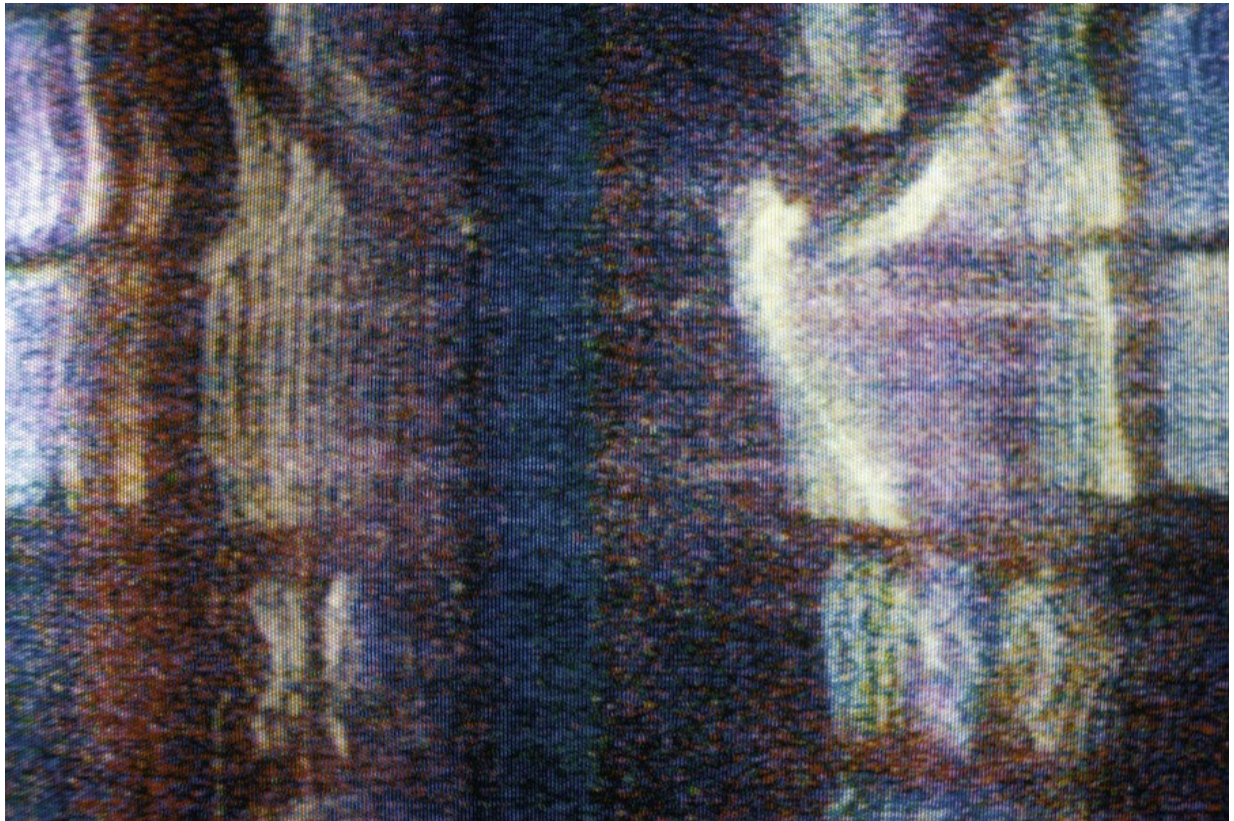
Bartek Materka, *Untitled (Underpass)*,
110 x 130 cm., óleo sobre lienzo, 2014.

Tauba Auerbach es otra artista que ha experimentado con diferentes medios y técnicas. Su serie *Crumple*, está formada por un conjunto de imágenes obtenidas de papeles arrugados y posteriormente estirados. Estas piezas son resultado de implementar pintura al óleo e impresión digital y tienen la peculiaridad, dado su tamaño, de dificultar la aprehensión total de la imagen desde una distancia considerada habitual, por lo que necesitan de un mayor alejamiento del espectador para poder ser comprendidas por el ojo.



Tauba Auerbach, *Crumple VII*,
243,8 x 325,1 cm., acrílico y tinta de pigmento UV sobre lienzo, 2009.

Por otro lado, en la serie *Static* captura fotográficamente imágenes cargadas de ruido blanco o estática producidas por un aparato antiguo de televisión. En ella se generan una serie de ritmos que encuentro muy interesantes al producirse una distorsión que no sólo se limita a la producida por el efecto electrónico de una señal defectuosa, sino también por la reproducción fotográfica de la trama de píxeles de la pantalla del televisor.



Tauba Auerbah, *Static 16*,
116,8 x 174,6 cm., C-print, 2009.

La fotografía del belga Dick Braeckman me resulta tremendamente sugerente. La atmósfera taciturna, el uso de ritmos y transparencias que aportan elementos como las cortinas en sus fotografías de interior, así como la mirada a través de ventanas cuya presencia sólo intuimos por el desconcierto que causa la superposición del reflejo en su vidrio de los objetos que se sitúan detrás de la cámara.



Dirk Braeckman, *Gelatin silver print mounted on aluminium*,
180 x 120 cm., impresión en gelatina de plata montada sobre aluminio, 2003

Me interesa especialmente esta convivencia de dos imágenes superpuestas que se perturban entre sí y que desconciertan y fuerzan al ojo a cambiar de registro para interpretarlas espacialmente por separado.



Dirk Braeckman, *Gelatin silver print mounted on aluminium*,
180 x 120 cm., copia de gelatina de plata montada sobre aluminio, 2003

Izumi Akiyama realiza un ejercicio de observación poética de la luz en sus obras, que ejecuta a lápiz con suma delicadeza, dando gran importancia a la matización tonal que a veces capta transiciones casi imperceptibles. El poner la vista en el suelo, como hace la artista japonesa en el cuadro aquí mostrado, tiene connotaciones metafóricas acerca del estado anímico y de la detención del tiempo que conlleva la contemplación, aún del objeto más banal, dentro y fuera del cuadro.



Izumi Akiyaa, *Interior I*,
60,6 x 90,9 cm., lápiz sobre papel, 2018.

Encuentro sugerente el carácter poético que Soledad Sevilla consigue imprimir en las obras en que juega con formas que parecen describir tejidos en movimiento. A través de un juego de líneas y manchas conforma un entramado de ritmos que en ocasiones constituyen la estructura a través de la que se describen las formas de un espacio que aparenta situarse tras su envés. La representación de la trama se apodera de la imagen y se convierte en un velo que al cubrirla por completo deviene en artífice del misterio, en metafísica de su poesía.



Soledad Sevilla, *Las lunas oscuras de cristal*,
200 x 220 cm., óleo sobre lienzo, 2015.

Recientemente he estado hojeado el libro *Instant Light. Tarkovsky Polaroids* que recoge instantáneas tomadas en su Rusia natal y en su exilio en Italia. Me sorprende cómo con tan sólo una cámara de esas características fuera capaz de conseguir imágenes tan cercanas a las de sus películas no sólo en cuanto a sus bellos encuadres, atmósfera, iluminación o uso del color, sino por su capacidad de despertar emociones. Aunque todo esto va unido lo que me impacta es el peso de la verdad que hay tras estas fotografías, llenas de un sentido de ausencia, nostalgia y paso del tiempo que personalmente me llega a resultar doloroso. Esto me hace reflexionar sobre esa sensación tan íntima, la que la pérdida (aquella que nos enturbia o distorsiona la vista según Didi-Huberman) causa y cómo resulta algo que rara vez dejamos salir de la intimidad de nuestro interior, que escondemos a los demás, incluso a los seres más cercanos. Quizás por eso, al menos para mí, la ocultación quizás sea la única gramática viable para sincerarme sobre mi interior.



Detalle de la portada de *Instant Light*. *Tarkovsky Polaroids*.