



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



David San Francisco, fragmento "Vuelta a casa II"

Título:
**LOS FONDOS GRISES U HOMOGÉNEOS COMO
PROPUESTA PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA.**

Autor/a: David San Francisco Reyes
Tutor/a: Miguel Ángel Pardo

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Convocatoria: Septiembre
Año: 2018



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:
**LOS FONDOS GRISES U HOMOGÉNEOS COMO
PROPUESTA PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA.**

Autor/a: David San Francisco Reyes
Tutor/a: Miguel Ángel Pardo

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Convocatoria: Septiembre
Año: 2018

RESUMEN

El presente trabajo de investigación parte de la producción pictórica contemporánea, centrada en la comparativa entre abstracción pura y ambigua y los cambios sufridos con la mezcla de la tradición moderna y la práctica pictórica de la periferia.

La globalización y el avance tecnológico han desestabilizado los cimientos de la tradición pictórica occidental, abriendo un nuevo tiempo en el que la práctica pictórica y el concepto de novedad necesitan un nuevo enfoque, y el concepto de creación característico del arte del S.XX se vuelve anticuado, viéndose necesaria una actualización. El arte de periferia supone uno de los mayores apoyos a la práctica pictórica contemporánea, proponiendo un diálogo entre la tradición moderna occidental con la situación actual del mundo.

Desde los fondos grises u homogéneos se realiza una propuesta artística que condensa lo aprendido durante el estudio de la situación de la práctica pictórica en la actualidad, buscando proponer una relectura de las celebraciones que componen el paisaje social contemporáneo.

Partiendo del estudio de las propuestas de artistas contemporáneos como Jaqueline Humphries o Mark Bradford (entre otros) y de nuestra propia experiencia se pretende, primeramente, exponer la situación actual de la práctica pictórica abstracta, para centrarnos en aquellas obras que adoptan las ideas propuestas durante el informalismo en la época moderna y buscan reivindicar su vigencia en la época actual, sometiénolas a una revisión y actualizando los postulados propuestos por los artistas de esta época.

Se propone una revisión de conceptos como el de novedad y abstracción realizando una reivindicación de la pintura en la época contemporánea a través de estrategias de hibridación entre las diferentes corrientes pictóricas contemporáneas y la inclusión del arte de la periferia.

Palabras clave: Pintura, Abstracción Ambigua, Fondos grises u homogéneos, Campos Texturales, Informalismo, Contemporaneidad, Novedad, Superficie, Paisaje.

ABSTRACT

This research work begins with the study of the contemporary languages, focusing in the comparative between pure and ambiguous abstraction and the changes that came from mixing modern tradition with periferic pictoric practice.

Globalization and technical breakthrough have destabilized the occidental pictorial tradición from their very foundations, opening a new era where the pictorial action and the novelty concept need a new perspective because the XX century creative concept became old, needing an update. The periphery art becomes one of the biggest supports in this time, proposing a new debate between modern western tradition and the contemporary global situation.

From the Grey backgrounds we make an artistic work that takes everything we have learned studying the pictorial practice situation in the present, searching for a new reading of the celebrations that make up the contemporary social landscape.

Strating from the study of contemporary artist like Jacqueline Humphries or Mark Bradford and our own experience it is being tryed, first of all, expose the actual moment of the abstract painting, so we can focus in those paintings which take the informalism ideas in the modern era and claim their current validity, submitting them for review and upgrading the modern postulates about painting.

This work proposes the review of novelty and abstraction concepts, claiming the importance of painting in the contemporary era through hibridation techniques from wertern tradition and periferic art.

Palabras clave: Paint, Ambiguous Abstraction, Grey Backgrounds, Textural Fields, Informalism, Contemporaneity, Novelty, Surface, Landscape.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN	5
INTRODUCCIÓN	6
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
2. OBJETO DE ESTUDIO.....	13
2.1. Circunstancias socioculturales de la abstracción contemporánea.	13
2.1.1. La problemática y aceptación del pensamiento abstracto en la sociedad actual.	16
2.1.2. Zombie Formalism y el concepto de novedad.....	20
2.1.3. El cambio del planteamiento moderno del “Yo soy” al “Pienso que soy” y su relación con la Imagen-Tiempo de José Luís Brea.	22
2.1.4. Situación de la pintura abstracta en el paisaje contemporáneo.	24
2.2. La influencia del arte asiático en los comportamientos artísticos contemporáneos.....	26
2.3. Los fondos grises u homogéneos como propuesta pictórica contemporánea. 30	
2.3.1. Algunas claves de la herencia informalista.	33
3. OBJETIVOS	41
3.1. Objetivos generales.	41
3.2. Objetivos específicos.....	42
4. METODOLOGÍA	43
4.1. Mirada Emic.....	43
4.2. Mirada Etic.....	45
SEGUNDA PARTE: DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	46
5. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	47
5.1. Justificación.....	47
5.2. Propuesta artística.	50
5.2.1. Características técnicas de la propuesta.	55
5.3. Proceso de trabajo.	59
5.3.1. Materia y Textura.	62
5.3.2. Grafismos.	65
6. CONCLUSIONES	68
7. PROSPECTIVA.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	71
INDICE DE IMÁGENES	73

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Desde el año 1968, que tanto significó para las artes, muchas de las voces más relevantes en el panorama artístico proclaman la muerte de la pintura y de la superación de este lenguaje que consideran arcaico, equiparable al uso del latín, centrandó su preocupación en las prácticas surgidas en la última época.

En el texto “El arte desde 1900”¹, producido por algunos de los grandes nombres de la crítica artística moderna y contemporánea, destaca la ausencia de la pintura en la última época. En este estudio se plantea un análisis del lugar de la pintura en el contexto artístico contemporáneo buscando completar el vacío surgido.

Esta investigación rompe una lanza a favor de la pintura abstracta representada en los fondos grises u homogéneos² planteando preguntas acerca del lugar que ocupa tanto en el espacio como en el paisaje social contemporáneo³. Se busca proponer un lugar de verdadera significación del lenguaje, que responda a las preguntas planteadas por la sociedad contemporánea.

La elección del análisis de la práctica pictórica contemporánea desde la óptica de la abstracción responde a intereses particulares relacionados con la obra propia, pero no por ello desmerecemos en este estudio una u otra aproximación hacia otro lenguaje artístico entendido en su expresión más amplia.

Planteamos un breve recorrido por la historia pictórica contemporánea para presentar los métodos de aproximación hacia la abstracción de los fondos grises u homogéneos exponiendo las virtudes de esta práctica y argumentando contra los postulados que proponen el agotamiento de la pintura y la conquista del “Zombie Formalism”⁴ de los lenguajes abstractos pictóricos.

Uno de los puntos clave en nuestra investigación es la necesidad de actualización del concepto de novedad, preocupación recurrente en esta investigación que ya viene recogida en el texto de Bourriaud, *Postproducción*⁵, de someterlo a una

¹ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal S.A.

² Término analizado en el capítulo 2.3 p.30 y 31

³ Véase el capítulo 2.1.4 p.24

⁴ Véase el capítulo 2.1.2 p.20

⁵ Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

revisión y acuñar un término actual con una funcionalidad que responda a las necesidades del arte de nuestro tiempo.

Y una vez establecido el campo de estudio centrarnos en las posibilidades, postulados e ideas surgidas en la corriente moderna del Informalismo y analizando su evolución e influencia en la actualidad.

Nuestro estudio remarca la necesidad de considerar en el panorama actual, el arte de la periferia, que se ha erigido como uno de los principales motores en la investigación pictórica contemporánea, recogiendo las ideas modernas y contemporáneas e hibridándolas con la tradición propia.

Con esta serie de cuestiones se busca dar respuesta al cambio de óptica propio del paso de la modernidad a la contemporaneidad, pasando de la cuestión del “Yo soy” al “Pienso que soy”. Este cambio de perspectiva busca acercar a la pintura al futuro de la Imagen-Tiempo como actualización del lenguaje, proponiendo nuevos caminos en la exploración pictórica.

Todos estos planteamientos concluyen en la propuesta y desarrollo de la investigación sobre los Fondos Grises u Homogéneos que, consideramos, proponen una respuesta a todos los temas planteados a lo largo del trabajo.

Continuamos, de forma práctica, la investigación sobre estas superficies, iniciada por el antropólogo Gustavo Bueno, expuesta en este trabajo y que, junto a lo aprendido del estudio de la práctica pictórica en la corriente informalista y su herencia en la época contemporánea nos permiten proponer una colección de obras que abordan este concepto.

El principal atractivo de estas superficies y que ha propiciado esta investigación es la posibilidad de proponer un nuevo diálogo entre la obra y espectador; desde el lenguaje de la abstracción ambigua indagamos a cerca de la mutabilidad de la imagen y su adaptación constante al paisaje en el que se inserta.

Toda la investigación concluye con una colección de obras que complementa el recorrido teórico de forma práctica, condensando todos los elementos planteados a lo largo de la investigación como un nuevo aporte a la cadena infinita de conocimiento que supone la investigación artística.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Revolución del 68 y “El arte desde 1900”

La situación de la pintura abstracta en la época actual y la inclusión del arte de periferia.

La necesidad de entender el pasado para saber afrontar el futuro.

El cambio en el planteamiento moderno al contemporáneo del “Yo soy” al “Pienso que soy”

Imagen-Tiempo (El objetivo de los fondos grises u homogéneos)

Ejemplo de los fondos grises (Muro de Berlín y su estratigrafía de pintadas)

Los fondos grises u homogéneos.

Artículo sobre la muerte de la pintura.

Estado de la cuestión:

Esta investigación se centra en el análisis del estado de los lenguajes pictóricos abstractos ambiguos, analizados en la publicación *Pintura Hoy*⁶, y de las posibilidades que nos ofrecen los Fondos Grises u Homogéneos como tema para la aproximación hacia este estudio.

Uno de los motivos principales que dieron lugar a la crisis de los lenguajes pictóricos en el final de la modernidad surgió por el desencanto del gran público respecto al modelo Greenbergeriano⁷. Se da de forma simultánea en la decadencia de la sociedad occidental, en un periodo en el que el declive del modelo de comportamiento occidental se critica duramente a través de una serie de revueltas, siendo la revolución de “Mayo del 68”, con epicentro en Francia, la principal de dichas revueltas. Al mismo tiempo se producen las manifestaciones contra la guerra de Vietnam, la primavera de Praga que produce el desencanto general de la izquierda

⁶ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon.

⁷ Clement Greenberg busca establecer los criterios de la pintura pura, considerando el expresionismo abstracto americano como la nueva vanguardia. Rechaza el arte comprometido y se opone directamente al Kitsch, esta serie de factores que limitan el significado artístico provocan un desencanto generalizado hacia este modelo de pensamiento artístico.

progresista europea con el régimen soviético y un año más tarde el asesinato de Martin Luther King.

Es en este caldo de cultivo cuando se extiende y se generaliza la “Muerte de la pintura”. El público, la crítica y los artistas buscan nuevos lenguajes para expresar la realidad social de la época, considerando que la pintura ya no sirve al pueblo sino a unos pocos privilegiados y que los artistas pictóricos ya no se encuentran en las barricadas sino en lujosos estudios trabajando para las élites económicas.

La práctica pictórica queda relegada a un segundo plano, mientras el arte conceptual y el mínimo se abren paso. Es en esta época cuando comienzan a surgir la cultura DJ, del remixedor, y la Postproducción entra en escena bajo el cambio de premisa “*Se ha pasado de ¿Qué es lo nuevo que se puede hacer? a ¿qué se puede hacer con?*”⁸. Esta nueva forma de concebir el proceso artístico hunde sus raíces en los planteamientos artísticos duchampianos. Y es que el concepto de “novedad” que ha servido como uno de los pilares fundamentales en la modernidad parece haber quedado desactualizado. Se considera que el arte no tiene que culminar en una investigación estanca y como escribe Bourriaud “*La obra de arte ya no es un terminal, sino un momento en la cadena infinita de contribuciones*”⁹.

En esta investigación suscribimos esta idea y por ello consideramos de importancia capital echar la vista atrás para darnos cuenta de cómo muchas de las investigaciones del siglo pasado todavía mantienen una vigencia absoluta.

Tras esta serie de acontecimientos la pintura quedó relegada a las manos de unos pocos que se dedicaban a especular con ella como si de un valor bursátil se tratase, convirtiéndose en objeto fetiche para los grandes capitales. Esta nueva burbuja generada alrededor de todas las artes y en concreto del objeto pictórico solo alejó más este lenguaje del paisaje social de la época.¹⁰

La burbuja estallaría al mismo tiempo que se producía la caída del mercado financiero de Wall Street en el año 89 que supuso una grave crisis para el mercado del

⁸ Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. p.13

⁹ Ibid., p.16

¹⁰Jusidman, Y. (junio de 2010). *Acerca de la muerte de la pintura*. Obtenido de <http://www.yishaijusidman.com/acerca-de-la-muerte-de-la-pintura-2/>

arte, iniciándose un tiempo en el que la pintura, pese a mantener su importancia en las subastas artísticas, buscaría nuevamente la reconexión con el significado.

Pero ¿Es verdad que el lenguaje de la pintura abstracta sigue sufriendo tal desconexión con la realidad social? Muchos de los grandes pensadores de finales del siglo XX y principios del XXI así lo proclaman en grandes publicaciones, como el mencionado texto de Arte desde 1900¹¹, en el que vemos como la pintura tiene un lugar hegemónico antes de la segunda guerra mundial y su pérdida absoluta de relevancia en el periodo posterior; pero es evidente que en la última época el conjunto de la sociedad ha recuperado su fe en este lenguaje. Se ha producido esa reconexión, en el que arte y sociedad vuelven a trabajar unidos.

Esta reconexión se produce gracias a que la atención del gran público comienza a admitir y valorar la obra pictórica producida en la periferia, aceptando lenguajes denostados en la sociedad occidental, enriqueciendo los planteamientos producidos a través de este lenguaje.

Con la entrada de nuevos actores en el mundo del arte se produce una actualización de los lenguajes tradicionales, y es en este punto en el que, al igual que todas las ramas de la pintura, la abstracción es sometida a una profunda revisión.

La pintura como lenguaje artístico ya no busca ocupar el lugar hegemónico que ocupó en paradigmas anteriores, sino que se convierte un lenguaje artístico disponible para la experimentación y la mezcla con el resto de las prácticas artísticas.

Entra en escena la abstracción ambigua como respuesta a los lenguajes pictóricos abstractos característicos de la modernidad, actuando como reconexión entre pintura y el paisaje social contemporáneo. Hereda preocupaciones y postulados característicos de la modernidad por su relevancia en la actualidad, considerando que estas investigaciones están lejos de darse por concluidas.

Condensamos las demandas de muchos de los artistas contemporáneos que producen en la actualidad en la cita de la comisaria gallega Chus Martínez: *“Un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y*

¹¹ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal S.A.

circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido”¹²

Es en este espacio de conexión entre presente y pasado donde se da la producción artística surgida de la necesidad de continuar con las investigaciones iniciadas durante la época moderna.

Los nuevos planteamientos en la práctica pictórica contemporánea responden a un cambio de perspectiva; ya no se busca proclamar a través de la obra “Yo soy” y se deja paso a la cuestión “Pienso que soy”¹³. Es en este cambio en la búsqueda de las preguntas esenciales del lenguaje pictórico abstracto donde se sitúa nuestra investigación.

Este cambio de perspectiva a cerca de la significación de la pintura abstracta se vincula directamente al paso de la Imagen-Materia a la Imagen-Tiempo¹⁴ introducida por José Luís Brea. A cerca de la memoria que actúa sobre la Imagen-Film nuestro autor escribe:

“Lo que esta forma de memoria hace entonces es permanentemente recordarnos que cada tiempo cortado en la representación pertenece irrevocablemente a un continuo del que únicamente forma parte como transcurrir del acontecimiento, constante advenir de la diferencia sobre cada ‘lo mismo’”¹⁵

Aquí es donde encontramos el espacio de relevancia y conexión que ofrecen los fondos grises u homogéneos como actualización de la Imagen-Materia estática que describe J. L. Brea. Esta actualización constante se da por la mutabilidad de los fondos grises u homogéneos, dado que su capacidad de sedimentación y el espacio casi ilimitado que ocupan está en constante revisión y actualización.

En un paisaje, cada vez más volátil, los fondos grises u homogéneos permiten una adaptabilidad vinculada directamente a los cambios rituales sociales, conformando muros construidos a través de la sedimentación de las celebraciones

¹² Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina. *Index(0)*, 12. Obtenido de https://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf, p.12

¹³ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon.

¹⁴ Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen - Materia, Film, E-Image*. Madrid: Akal. p. 46

¹⁵ *Ibid.*, p.42

sociales de cada época. Por ello la representación de estos fondos no puede ni debe ser estática, y por ello, la imagen-materia, si no es sometida a una profunda revisión, jamás podrá aspirar a una representación fiel.

Para salvaguardar este problema proponemos el lenguaje abstracto ambiguo, que permite que el espectador actualice la significación de la obra que atiende y por ello se da un diálogo entre obra y espectador en la que la actualización del significado forma parte de cada pieza.

La problemática del diálogo entre obra y espectador ya ocupó la agenda de muchos de los autores durante el siglo pasado, siendo un problema que muchos de los autores contemporáneos siguen buscando resolver a través de nuevos recursos técnicos y planteamientos novedosos sobre esta problemática.

Este trabajo se plantea colaborar en esta investigación y aportar un nuevo eslabón a la cadena infinita que supone el estudio artístico de esta problemática.

2. OBJETO DE ESTUDIO

2.1. Circunstancias socioculturales de la abstracción contemporánea.

Esta investigación propone el estudio de la práctica pictórica en la época actual y su forma de interaccionar, modificar y absorber el paisaje en el que nos vemos inmersos. Desde el estudio de la pintura buscamos establecer un mapa que nos permita entender las posibilidades que este lenguaje nos ofrece y analizar el resurgimiento pictórico que acontece en nuestra época.

El trabajo se centra en el estudio de las posibilidades narrativas que nos ofrece la rama abstracta de la pintura, y cómo los límites modernos establecidos entre figuración y abstracción se han visto difuminados o rediseñados, dando lugar a un desenfoque en el que ya no nos es posible catalogar compartimentos estancos. Estas clasificaciones están constantemente bajo estudio, redefiniéndose y permitiendo así una renovación que los artistas pictóricos utilizan para acceder a la representación de las preocupaciones y problemáticas características de la sociedad actual.

El peso de esta investigación recae en el campo de la abstracción ambigua, un término centrado en el análisis de las obras de los artistas que trabajan en este límite como motor de la investigación, aunque establecemos un diálogo continuado con la abstracción pura que permite obtener claves fundamentales para la comprensión de este lenguaje.

Como escribe Tony Godfrey en el libro *Pintura Hoy* “*Algunas personas cuestionan el papel de la pintura en el siglo XXI, su función en un mundo de comunicación global, Internet y digitalización.*”¹⁶ Esta es una de las máximas preocupaciones que aborda este trabajo.

Si bien es cierto que la pintura se enfrenta a una situación compleja, en la que todo está digitalizado y las pantallas ocupan nuestro día a día, este lenguaje otorga una experiencia diferente que va más allá de la mera superficialidad “*es un medio que permite a los seres humanos encontrar significados, configurar su universo*”¹⁷ Es la práctica artística que mejor condensa pensamiento y acción, en la que la gestualidad

¹⁶ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon. p.8

¹⁷ Ibid. p.8

del artista se vuelve necesaria, como componente fundamental de la transmisión de conocimiento.

Ante el debate mantenido por Robert Storr en Internet en el año 2003, que alcanzó la conclusión inexacta de que *“los pintores dan la impresión de carecer de discurso”*¹⁸ nosotros respondemos con las conclusiones obtenidas por el crítico e historiador del arte, Barry Schwabsky; en la actualidad, el avance de la pintura se ve supeditado a la velocidad de la época contemporánea, teniendo que competir con las pantallas y con la anticuada noción de novedad, que tratamos a lo largo de esta investigación. Muchas de las obras producidas en la actualidad son planteadas para ser observadas a través de pantallas, motivo por el cual puede llevarnos a conclusiones tan peligrosas, pero si nos paramos a contemplar la pintura abstracta contemporánea durante el tiempo suficiente entenderemos cuan equivocado está este postulado.

La consecuencia directa de limitar la experiencia visual de la pintura al formato digital es el silencio de muchos de los relatos que esta contiene, ya que no nos es posible percibir a través de una reproducción matices tan importantes como texturas, olores, brillos, relieves, etc. Componentes esenciales en la práctica pictórica. Como escribe B. Schwabsky *“Las obras creadas son diferentes entre sí, solo nosotros nos hemos vuelto demasiado aburridos como para verlas”*¹⁹

Grandes artistas que operan o han operado hasta épocas muy recientes, como es el caso de Barnett Newman, han alzado la voz contra la imposición de la reproducción y el catálogo, llegando a conformar para sus exposiciones libros de artista con grabados o dibujos de cada una de las obras.

A esta defensa y ante la velocidad impuesta por la reproducción digital se han sumado artistas como Maaïke Schoorel, que en su trabajo y a través de los textos del comisario Adriano Pedrosa relatan *“La pintura a veces nos pide una pausa con el fin de permitir que el relato contenido en la obra acceda a la superficie.”*²⁰ O la obra de la artista Jacqueline Humphries, una de las referentes principales en nuestra investigación, que nos habla sobre su trabajo en obras con pintura metálica en la entrevista publicada en la revista BOMB *“Me gusta la situación inestable que depende*

¹⁸ Limited, Phaidon Press. (2016). *Vitamin P3*. Londres: Phaidon. p. 11

¹⁹ Ibid., p.8

²⁰ Limited, Phaidon Press. (2014). *Vitamin P2*. Londres: Phaidon. P.266

de la luz y del movimiento del espectador, la pintura cambia ante tus ojos. Son imposibles de fotografiar, no hay una imagen precisa.”²¹ visibilizando así la problemática de la reproducción que aquí planteamos.



Fig. 1: Schoorel, M. 2008. “Monica in her Living Room.” Oil on canvas 195 x 145cm Colección particular. Londres.

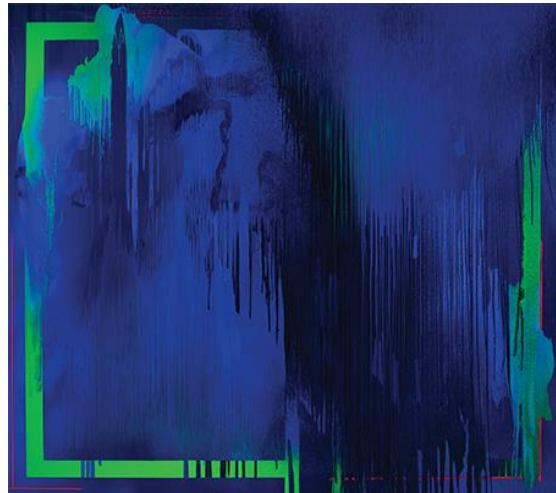


Fig. 2: Humphries, J. 2014. “Sin título.” Esmalte sobre lino. 290 x 320 cm. Colección particular. Nueva York.

Pese a sus diferencias evidentes, ambas imágenes proponen la necesidad de pararnos y reflexionar acerca de lo que percibimos en la imagen, volviéndose necesaria la presencia ante la misma para captar todos los matices que allí acontecen.

Por ello en este estudio reivindicamos la vigencia del lenguaje pictórico, el espacio de relevancia que ocupa y que, desde aquellas revoluciones del 68, parece, haberse convertido en foco de la crítica de muchas de las personalidades en el mundo del arte.

²¹ Humphries, J. (1 de Abril de 2009). (C. Brown, Entrevistador) Bomb Magazine. Recuperado el 8 de Mayo de 2018, de <https://bombmagazine.org/articles/jacqueline-humphries/>

2.1.1. La problemática y aceptación del pensamiento abstracto en la sociedad actual.

Recurrimos a la clasificación planteada en el texto del autor Tony Godfrey “Pintura Hoy”²² que permite realizar un recorrido por la práctica artística abstracta respondiendo a los intereses contemporáneos relacionados con este lenguaje.

Establecemos una breve descripción de cada uno de los estilos subyacentes a la abstracción para una vez comprendidos nos sea posible proponer un dialogo entre ambos planteamientos.

De una parte, la clasificación de “abstracción pura” responde a la aproximación artística basada en la búsqueda de respuestas metafísicas, en la expresión de realidades intangibles.



Fig. 3: Innes, C. 2009. “Untitled no.2.” Óleo sobre lino. 212,5 x 202,5cm. Art Basel. Miami.



Fig. 4: Federle, H. 1996. “3 Formas (1/4, 1/8, 1/16 3° versión)” Acrílico sobre lienzo. 320 x 480cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Podemos clasificar ambas piezas dentro de la categoría de “abstracción pura”. En la parte izquierda observamos la obra de Callum Innes que indaga a cerca del conocimiento producido a través del proceso pictórico. En la parte derecha encontramos la obra de Helmut Federle, que muestra preocupaciones a cerca del lugar que ocupa la imagen en el espacio. Ambas aproximaciones plantean preguntas a cerca del lugar que ocupa la abstracción pura en el paisaje contemporáneo.

²² Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon.

Este estilo pictórico propone dar respuesta a preguntas complejas como “¿De qué índole es la experiencia que se vive frente al cuadro? ¿Por qué una pintura resulta más atractiva que otra?”²³

El color adquiere un papel protagonista y es escogido en función de los intereses perseguidos por cada artista relacionándolo con estados mentales, ensamblando espíritu y materia.

Las preocupaciones formales son evidentes y aunque se entienden superados por los supuestos modernos, todos los artistas que trabajan bajo esta corriente remarcan la necesidad de su entendimiento y estudio para comprender los caminos y posibilidades que esta práctica ofrece.

Las obras que se agrupan bajo esta denominación estudian la relación entre la pieza y el lugar que ocupa en el espacio; como los recorridos del espectador tienen la capacidad de activar o desactivar los relatos contenidos en la misma, apelan a una visión que requiere un esfuerzo por parte del espectador. Como dice Cecily Brown en su entrevista a Jacqueline Humphries ante la reflexión de la artista sobre la molestia que le supone que la gente no preste la atención suficiente a la obra “¿Si, es molesto! Por eso me he adherido a la figuración: parece más probable que un trabajo figurativo consiga la atención del público”²⁴



Fig. 5.: Scully, S. 2000. “Wall of Light Orange Yellow”. Óleo sobre lino. 274.3 x 335.3 cm, Dublin city gallery, Dublin.



Fig. 6.: Winters, T. 1998. “Graphics Tablet”. Óleo y resina acrílica sobre lienzo, 243,8 x 304,8 cm. Colección particular.

²³ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon. p.121

²⁴ Humphries, J. (1 de Abril de 2009). (C. Brown, Entrevistador) Bomb Magazine. Recuperado el 8 de Mayo de 2018, de <https://bombmagazine.org/articles/jacqueline-humphries/>

Ambas imágenes se adscriben a la corriente abstracta de la pintura y nos permite realizar una comparativa visual entre la abstracción pura (Obra de Scully, S.) y la ambigua (Obra de Winters, T.) En ellas se muestra la diferencia entre los planteamientos del lenguaje pictórico respondiendo a preguntas características de cada categoría abstracta.

Por otra parte, la abstracción ambigua, donde recae el grueso de nuestra investigación, se propone dar respuesta a los temas planteados por el autor. Esta vertiente se acerca a ese límite, mencionado anteriormente, entre abstracción y figuración, llegando a darse el caso de obras consideradas por críticos y comisarios como figurativas y abstractas simultáneamente. La reflexión de T. Godfrey “*Ahora bien, ¿Son estas obras realmente abstractas?*”²⁵ nos lleva a la problemática de los límites planteada anteriormente. Su disolución no hace más que enriquecer el lenguaje pictórico y facilitar la apertura a relatos que de otra forma podrían quedar incompletos o desactivados.

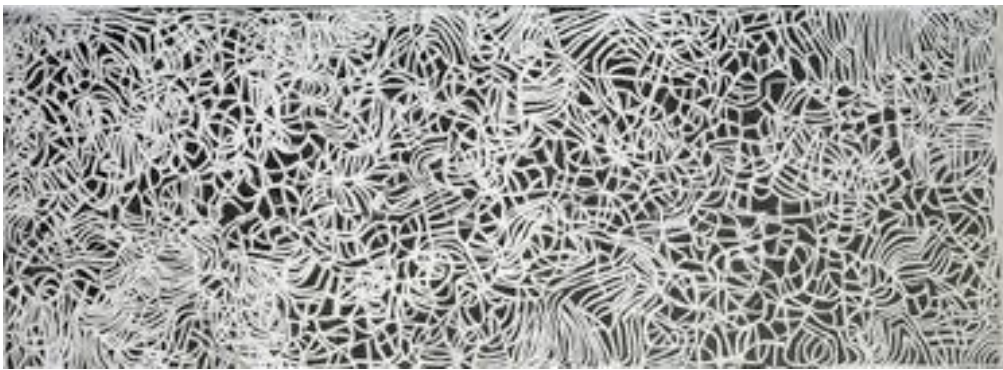


Fig. 7: Kame Kngwarreye, E. 1995. “*Big Yam Dreaming.*” Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 291,1 x 801,8 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne.

La pieza de E. Kame Kngwarreye que aquí mostramos es un claro ejemplo de las posibilidades que brinda el juego con el límite. Estamos ante una pieza que en principio podría parecer abstracta, pero nos es inevitable rastrear contenidos a cerca de la naturaleza y observamos como narra alguna historia.

El componente de realidad tangible en la pintura abstracta es evidente y el objetivo perseguido tiene que ver con aspectos físicos y preocupaciones contemporáneas viéndose su experiencia plástica registrada por una gestualidad y

²⁵ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon. p.157

cuidado compositivo exuberantes, mostrando la pasión y el anhelo en la búsqueda de significado.

Este anhelo de significación se propone de la mano del artista, pero es un juego que solo se completa con la visión del espectador que, a través de la interpretación del lienzo, activa los relatos que allí se encuentran. **El diálogo entre productor y espectador se conforma como una necesidad esencial para la obra.**

Es en este espacio, donde las preocupaciones propias del artista convergen junto a las preocupaciones metafísicas, encontrando un campo de estudio prolífico que plantea soluciones a las problemáticas actuales, características del paisaje social contemporáneo.

El artista Mark Bradford trabaja bajo estas premisas reflejando el área de actividad²⁶ relativa a su experiencia diaria; por ello sus obras escapan de la abstracción pura en busca de dar respuesta a preocupaciones propias. Las obras muestran la



Fig. 8: Bradford, M. 2008. "A truly rich man is one whose children run into his arms when his hands are empty". Papel de valla de anuncio, acrílico, papel de carbón, cuerda de nylon y técnica mixta sobre lienzo. 255 x 366cm. Colección particular. Los Ángeles.

²⁶ Adaptamos la definición de área de actividad del concepto animal al comportamiento social humano, referido al espacio que recorre a menudo un individuo y que define su entorno social.

influencia que tiene el contexto tan vibrante y cargado de significado en la vida cotidiana del artista.

Pese a contener un significado personal tan marcado, la obra solo se completa con la visión del espectador, que aporta su propia narrativa sobre la obra y proyecta sobre esta sus vivencias, reflejando su espacio nuclear²⁷, creándose una conexión entre autor y espectador a través de la obra.

Como escribe Adriano Pedrosa sobre la obra de M. Bradford *“Las pinturas de Bradford están profundamente arraigadas en la vida urbana, y a veces los mensajes de estas imágenes son plurales y elusivos, otras veces pueden tocarnos directamente o señalar en otra dirección.”*²⁸ Esta idea apoya lo propuesto en esta investigación acerca de la práctica de este autor y muestra como la obra abstracta de Bradford, en apariencia vacía, contiene un significado profundo y meditado.

2.1.2. Zombie Formalism y el concepto de novedad.

Otro de nuestros objetos de estudio es el debate actual que atañe a los espectadores, comisarios, críticos, coleccionistas y artistas a cerca de la significación artística de la obra pictórica y en concreto sobre las investigaciones pictóricas en el ámbito abstracto, creado por los fondos grises u homogéneos.

El concepto acuñado por Walter Robinson como “Zombie Formalism”²⁹ cuestiona la práctica recogida por la categoría de la abstracción pura en la actualidad, bajo la cual se producen obras. Acusa a los artistas de realizar un arte mercenario, comprometido y deshonesto, pero también reconoce que ningún artista que haya conocido jamás ha sentido que su trabajo se moviese en estos términos.

²⁷ El espacio nuclear corresponde con la zona de mayor uso del sujeto, corresponde con el espacio vital, necesaria para el equilibrio de todo individuo.

²⁸ Adriano Pedrosa. Limited, Phaidon Press. (2014). *Vitamin P2*. Londres: Phaidon. P.54

²⁹ Robinson, W. (2014 de 4 de 3). *Art Space*. Obtenido de Art Space: https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184

Por ello cree que el error remarca la necesidad de la producción de arte novedoso a toda costa y como esta idea moderna sigue activa en nuestros días, algo que considera “ecos del pasado”. En palabras del W. Robinson “*En la era postmoderna, la originalidad ‘real’ solo puede ser encontrada en el pasado, ahora solo nos queda el eco*”³⁰ a esta idea se relaciona con la visión del artista John Armleder que en el texto de Nicolas Bourriaud refleja la idea “*En adelante se trata de darle un valor positivo al remake, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito.*”



Fig. 9: Kassay, J. 2012. “Sin título”. Depósito de plata sobre lienzo. 122 x 91.5cm Gallery Art Concept. Nueva York.



Fig. 10: Kassay, J. 2009. “Sin título”. Depósito de plata sobre lienzo y piedra. 127.5 x 97.5 x 34cm. Colección Maramotti. Italia.

Seleccionamos estas dos obras de Jacob Kassay por ser objeto directo de la crítica de W. Robinson a cerca de la abstracción contemporánea. Estableciendo la obra de este autor como claro ejemplo de Zombie Formalism.

W. Robinson critica el resurgimiento de los postulados Greenbergerianos y los acusa de regresión y continuación de caminos ya agotados, y si bien es cierto que son terrenos ampliamente explorados, nos adscribimos a la idea de buscar nuevos avances y no la heroicidad de la novedad pura. Esto significa que, por su carencia de invención, no debemos desechar el surgimiento de planteamientos conceptualmente interesantes a través de la estética, que de otra forma se darían ya por superadas.

Uno de los postulados esenciales de nuestro trabajo no es solo la necesidad evidente de la actualización del concepto de novedad sino también de revalorizar la pintura abstracta tan denostada desde la revolución del 68 del trabajo de artistas del pasado, que abrieron caminos a los que hoy, herederos de sus ideas, pero hijos de su

³⁰ Robinson, W. (2014 de 4 de 3). *Art Space*. Obtenido de Art Space: https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184

tiempo, pueden acceder y continuar con la infinita cadena de investigación, realizando avances y adquiriendo claves fundamentales que marcan el rumbo de la pintura actual.

Esta serie de enunciados concluyen en la necesidad de actualizar el concepto de novedad. Y aunque debamos mirar al mercado del arte global con recelo, sí es posible extraer claves importantes que nos permitan acceder a nuevas propuestas emergentes.

El escritor neoyorkino Howard Hurst nos plantea la pregunta esencial sobre la abstracción Zombie “¿Quién tiene la cura para el Zombie Formalism?”³¹ a lo que nosotros, de la mano de muchos de los grandes críticos de arte de nuestro tiempo, respondemos que la clave quizá se encuentre en una apertura de la escena; abrir el camino al arte de la periferia, que desde el cambio de siglo ha entrado con gran fuerza y con un aire renovado en el mundo artístico occidental.

Estos artistas, que hasta épocas muy recientes se han visto excluidos, han demostrado una técnica y un conocimiento del significado artístico de la pintura abstracta que nadie, o casi nadie, sospechaba. Son trabajos con una gran conciencia del paisaje social contemporáneo y que, recogiendo los ecos del pasado, han encontrado nuevas vías para la continuación de la cadena infinita de conocimiento que supone la pintura.

Todo indica que en estos nuevos artistas se encuentra la cura para la abstracción Zombie o al menos una alternativa eficaz productora de conocimiento.

2.1.3. El cambio del planteamiento moderno del “Yo soy” al “Pienso que soy” y su relación con la Imagen-Tiempo de José Luís Brea.

Como ya hemos introducido en el Estado de la cuestión, este es uno de los objetos de estudio que abordamos en nuestra investigación.

Este cambio de planteamiento, que se produce gracias a la transición entre paradigmas, ya ocupaba la mente de muchos de los artistas que surgieron durante el siglo pasado. Por ello, nuestro objeto de estudio debe partir de las propuestas

³¹ Limited, Phaidon Press. (2016). *Vitamin P3*. Londres: Phaidon p.12.

realizadas durante esta época, para analizar sus avances y los nuevos planteamientos realizados en la época actual.

El cambio de la preocupación pictórica al realizarse las preguntas acerca de la imagen responde a la sociedad actual en la que convivimos. Ya no se da esa afirmación del Yo, rotunda y característica de la modernidad, sino que ahora se plantean hipótesis acerca del espacio que ocupamos, de las interacciones que realizamos y de los modos de comportamiento.

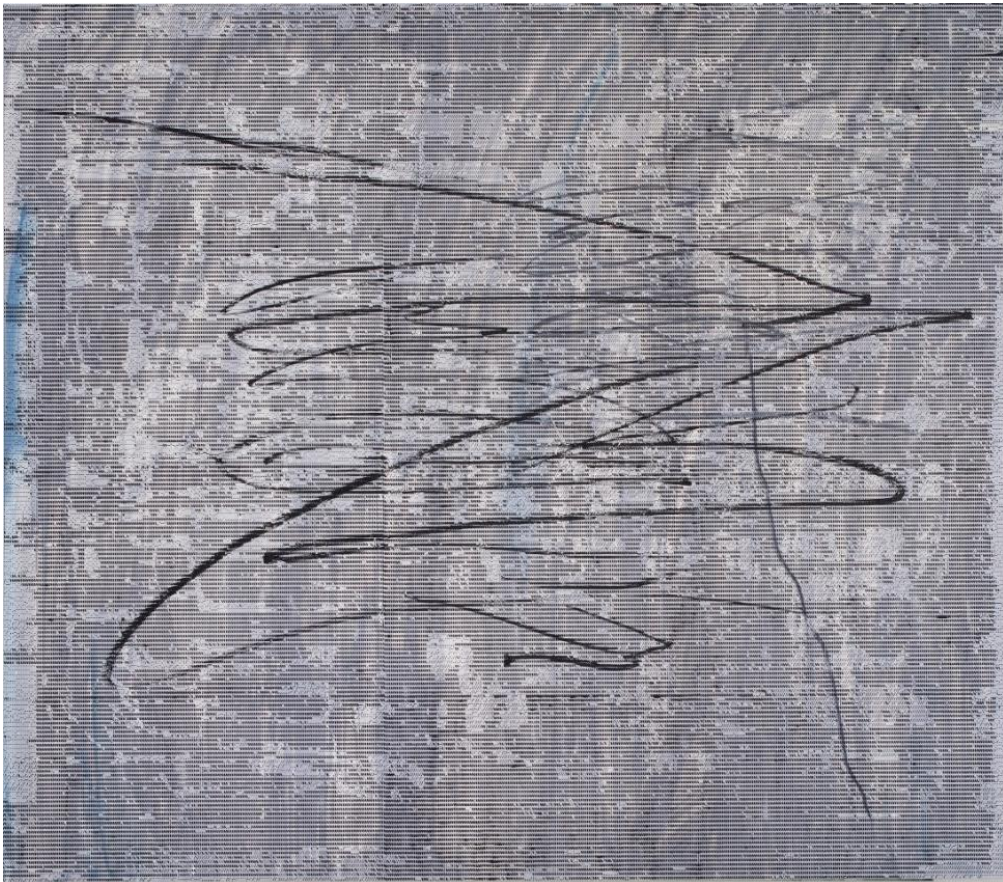


Fig. 11: Humphries, J. 2017. “1999%” Óleo sobre lino. 289.6 x 322.6cm. Greene Naftali Gallery. Nueva York.

Nos centramos en el paso de la Imagen-Materia a la Imagen-Tiempo como respuesta a la cuestión “Pienso que soy” y el paso de la creación del objeto singularísimo a la obra pictórica mutable que acompaña al paisaje social, más cercana al espejo que a la imagen estática.

Según nuestro autor, la Imagen-Tiempo es un futurible donde la evolución de la imagen está destinada a alcanzar un punto en el que la imagen tenga su propio

tiempo. En este estudio proponemos los fondos grises u homogéneos, que analizamos en siguientes apartados, como acercamiento a la Imagen-Tiempo desde la imagen, a priori, estática producida por el autor sobre el lienzo.

Como escribe J. L. Brea sobre la Imagen-Materia y la Imagen-Tiempo: “*La imagen materia se consume en un tiempo interno exclusivo y estático*”³² mientras que la Imagen-Tiempo “*se dispara incontrolable cuando la propia imagen descubre que el tiempo le pertenece.*”³³ De esta forma el nuevo planteamiento a cerca de la imagen propone un verdadero interlocutor en el diálogo establecido entre imagen y espectador. Ya no depende de un montaje y un eje temporal, sino que avanza de forma simultánea hacia la sociedad, sin necesidad de más acción del autor que su creación inicial.

2.1.4. Situación de la pintura abstracta en el paisaje contemporáneo.

Abordamos el paisaje y su influencia en la práctica artística desde visión de la escritora Nathalie Heinich que medita sobre la obra en el paradigma contemporáneo y como esta no puede estar aislada de su contexto.

Debemos entender las obras como un conjunto de relatos que crean un todo, concibiendo una historia en expansión, siempre teniendo en mente el fin último que es su recepción por parte del espectador; de esta forma el artista debe actuar, no solo como pintor, sino como artista del espacio entendiendo los llenos y los vacíos de la exposición y, a través de ellos, ayudar a que estos relatos se activen entre sí para que la colección adquiera su máximo potencial.

*“La exposición no es un conjunto de obras: es una sola obra, un camino [...] El trabajo escenográfico articula las obras entre sí de tal forma que permite que cualquier otra cosa pueda surgir de su presencia [...] Esto confirmará que el comisario, o el artista, en el caso de que sea él su propio instalador, tiene un ‘discruso’, es decir, que no se ha llimitado a aportar simples comentarios, sino también un relato personal, un criterio.”*³⁴

³² Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen - Materia, Film, E-Image*. Madrid: Akal. p.39.

³³ Ibid., p.46.

³⁴ Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro libros. p. 257.

También debemos tener en cuenta el contexto en el que se integran, no solo temporal y espacial, también el contexto social. La obra de arte debe jugar con la expectativa. Se incluye la temporalidad en la propuesta artística, así como la integración del contexto.

“[...] Incluye la temporalidad en la propuesta artística, así como la integración del contexto y de la extensión de la obra más allá del objeto: tanto es así – lo hemos visto con Yves Michaud – que en el arte contemporáneo lo que se crea no es tanto una obra como una experiencia. Los artistas suelen ser muy conscientes de ello: ‘Obras como estas deben vivir en los recuerdos, a través de las historias que cuenta la gente’, dijo Maurizio Cattelan sobre una obra que quiso desmontar enseguida.”³⁵

Alrededor de estas definiciones de contexto hemos decidido construir la obra, manteniendo un hilo conductor entre las diferentes piezas para qué, una vez expuestas al público, no solo sean un conjunto de relatos sino tengan la fuerza suficiente para crear una experiencia.



Fig. 12: Bradford, M. 2017. Instalación en la Bienal de Venecia N°57.

En esta muestra vemos como el artista M. Bradford construye un diálogo entre los dos cuadros y el espectador, en el que todos los integrantes de la conversación actúan como emisores y receptores del mensaje que propone el artista y completa el público.

Esta muestra no solo tiene en cuenta el espacio en el que se inserta sino también el contexto social, puesto que propone una reflexión acerca del momento político estadounidense.

³⁵ Ibid., p. 168.

2.2. La influencia del arte asiático en los comportamientos artísticos contemporáneos.

Para enfocar este apartado debemos situarnos en la época en la que se comenzó a proclamar la “muerte de la pintura” y quizá la fecha más precisa sea 1968. La época del “No a la guerra”, de mayo del 68 y de las revueltas de Praga, son circunstancias que evidenciaron el desligamiento de la pintura con el mundo que se vivía. Al contrario que en épocas pasadas los pintores ya no se encontraban en las barricadas. El gran público consideraba que estaban en sus estudios produciendo obras para unos pocos privilegiados y nuevos ricos ansiosos por adquirir una producción que aumentase su estatus cultural.

Este desencanto y la idea de que pintura abstracta y experiencia ya no recorrerían el mismo camino llevó a la conclusión de que este lenguaje artístico era equiparable al uso del latín. Y si el lenguaje pictórico se veía en la necesidad de una revisión, fue el lenguaje pictórico abstracto quien se llevó la peor parte, considerado el clímax de las ideas Greenbegerianas, un arte que operaba en un lenguaje formalista y diametralmente alejado de la experiencia.

Es en este punto donde el arte de la periferia entra en escena. Tanto el gran público como la crítica observan como en la periferia de este mundo tan globalizado, se alzan artistas con un nuevo enfoque y producción que aportan claves que revitalizan los lenguajes abstractos modernos que habían caído en desgracia.

Estos nuevos planteamientos sobre la pintura abstracta conectan de nuevo con la experiencia del artista y de la sociedad, formando parte esencial de la obra el paisaje social de la época y mostrando una nueva opción contra la abstracción Zombie que se había apoderado de la práctica artística occidental. *“En el resto del mundo, el mestizaje generó nuevos tipos de pintura, posibilidades inéditas.”*³⁶

Esta entrada de un arte nuevo, para ojos de la crítica y teoría occidental, supone una revitalización y un reto al mismo tiempo. Revitalización por las claves que aporta a cerca de las posibilidades inexploradas de este lenguaje y reto por la gestión de lenguajes extensos con una amplia tradición que el mundo del arte occidental se ha empeñado en olvidar.

³⁶ Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon. p.28.

Vivimos en una época privilegiada de acceso a la información, “*Basta con pulsar una tecla para comunicarnos con otros países y culturas: India, Japón, el Tíbet del S.XII. Es una situación privilegiada para trabajar, pero también insegura.*”³⁷ Por ello resultaría negligente negar esta serie de lenguajes que, antes, parecían tan inaccesibles.

Los lenguajes pictóricos realizados en la actualidad adquieren claves fundamentales del paisaje social contemporáneo, pero es importante recordar como descienden de una tradición pictórica milenaria, donde el vínculo con la naturaleza y su síntesis a través del dibujo y la pintura siempre ha sido una constante. Esta preocupación por la situación del ser traslada el postulado hegemónico de la pintura abstracta occidental del “Yo soy” al “Pienso que soy” un cambio realmente trascendente en la actitud del artista y el paisaje en el que se inserta.³⁸

Es importante recordar cómo en el momento histórico en el que nos encontramos basta con pulsar una tecla para comunicarnos con otros países y culturas. El surgimiento de nuevas plataformas de comunicación ha permitido la inclusión y aceptación del arte de la periferia en el paisaje social contemporáneo occidental.

Prestaremos atención a las investigaciones propuestas a través del arte contemporáneo oriental por sus indagaciones en el ámbito de la abstracción ambigua, habiendo demostrado especial sensibilidad a la búsqueda de respuestas en este lenguaje.

En este estudio realizamos un breve recorrido por las principales corrientes pictóricas de las diferentes regiones periféricas heredadas de los postulados de la modernidad que han sido partícipes de su renovación y reconexión con la sociedad contemporánea.

En Asia encontramos grandes avances en esta cuestión demostrando su importancia en la comprensión de la situación pictórica en la actualidad y de las posibilidades que nos ofrecen tanto **la abstracción ambigua** como las **superficies grises** a las que nos referimos en este estudio.

³⁷ Ibid., p.414.

³⁸ Véase cap: 2.1.4 p. 24

El pintor coreano, líder del movimiento Dansaekhwa, Ha Chong-Hyun actúa como nexo entre las tradiciones oriental y occidental. Su práctica está encomendada al rechazo de la práctica academicista en busca de una renovación de los valores pictóricos modernos, retomando el nexo con la experiencia física del paisaje social.

Como escribe Tony Godfrey sobre el trabajo de Ha *“El planteamiento que los artistas coreanos hacen del campo de color es muy distinto, pues lo conciben como un estado mental, una comunión con la naturaleza”*³⁹ y es el propio Ha Chong-Hyun quién escribe a cerca del porqué de su elección del lenguaje pictórico abstracto basado en los fondos matéricos homogéneos: *“No deseo expresarme de manera directa sino a través de la materialidad neutra”*⁴⁰

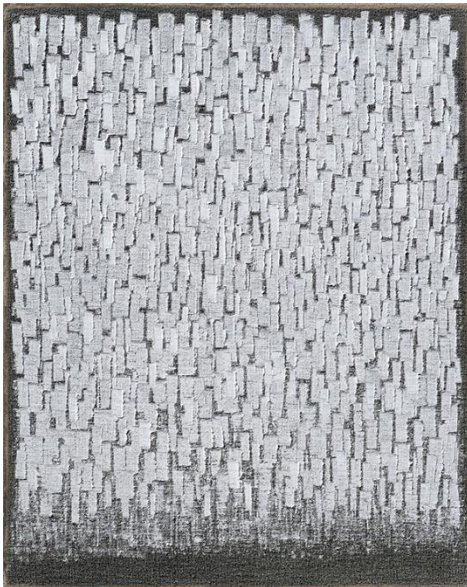


Fig. 13: Chong-Hyun, H. 2014. *“Conjunction 14-133”*. Óleo sobre cáñamo, 162 x 130 cm. Almire Rech Gallery. Paris.



Fig. 14: Chong-Hyun, H. 2004. *“Conjunction 04-15.”* Acrílico sobre lienzo, 80cm x 100cm. PYO Gallery Los Ángeles.

En ambas piezas del artista coreano Ha Chong-Hyun observamos un planteamiento de los fondos grises u homogéneos heredero de la modernidad occidental conjugándolo con la tradición surcoreana, donde el uso de los tonos blancos y pálidos muestran un planteamiento naturalista que relaciona arte y vida.

Esta serie de artistas ha permitido un nuevo capítulo en la práctica pictórica abstracta, que se ha desembarazado de las restricciones formalistas heredadas de la

³⁹ Ibid., p.126.

⁴⁰ Ibid., p.126.

tradición, extrayendo sus postulados característicos y realizando una síntesis entre arte y vida.

No solo en Corea del Sur encontramos propuestas artísticas abstractas de gran valor para nuestra investigación pictórica. Autores de múltiples nacionalidades encuentran nuevos caminos en la representación contemporánea. Estos autores han demostrado una gran capacidad de síntesis adquiriendo claves importantes de los diferentes lenguajes artísticos que, a través de estos planteamientos pluridisciplinarios, obtienen resultados que revitalizan este lenguaje y lo integran en el mundo contemporáneo, demostrando una vez más como la pintura abstracta está lejos de llegar a su final.

Encontramos propuestas pictóricas muy potentes realizadas en Taiwán desde mediados del siglo pasado. La práctica pictórica abstracta no se instaló en esta región hasta pasados cuarenta años desde su presentación en Europa, pero artistas como Lee Chun-Shan han realizado importantes aportaciones a la investigación artística.



Fig. 15: Chun-shan, L. 1978. "No 028". Detalle. Acrílico y óleo sobre tela. 90 x 64 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi. Taiwán.



Fig. 16: Cheng-Shiung, C. 1993. "Roots series II". 91 x 116,5 cm. Museo de bellas artes de Taipéi. Taiwán.

Observamos el desarrollo de la práctica pictórica abstracta en el contexto del arte taiwanés. La obra de la izquierda pertenece al artista Lee Chun-Shan, uno de los pioneros en la investigación en arte abstracto en Taiwán, mientras que en la parte derecha vemos la obra de C. Cheng-Shiung que refleja la evolución de la práctica pictórica abstracta oriental.

Pero estos artistas también se encuentran ante problemáticas que no cuentan con fácil solución, como escribe uno de los críticos más influyentes de la India, Geeta Kapur:

“Para los artistas indios, no menos que para los africanos y los latinoamericanos, el problema no estriba solo en averiguar el modo de escapar del vanguardismo programático de la modernidad occidental, sino también del conservadurismo de su cultura vernácula”⁴¹

Esta problemática también se da en el contexto artístico taiwanés, en el que el público reacciona con recelo a la introducción de nociones artísticas occidentales, viéndose forzados a la aceptación de cambios drásticos en la tradición pictórica.

2.3. Los fondos grises u homogéneos como propuesta pictórica contemporánea.

Todos los conceptos expuestos en los puntos anteriores nos conducen al estudio de una de las propuestas pictóricas abstractas como son los fondos grises u homogéneos y su aplicación contemporánea.

Se ha escogido el estudio de estas superficies como síntesis de los postulados característicos de la época moderna y su capacidad para actualizar la pregunta esencial que realiza este lenguaje en la actualidad, pasando de ese “Yo soy” al “Pienso que soy” reconectando así este lenguaje con el paisaje en el que nos vemos inmersos, teniendo muy en cuenta las reivindicaciones realizadas durante las revoluciones del año 68.

La representación de estas superficies permite un acercamiento hacia la realidad tangible de cada espectador, permitiendo crear una conexión entre la obra y el paisaje que se adapte a una sociedad en constante cambio. Parten de un punto, pero, gracias a la abstracción ambigua, permiten su asociación a la realidad cambiante, modificando constantemente lo que representan. Podríamos decir que están entre la Imagen-Materia y el Espejo, con algo de fantasma y algo de volátil.

El concepto de fondo gris u homogéneo parte del estudio de las celebraciones y los ritos⁴², propuesto por Gustavo Bueno que nos permite realizar un análisis de la experiencia de las acciones del individuo en la sociedad en la que se inserta.

⁴¹ Ibid., p. 30.

⁴² Gustavo Bueno postula en su escrito “*Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*” que la diferencia entre ritual y celebración es en esencia y no en grado, mostrando preferencia por este segundo término por las connotaciones adheridas al primero.

Muchos artistas desde el paradigma moderno hasta la actualidad han tratado o están tratando este tema desde la abstracción ambigua ya que permite realizar aproximaciones y preguntas muy sugerentes hacia el tema. Es el caso de Mark Bradford, Gerald Richter o el de Jaqueline Humphries, grandes referentes de esta investigación.

Definimos brevemente los fondos grises u homogéneos como el entramado de rituales que componen nuestro comportamiento y tradiciones, son los espacios donde se sitúan nuestras acciones y están compuestos por una sedimentación cronológica de los rituales de cada sociedad.

Estas superficies metafóricas permiten rastrear los movimientos rituales y comprender mejor el paisaje social contemporáneo. En esta investigación realizamos una analogía entre los fondos y los muros, pilares y suelos que sustentan físicamente la sociedad en la que convivimos. Y esta no es una comparación fortuita ya que se propone en base a la sedimentación de sucesos producida a lo largo del tiempo. De una parte, los mencionados objetos físicos admiten y absorben los embates de la sociedad mientras que estas superficies grises u homogéneas lo hacen de igual manera con las celebraciones, creando un entramado de rituales que componen el fondo de nuestras acciones.

Este término, acuñado por Gustavo Bueno, tiene como pilar fundamental las teorías de la Gestalt, en la relación Fondo – Figura, postulando como en estos fondos se encuentra un conocimiento esencial para entender los comportamientos sociales contemporáneos.



Fig. 17: Fragmento Muro de Berlín. Parque Europa. Torrejón de Ardoz.

Se ha escogido la imagen de uno de los fragmentos conservados del muro de Berlín puesto que consideramos que refleja de forma visual el concepto de fondo gris u homogéneo. Un muro que ha recibido la **sedimentación** de las protestas a lo largo de los 28 años que estuvo en pie. Sobre el que se han sedimentado pintadas, golpes y desconchones a lo largo de los años dando cuenta de la realidad social en la que se inserta.

El análisis de los fondos grises u homogéneos solo es posible a través de la búsqueda de los espacios liminares entre rituales, de esta forma podemos rastrear la estratigrafía de celebraciones que componen el muro que suponen los fondos y así dibujar un mapa cronológico de las acciones que componen nuestro día a día.

Postulamos como este estudio de los fondos grises u homogéneos y su representación pictórica nos acerca a las cuestiones actuales a cerca de la pintura, a ese “Pienso que soy” y persigue el ideal de Imagen-Tiempo. Se busca la obra que contenga su propio tiempo y siempre se actualice en función de las variaciones del paisaje social contemporáneo.

El inicio del estudio de la representación de estas ideas comenzó en la época moderna, con la corriente del Informalismo y es en la actualidad, con el avance de los estudios teóricos y la inclusión del arte de la periferia, cuando se da el mayor momento de comprensión sobre la relevancia de su análisis desde el objeto pictórico.

No pretendemos reducir a la abstracción ambigua todas las aproximaciones realizadas hacia este concepto, pero si proponemos la investigación desde este lenguaje basándonos en los fondos grises u homogéneos como representación pictórica. Por ello dentro de los referentes escogidos a lo largo del trabajo encontramos obras no sólo de carácter abstracto, ya que, situamos el trabajo en el límite entre abstracción y figuración.

Se ha escogido la práctica pictórica característica del periodo informalista como punto de partida por la gran cantidad de aproximaciones hacia la abstracción ambigua, por su juego con el límite entre figuración y abstracción, que permiten establecer unas bases prolíficas del estudio de la práctica pictórica abstracta contemporánea y plantear la representación de los fondos grises u homogéneos como conclusión.

Estas propuestas artísticas responden directamente a preocupaciones contemporáneas, en una sociedad donde el capitalismo tardío satura de imágenes repetitivas el imaginario social; la reivindicación del alejamiento y la crítica de los libretos impuestos socialmente se vuelve una necesidad.⁴³

2.3.1. Algunas claves de la herencia informalista.

El planteamiento pictórico ha cambiado con el transcurso de los años, pero el estudio de la aplicación de las propuestas que tuvieron comienzo en la corriente informalista y que han llegado a nuestros días se vuelve una necesidad a la hora de afrontar este trabajo.

La síntesis entre el informalismo y las propuestas artísticas de la periferia marcan un camino para la renovación de los postulados abstractos característicos del paradigma moderno, demostrando que estas ideas, que la revolución del año 68 dio

⁴³ Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

por agotadas, contienen claves importantes en el avance y reflexión del lenguaje pictórico.

No es de extrañar esta relación, puesto que los grafismos característicos de la abstracción suelen compararse con la caligrafía oriental. Y aunque las ideas perseguidas han sido actualizadas, los planteamientos fundamentales perduran.

La conexión entre materia, objeto pictórico y vida nos muestran la relación directa y fundamental de la pintura con un diálogo constante entre *Homo Fabber* y *Animals Laboran*⁴⁴ que únicamente se da en este lenguaje.

Aunque, como ya hemos mencionado anteriormente, la pintura sufrió una desconexión y se dejaron de lado las ideas propuestas durante la modernidad por el proclamado “agotamiento del lenguaje” durante la década de los 90 del siglo pasado, ya es posible rastrear como algunos artistas de nacionalidades y campos de trabajo diferenciados retoman estos postulados y buscan su actualización.

Se realiza una propuesta de estudio de las diferentes aproximaciones realizadas desde el comienzo de la corriente informalista hasta la práctica pictórica actual. Por ello nuestro siguiente apartado, que opera bajo una metodología Emic, acompaña las aproximaciones teóricas realizadas en este escrito desde el “Pensamiento en imágenes”.⁴⁵

Este apartado contiene una fuerte carga Emic, ya que las relaciones de imágenes que proponemos siempre contendrán un fuerte componente subjetivo. Debemos tener en cuenta la inmensa cantidad de acercamientos artísticos realizados y por ello hemos seleccionado una serie de referentes que sitúen la investigación ante la imposibilidad de abarcar el infinito espectro de artistas que podrían aportar conocimiento sobre este tema. Por ello esta selección no busca su totalidad sino plantear a través de la obra pictórica los avances y la situación de la representación de los fondos grises u homogéneos en la actualidad.

⁴⁴ Los términos *Homo Fabber* y *Animals Laboran* se corresponden a los procesos relacionados con las acciones; siendo *Homo Fabber* procesos basados en el pensamiento y el *Animals Laboran* relacionados con la técnica. En el proceso pictórico es necesaria la intervención constante y coordinada de ambos procesos para el correcto desarrollo de la investigación.

⁴⁵ Véase 4.1. Metodología, p.43

Siguiendo los planteamientos realizados por Abby Warbug proponemos un pensamiento en imágenes para componer un particular Mnemosine que establezca relaciones entre todas las imágenes.

Establecemos relaciones entre obras modernas y contemporáneas y estudiamos la transición que ha sufrido la práctica pictórica en el cambio de paradigmas. Nos valemos de este tránsito entre artistas como método para entender la actualización de las ideas que se ha comentado a lo largo de la investigación.

Gracias a la progresión de obras que han sido incluidas en este apartado nos permitimos realizar un recorrido por la historia más cercana del arte, y nos damos cuenta de cómo, pese a la fuerte crítica que sufrió la práctica pictórica en las ya mencionadas revoluciones, nos es posible rastrear visos de los postulados realizados durante el informalismo en el avance de la investigación artística.

Esta selección de artistas comienza situando la investigación en Antoni Tàpies como punto de partida por su concepción de la práctica pictórica y su estudio acerca de los fondos grises u homogéneos, aunque no buscando este tema de forma explícita sí que nos es posible rastrear este concepto a lo largo de sus obras características del periodo informalista.



Fig. 18: Tàpies, A. 1961. "Superposición de materia gris." Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Fig. 19: Murillo, O. 2012. "Touch me with your greasy hands". Óleo, barra de óleo, pintura en spray, grasa y arandelas de acero sobre lienzo. 182,9 x 231,1 cm. Colección particular.

Observamos en la obra de ambos artistas tan distantes en el tiempo la preocupación por la capacidad de comunicación de la materia. De una parte, el artista español Antoni Tàpies. compone a través de la adhesión de pastas pictóricas mientras que el colombiano Oscar Murillo se centra en los empastes y la creación de mnemosines personales a través del recorte y adhesión de lienzos. Aunque en el

proceso pictórico sean obras muy distantes ambos artistas persiguen un objetivo común, la comprensión de los límites de la materia para la representación del espacio social en el que conviven.

Se dan distintas aproximaciones hacia la composición de los muros, de una parte, el pintor español nos muestra una visión de desgaste que permite rastrear la estratigrafía de estas superficies mientras que el artista colombiano reflexiona desde la composición a través de anexar diferentes fragmentos diferenciados, que tras ser tratados bajo la técnica de este artista crean un todo.

La propuesta de representación de los fondos grises u homogéneos desde el muro ya tuvo origen en el artista A. Tàpies, por ello establecemos su obra como punto de partida. El estudio del muro como propuesta artística nos aporta claves para comprender el conocimiento que albergan estas superficies abstractas.

“El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo, y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, lo cual se relacionaba a la vez con mi nombre”⁴⁶

A partir de esta concepción de los fondos grises u homogéneos establecemos una breve cronología de las diferentes representaciones de este concepto comparando el avance de las investigaciones durante el paradigma moderno con las aproximaciones contemporáneas.

⁴⁶ Tàpies, A. (1992). *Comunicación sobre el muro*. Fundación Tàpies, Barcelona.



Fig. 20: Possum Tjapaltjarri, C y Leura Tjapaltjarri, T. 1976. "Warlugulong." Polímero sintético sobre lienzo. 168,5 x 170,5 cm. Art Gallery of New South Wales, Sidney.



Fig. 21: Bradford, M. 2007 "Giant".. Collage con técnica mixta sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. MoMA. Nueva York.

En la obra de los artistas aborígenes australianos, Possum Tjapaltjarri, C y Leura Tjapaltjarri, T, situada a la izquierda, podemos observar una preocupación por el área de actividad y el espacio nuclear que luego resultaría clave en las investigaciones posteriores del artista californiano Bradford, M.

En ambas piezas existe una preocupación evidente sobre la construcción de la identidad en el espacio social, de los recorridos y modos de aproximarse hacia estas áreas de actividad.

La obra expuesta en Sidney actúa como vínculo entre la modernidad y la contemporaneidad, heredando postulados característicos de comienzos de este movimiento y permitiendo su transmisión hacia la práctica más actual.

Una aproximación diferente, más evidente y meditada, sobre los rituales y su importancia en la vida del usuario.

Durante el auge de la pintura expandida se inicia la reflexión del espacio que ocupa la obra en el lugar físico donde se sitúa, permitiendo una nueva aproximación hacia el estudio de estas áreas de actividad y los rituales que componen los fondos grises u homogéneos.



Fig. 22: Bogart, B. 1974. "White plane white." Cemento, óleo y bastidor sobre cartón. 204,5 x 279 x 15cm. Tate Modern Museum. Londres.

En la obra "*White plane White*" que tuve ocasión de apreciar en un reciente viaje a Londres, sitúa la aproximación al espacio como un componente más en la representación, mostrando la imposibilidad de abarcar la totalidad de la realidad en una sola pieza.

Aunque estéticamente se desmarque del resto de obras presentadas en este breve recorrido, muestra cercanía a las preocupaciones mostradas por los artistas que componen este trabajo, aportando un nuevo enfoque de la situación que ocupa el ser humano en el espacio que le rodea, y cómo son los bordes los que entablan contacto con las superficies metafóricas que ocupan nuestra atención.

En palabras del artista, recogidas en el catálogo digital del museo TATE: "*Empecé a ver la importancia de los bordes... expandiendo el material hacia los límites de la pintura me produjo cierta soltura en un contorno amplio.*"⁴⁷

⁴⁷ Tate museum. (s.f.). *White plane white*. (T. museum, Ed.) Recuperado el 20 de 8 de 2018, de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bogart-white-plane-white-t14202>

Gracias a este trabajo observamos otro de los modos de establecer esta reconexión entre el objeto pictórico y vida, una de las preocupaciones esenciales en nuestra investigación.

Ya en una esfera más cercana a nuestro tiempo nos acercamos a las propuestas del prolífero artista alemán Gerhard Richter, ocupando nuestra atención las propuestas abstractas realizadas en la colección expuesta en 2006 “The Cage series”.

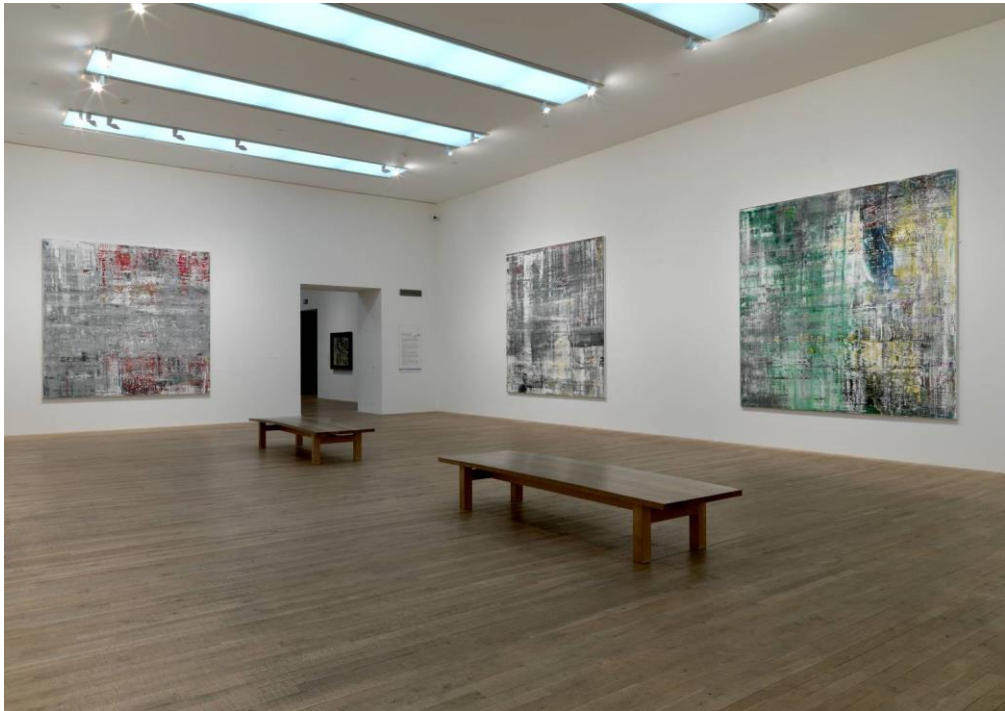


Fig. 23: Richter, G. 2006. Instalación, conjunto de obras "The Cage series". Tate museum, Londres.

En esta instalación de Richter, G. contemplamos una combinación de los postulados descritos en las obras anteriores, en la que la combinación de materia pictórica y espacio físico permiten revelar al espectador la capacidad representativa de la pintura.

A nuestro juicio, muestra una representación de los fondos grises u homogéneos que permiten que el público pueda reflexionar acerca de lugar que ocupan estas superficies y como se ven envueltos por ellas.

La pintura envuelve y sumerge al espectador de la misma forma que hacía la música que inspiró al artista al crear sus obras. De esta forma la obra se completa al

ser observada por un público que otorga sus propios matices al significado de la colección permitiendo la actualización constante de su significado.



Fig. 24: Richter, G. 2006. "Cage IV (897-4)". Óleo sobre lienzo. 290 x 290cm. TATE Museum. Londres.



Fig. 25: Humphries, J. 2017. "(#J^^)". Óleo sobre lino. 240 x 266,4 cm. Greeni Naftali. Nueva York.

Ambos artistas son referentes esenciales en nuestra investigación, técnica y conceptualmente. Por ello el estudio conjunto de sus obras se vuelve una necesidad en este trabajo.

La búsqueda de la imagen que cuente con un tiempo propio y se adapte al paisaje en el que se inserta es una de las claves fundamentales en el trabajo de ambos artistas. El trabajo de la artista estadounidense Jacqueline Humphries deja atrás sus "Lightbox" abriendo un camino de investigación acerca de este tema retomando las investigaciones realizadas por grandes artistas previos a ella como es el caso de Gerhard Richter.

En ambas piezas observamos la necesidad del diálogo con el espectador y como convergen en sus obras las ideas estudiadas a lo largo del trabajo, permitiéndonos comprender la situación que ocupa la abstracción ambigua y la práctica pictórica en el mundo contemporáneo.

3. OBJETIVOS

3.1. Objetivos generales.

Primeramente, esta investigación propone el análisis de la situación de los lenguajes pictóricos abstractos en el paisaje social contemporáneo. Buscando claves que permitan reconocer su importancia y el papel que juegan en la actualidad.

Acotamos este trabajo en lo relacionado a los fondos grises u homogéneos en la práctica pictórica abstracta ambigua como método para alcanzar narrativas a las que ni la abstracción pura ni la figuración consiguen acceder. Una propuesta pictórica que permite recuperar la conexión entre espectador y artista, perdida durante la segunda mitad del S. XX e hibridar don lenguajes tan distantes entre sí.

Analizamos las propuestas artísticas surgidas durante la última época y cómo recuperan narrativas iniciadas ya en el siglo pasado que habían quedado silenciadas. A través de la valoración del arte de la periferia se alcanzan claves que aportan conocimiento acerca de la sociedad globalizada contemporánea.

Con todo esto buscamos dar respuesta a preocupaciones que surgen en la sociedad contemporánea y obtener claves fundamentales que nos permitan reflexionar a cerca de la significación de los fondos grises u homogéneos en ese nuevo paisaje contemporáneo, tan cambiante, en el que todos los lenguajes deben someterse a una profunda revisión.

Otro de los principales focos de atención reside en el análisis de los lenguajes pictóricos abstractos encarnados en los fondos grises u homogéneos característicos de la modernidad, para confirmar o desmentir esa desconexión entre modernidad y contemporaneidad, estudiando como la práctica pictórica actual sigue recurriendo a las investigaciones iniciadas por los artistas que operaron en la modernidad.

Finalmente, nuestra labor de investigación se centrará en los fondos grises u homogéneos como propuesta pictórica contemporánea. Se ha escogido como punto de partida las propuestas surgidas en el Informalismo, para realizar un análisis de su deriva en la actualidad, estableciendo así vínculos entre los paradigmas moderno y contemporáneo.

Este estudio se realiza desde una aproximación teórico-práctica en la que *Homo Fabber* y *Animal Laborans* trabajen unidos produciendo así conocimiento.

3.2. Objetivos específicos.

Realizamos un recorrido por los principales artistas contemporáneos que operan a través de los lenguajes pictóricos abstractos ambiguos para conocer y analizar las propuestas pictóricas en la actualidad.

Estudiamos el paisaje social contemporáneo, de la mano de la escritora Nathalie Heinich y su texto *El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*⁴⁸ realizando un mapa de las propuestas artísticas abstractas contemporáneas y su capacidad para entender, absorber y modificar el paisaje social.

Analizamos la influencia del arte producido en la periferia y como su aceptación y valoración realizada por el público, la crítica y los artistas han fomentado la actualización de lenguajes considerados tradicionales.

Otro de nuestros objetivos consiste en estudiar la capacidad de los fondos grises u homogéneos de jugar en el límite entre abstracción y figuración, buscando nuevos recursos y aproximaciones dentro de un lenguaje pictórico en constante revisión.

Por último, una de nuestras preocupaciones fundamentales reside en comprender la capacidad del lenguaje pictórico abstracto ambiguo a través de la práctica; por ello consideramos que, para un completo desarrollo de la investigación, es necesaria la realización de obra pictórica, que nos acerque a las problemáticas y postulados vinculados a los fondos grises u homogéneos.

⁴⁸ Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro libros.

4. METODOLOGÍA

La metodología escogida para esta investigación reside en una doble aproximación hacia el estudio de la práctica pictórica abstracta en la época actual. Por una parte, el pensamiento con imágenes introducido por Abby Warbug y desarrollado por George Didi-Huberman y por la otra, el análisis de los conceptos teóricos planteados durante la última época a cerca de la situación de la pintura abstracta en la contemporaneidad.

Ambos planteamientos se enlazan durante toda la investigación, colaborando en el avance mutuo y permitiendo así acceder a claves y conclusiones propias de una investigación Teórico-Práctica.

La propuesta Emic, que recae en el pensamiento con imágenes, propone claves visuales para activar el pensamiento a través del estudio de las imágenes por pares. Este modo de proceder se integra dentro del estudio teórico academicista o Etic para alcanzar así un conocimiento completo sobre el tema.

Ambas metodologías proponen claves fundamentales, pero sólo alcanzamos su máximo potencial al conjugarlas con la práctica pictórica, ya que enfrentarse a la creación pictórica permite adquirir una perspectiva mayor de ambas metodologías.

Durante el desarrollo de la investigación se propondrán una serie de obras creadas a la par de la realización del objeto de estudio, que nos permitirán realizar un acercamiento a la problemática planteada en el objeto de estudio y a unas conclusiones sólidas sobre las posibilidades de los fondos grises u homogéneos.

4.1. Mirada Emic.

Se ha escogido como mirada Emic el “Pensamiento en imágenes” como uno de los motores de producción de conocimiento ya que las imágenes apelan a los sentidos y no tanto a la razón; es por ello que son más proclives a afectar al pensamiento: la imagen apela a nuestra sensibilidad inmediata.

Dado que la investigación por pares tiene que ver con el pensamiento curatorial como método de producción de conocimiento a través de relaciones

subjetivas. Este mecanismo se fundamenta en las relaciones que establecen las imágenes entre sí, una imagen nos lleva a otra.

Referido al método de trabajo en relación con las imágenes de Abby Warburg, una imagen lleva a otra imagen, planteando así la imposibilidad de entender la imagen de forma única sin su conjunto.

Se establecen así constelaciones de imágenes, a través de la reverberación, siempre desde una relación personal y subjetiva entre las mismas, produciendo una serie de comparaciones por pares que actúan como activadoras del pensamiento.

En relación a esta conexión entre las imágenes y su capacidad productora de conocimiento en función del medio en el que se encuentran, recurrimos al escrito de Hyto Steyerl *“In Defense of the Poor Image”*

“El valor de las imágenes es precisamente su capacidad de ser cogidas e integradas en otro discurso de imágenes, no nos merecen respeto, son imágenes de todos y producen conocimiento. Lo importante no es el valor único y singular sino la capacidad de ponerse en funcionamiento, de parasitar muchas situaciones, es un caso interesante de estudio.”⁴⁹

Es la democratización de la imagen la que precisamente produce conocimiento. La variedad de espacios donde las imágenes se pueden insertar permite establecer juegos de relaciones, creando nuevos contextos para activar los relatos que estas contienen.

Sobre el trabajo de Abby Warburg acerca de la imagen, George Didi-Huberman comenta en la entrevista que realizó con Xavier Antich:

“Y es que, más que una colección de libros, la biblioteca de Warburg era un archivo de problemas [...] ¿Será posible, parece ser la pregunta de Warburg, escuchar a través de ellas la voz de fantasmas que sobreviven a su propia muerte? [...] Esa es la grandeza del proyecto de Warburg: no es un resumen de imágenes, sino un pensamiento en imágenes, una memoria en acción”⁵⁰

En esta investigación planteamos esta aproximación a la investigación artística como uno de nuestros motores fundamentales. Estableciendo un diálogo entre las prácticas pictóricas cercanas a los fondos grises u homogéneos de las diferentes

⁴⁹ Steyerl, H. (2009) *In Defense of the Poor Image*. E-Flux journal.

⁵⁰ Antich, X. (8 de septiembre de 2010) *La Vanguardia*. Pág. 2.

épocas, analizamos la relación que establecen las imágenes entre sí produciendo conocimiento.

4.2. Mirada Etic.

Se establece la mirada Etic desde el estudio de los conceptos teóricos actuales acerca de las posibilidades que brinda la abstracción ambigua de la mano de escritores y estudiosos de la materia como Tony Godfrey, Nathalie Heinich, José Luís Brea...

Todos los conceptos tratados en esta investigación están relacionados entre sí bajo la temática de los fondos grises u homogéneos, concepto propuesto por Gustavo Bueno en su ensayo "*Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*"⁵¹ para desarrollar una propuesta de análisis del comportamiento social contemporáneo y de las celebraciones que los sostienen.

En este trabajo de investigación se postula el valor **del concepto de fondo gris u homogéneo** vinculando su **carácter antropológico** con la **práctica artística** como motor para la **producción de conocimiento y reconexión entre pintura y realidad**.

También nos permite teorizar sobre la Imagen-Tiempo analizada por José Luís Brea para proponer un vínculo entre el lenguaje tradicional de la Imagen-Materia con este futurible que la imagen está destinada a alcanzar. Una imagen que contenga su propio tiempo.

⁵¹ Bueno, G. (1984). *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*. Madrid: El Basilisco.

SEGUNDA PARTE: DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

5. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Justificación.

Consideramos esenciales los tres grandes puntos que hemos propuesto en el “Objeto de estudio” para realizar una propuesta pictórica contemporánea, indagando en la capacidad productora de conocimiento que reside en esta práctica y las posibilidades ofrecen los **fondos grises u homogéneos** para alcanzar este objetivo.

Suscribimos la idea del crítico de arte estadounidense y profesor de filosofía Arthur C. Danto⁵² a cerca de la situación actual del panorama artístico en la que la “Muerte de la pintura” no significa otra cosa que no ser la práctica hegemónica en el objeto artístico, sino que se ha convertido en una aproximación artística tan aceptable como cualquier otra, posicionándonos contra la idea expuesta en la primera parte de este trabajo acerca de la falta de operatividad del objeto pictórico en la sociedad contemporánea.

Se han escogido los fondos grises u homogéneos como tema principal de la investigación gracias a las pesquisas realizadas acerca de este concepto trasladadas al objeto pictórico que permiten abordar la cuestión actual “Pienso que soy” por su relación directa con el estudio de la sociedad contemporánea.

Es en este concepto, acuñado por Gustavo Bueno, de carácter antropológico y trasladado al mundo artístico donde encontramos las claves que nos acercan a la conexión entre el objeto pictórico y el paisaje en el que se insertan, ya que, las investigaciones realizadas a través de estas superficies abstractas proponen al mismo tiempo una nueva aproximación a la Imagen-Tiempo.

En la búsqueda de la Imagen-Tiempo se han hallado prácticas abstractas que, creemos, consiguen proponer nuevos avances en la investigación. O bien a través de lienzos cambiantes, a medio camino entre el espejo y el cuadro, o bien a través de interacciones directas con la luz y la sombra, ambos ejemplos podemos encontrarlos en la obra de Robert Ryman o de Jacqueline Humphires, referentes en esta investigación.

⁵² Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Estética.



Fig. 26: Ryman, R. 1982. "Counsel". Óleo sobre lienzo con sujeciones metálicas. 223,5 x 213,4 cm. MoMA. Nueva York.



Fig. 27: Humphries, J. 2017. "i\Omega...". Óleo sobre lino. 289,6 x 322,6 cm. Greeni Naftali Gallery. Nueva York.

Ambas obras muestran acercamientos propios a la problemática de la liberación del objeto pictórico de su esencia singularísima. En la parte izquierda, la obra "Counsel" de R. Ryman nos muestra la preocupación existente entre la interacción entre la obra y el espacio que ocupa (Siendo la sombra arrojada parte fundamental de la obra) y en la derecha, la obra "Sin título" de J. Humphries medita sobre la obra siempre cambiante en función del paisaje en el que se inserta. En ambas piezas podemos contemplar como la reproducción fotográfica limita enormemente la lectura de los relatos que estamos valorando.

Se busca aportar un nuevo eslabón a la cadena continua e infinita de avances que supone la investigación artística y para ello recurrimos, una vez más, a las ideas expuestas por la escritora Nathalie Heinich, a cerca del paisaje y la interacción de la obra con el entorno social.

Acompañando el avance de esta investigación, acerca de la situación del lenguaje pictórico en la actualidad, se realiza un profundo estudio práctico que amplía la perspectiva para una completa comprensión de los fondos grises u homogéneos en la contemporaneidad.

Aunque la propuesta artística sea indagar en estas superficies matéricas y en la Imagen-Tiempo, creando obras con un tiempo propio integradas en el contexto exterior, debemos tener en cuenta que se realizan en un contexto ineludible: tienen un comienzo anclado en el tiempo, aunque no tengan un fin. Como escribe Nathalie

Heinich *“En esta inyección de mundo corriente en el mundo del arte, este juega un papel tan importante como aquél: ambos contextos participan en el proceso creativo.”*⁵³

Es en la realización de esta práctica dónde se encuentra nuestra propuesta artística; las obras conforman el espacio que condensa todo el pensamiento teórico expuesto en los apartados anteriores.

La obra “Vuelta a casa I” forma parte de la colección realizada a través de esta investigación e indaga sobre el área nuclear y el área de actividad, conceptos muy cercanos a la obra de M. Bradford.



Fig. 28: Bradford. M. 2007. “Mississippi Gottdam”. Papel de valla publicitaria, reproducción fotomecánica, acrílico, papel de comic, papel de plata sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. Denver art museum. Denver.



Fig. 29: San Francisco, D. 2018. “Vuelta a casa I.” Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

La pieza propone al espectador una reflexión sobre los espacios cambiantes que suponen el recorrido diario de la vuelta a casa. Una acción ritual que se sitúa sobre los fondos grises u homogéneos y que cuenta con un tiempo propio, cercano a cada espectador. Por ello esta pieza solo se completa gracias al público que le otorga su significado, adaptándola al paisaje en el que se inserta, proponiendo así un acercamiento a la Imagen-Tiempo.

⁵³ Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro libros. p.123.

5.2. Propuesta artística.

A través de las pesquisas realizadas en el objeto de estudio, y como hemos expuesto en apartados anteriores, la investigación que aquí presentamos se acompaña de una propuesta artística relacionada con las superficies abstractas ambiguas de carácter pictórico para completar el conocimiento del estudio teórico.

Nos centramos en los fondos grises u homogéneos como tema principal de la obra realizada a lo largo de la investigación como propuesta pictórica contemporánea, trabajando en el límite de la abstracción.

Las obras, pese a su inherente componente abstracto, cuentan con una cercanía intencionada hacia espacios familiares para el espectador, persiguiendo el objetivo de ser reconocibles por un público no especializado y adaptar su significado al tiempo en el que son estudiadas; de esta forma se indaga acerca del paso del objeto estático de la Imagen-Materia hacia el futurible que supone la Imagen-Tiempo.

Escogemos una serie de artistas de relevancia en el panorama artístico actual que permiten descubrir diferentes formas de alcanzar la representación de los fondos grises u homogéneos desde el objeto pictórico; no por ello consideramos que esta sea la única manera viable de representación, pero si una forma legítima de llevarla a cabo.

Analizando las obras del pintor californiano Mark Bradford adquirimos una perspectiva gráfica de los conceptos de “espacio nuclear” y “área de actividad”⁵⁴, conceptos esenciales para la creación matérica de estas superficies.

Pese a haber mencionado en repetidas ocasiones que las pinturas metálicas de la artista Jacqueline Humphries ocupan un espacio de relevancia en el imaginario de esta investigación, sus obras expuestas en la galería Greene Naftali (por la búsqueda de la Imagen-Tiempo desde una práctica más abierta) no dependen tanto de la luz como de la propia obra, resultando reveladoras para nuestra investigación.

⁵⁴ Véase p.19 y p.20

La obra de J. Humphries se vuelve todo un referente en la propuesta.

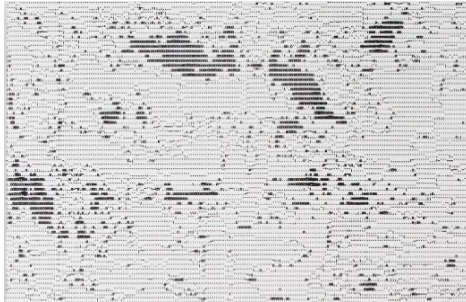


Fig. 30: Humphries, J. 2017. "i\Omega..."
Fragmento. Greene Naftali. Nueva York.



Fig. 31: San Francisco, D. "Sin título." 2018.
Fragmento. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Seleccionamos ambos fragmentos por su similitud en el objetivo de indagar a través del espacio que ocupa la representación, no desde el método aditivo sino gracias a la substracción de materia.

Desde el estudio realizado proponemos una serie de obras creadas de forma simultánea a la investigación y gracias a su colaboración encontramos nuevos objetivos y campos de estudio que han sido relevantes para alcanzar las conclusiones expuestas en la parte final de este trabajo.

Centrándonos en la parte práctica, consideramos el uso de las repetidas capas un método para representar la superficie metafórica que compone la sedimentación de las celebraciones, así como las fisuras y grietas como espacios liminares. Consideramos como una de las mejores representaciones de estas superficies el Muro de Berlín por su capacidad de condensar esta estratigrafía, pero con la limitación de su fuerte contenido simbólico.

La elección del Muro de Berlín como ejemplo para la representación de los fondos grises u homogéneos reside en su significado. Por una parte, por su estado de conservación en la actualidad y por la otra por el lugar que ocupa en la historia y en el imaginario colectivo.



Fig. 32: Fragmento muro de Berlín.



Fig. 33: San Francisco, D. "Sin título". 2018. Fragmento. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Escogemos este fragmento del Muro de Berlín para visibilizar la metáfora que proponemos a través de los fondos grises u homogéneos. La representación que realizamos en esta investigación de estas superficies busca la creación de un entramado similar al que se da en un muro. A través de un muro tan icónico se visibiliza la estratigrafía de los sucesivos sedimentos que conforman la superficie, alcanzando una imagen en constante construcción, que asume el paisaje en el que se inserta y ve modificado su significado.

Desde la obra buscamos crear una obra que esté en constante construcción gracias a la participación del público, que completa su significado a través de experiencias que proyecta sobre la representación de las superficies que nosotros proponemos.



Fig. 34: San Francisco, D. "Sin título". 2018. 150 x 120cm. Técnica mixta sobre lienzo. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

La propuesta realizada busca visibilizar estos espacios de vacío proponiendo una relectura de las superficies que actúan como balsa de nuestras acciones, espacios que parecen individuales pero que en realidad son comunes a todos los miembros de una sociedad. De esta forma buscamos que cada espectador se realice preguntas acerca del paisaje en la que se inserta y cuestione comportamientos sociales normalizados.

Desde la obra pictórica que aquí presentamos buscamos liberar el significado artístico de esta temporalidad a la que parece verse abocada. Para alcanzar este objetivo se realizan preguntas sobre el significado de la representación y su constante actualización del paisaje en el que se inserta.

Por ello, para que la actualización constante sea posible, la presencia del público se vuelve fundamental, cada espectador interacciona y completa el significado de la obra.



Fig. 35: San Francisco, D. "Reflexiones sobre el medio televisivo I". Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

En la obra "Reflexiones sobre el medio televisivo I" proponemos una reflexión acerca de las llamadas "Comunidades invisibles"⁵⁵ propuestas por la socióloga Martine Segalen, que postula sobre la imposibilidad de la existencia de ritos individuales. A través de esta conexión entre individuos conformando comunidades invisibles, son los fondos grises los que actúan como nexo de unión entre todos sus participantes.

Esta obra supone un momento de reflexión, un respiro de estas comunidades invisibles para que el espectador reflexione sobre las acciones que considera individuales, encontrando un espacio liminar que permita indagar acerca de los fondos grises u homogéneos.

⁵⁵ Comunidades invisibles: La autora Martine Segalen define la imposibilidad de rituales de carácter privado, postulando que todos los rituales existe una colectividad, aunque los participantes no tengan contacto entre sí, ni tampoco se relacionen. Estos ritos menores conforman las comunidades invisibles. Segalen, M. (2014). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.

5.2.1. Características técnicas de la propuesta.

La obra que acompaña a esta investigación y forma parte indisoluble de la misma se lleva a cabo al mismo tiempo que el desarrollo teórico, acompañándose mutuamente y aportando claves fundamentales para su avance.

Se ha realizado una colección de obras de diferente formato y soporte, cada una con características propias que permitan aproximaciones diversas hacia la representación de los fondos grises u homogéneos.

La obra propuesta es de carácter pictórico, pero no por ello nos centramos únicamente en piezas pictóricas como referencia. Encontramos claves en los diferentes lenguajes que aportan conocimiento y permiten acceder a nuevas formas de representación.

Las piezas se realizan sobre lienzo o madera como soporte y a través de la aplicación de diferentes técnicas -como el *grattage* o el *collage*- conseguimos acercarnos a la representación de las superficies homogéneas.



Fig. 36: San Francisco, D. 2017. "The wall." Detalle. Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 150 x 120cm. Colección particular. Salamanca.

El acceso a los relatos deseados se produce a través de la puesta en común de las diferentes técnicas, que permiten acercarnos a los límites de la abstracción y dotar al cuadro de significado.

Los materiales empleados son una combinación entre técnicas tradicionales y novedosas, en las que la jerarquía habitual se ve alterada buscando facilitar el proceso sustractivo de la pintura.

Los principales materiales que intervienen en la producción de las piezas son: Óleo, Acrílico, pintura plástica, pigmento y resinas sintéticas. El uso de todos ellos de forma combinada ha permitido alcanzar los resultados últimos aquí expuestos.

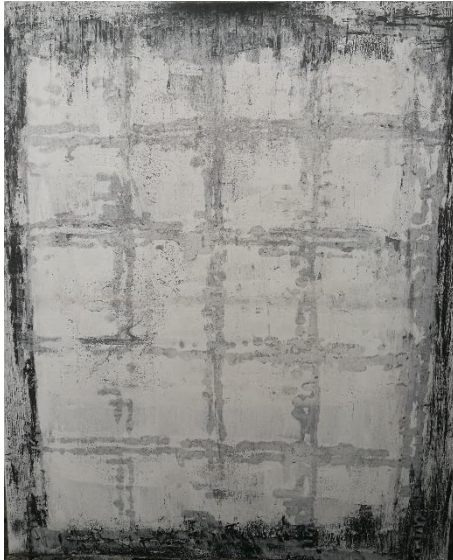


Fig. 37: San Francisco, D. 2018. "La caja." Proceso. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.



Fig. 38: San Francisco, D. 2018. "La caja." Detalle. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

El cuadro se produce a través de la sucesiva adhesión y substracción de capas de pintura buscando alcanzar una representación de los fondos grises u homogéneos. Durante la investigación se experimentó con la inversión de la jerarquía de los materiales. Se aplicó magro sobre graso, debilitando los enlaces y permitiendo acceder más fácilmente a las diferentes capas.

Este procedimiento técnico permite tener un control sobre la profundidad de los grafismos permitiendo acceder a la capa pictórica que mejor se ajuste al objetivo deseado. Incidimos en la zona donde queremos centrar el objetivo del espectador consiguiendo establecer una compensación óptica de la composición, así como un centro de atención.

Ante la inviabilidad de este proceso a largo plazo se indagó en el uso de resinas sintéticas, que permitiesen un control estable para una conservación viable a largo plazo.



Fig.39: San Francisco, D. 2018. "Sin título." Proceso. Técnica mixta con papel y resina acrílica sobre madera. 120 x 100 cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

La capa pictórica se sustrae a través de rasgados con espátula y con acetato de polivinilo, que permite actuar únicamente en el espacio deseado, de esta manera conseguimos realizar los diferentes grafismos que contiene cada obra.

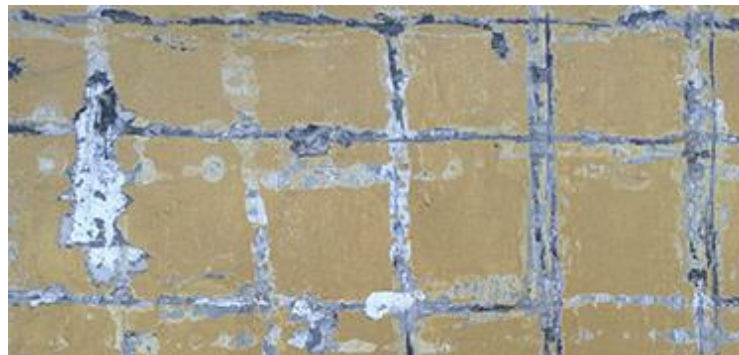


Fig. 40: San Francisco, D. 2018. "La caja." Detalle. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

El uso de los grafismos por adhesión también nos proporciona claves importantes en la búsqueda de la representación pictórica, que combinados con los rasgados y la sustracción de pintura permiten alcanzar los objetivos deseados.



Fig. 41: Mccloud, H. 2014. "Safety Last." Papel de aluminio, recubrimiento de aluminio y óleo sobre papel de alquitrán. 182,9 x 198,1 cm. Seankelly Gallery. California.



Fig. 42: San Francisco, D. 2018. "Sin título." Detalle. Técnica mixta, Óleo, esmalte y papel sobre lienzo. 120 x 150 cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Las piezas se presentan sobre un soporte rígido que las separe del medio en el que se insertan, por ello, en función al objetivo que pretendemos alcanzar con cada una de las piezas se idea un modo de presentación que potencie las características propias de cada obra.



Fig. 43: San Francisco, D. "Sin título". Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre tabla. 125 x 100cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.



Fig. 44: San Francisco, D. "Sin título". Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre tabla. 125 x 100cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Las obras anteriores (Fig 48 y Fig 49) han sido enmarcadas por el aporte que realiza este objeto a la obra; considerando lo escrito por Nathalie Heinich: *“E incluso cuando el artista reconstruye fronteras materiales, se asegura de que formen parte de la obra.”*⁵⁶. Los marcos permiten establecer un nuevo plano en la representación, dando cuenta, a través de este objeto físico, de la separación entre la obra y el medio en la que se inserta.

5.3. Proceso de trabajo.

La producción pictórica de la obra realizada se lleva a cabo gracias al diálogo entre teoría y práctica, basado en el planteamiento de tres grandes fases que presentamos de forma lineal pero que en la producción artística interactúan y se intercalan en pos de alcanzar el relato deseado en cada obra.

En primer lugar, se realizan una serie de pesquisas teóricas acompañadas de un pensamiento en imágenes centradas en los pensadores, críticos, comisarios y artistas que abordan o han abordado el tema que nos ocupa.

Al mismo tiempo que se realizan estas aproximaciones se realizan una serie de bocetos iniciales que complementen el conocimiento teórico y afiancen claves que luego resultarán fundamentales en la producción pictórica.

Este proceso de bocetado no solo sigue el estudio teórico, sino que activa nuevos modos de pensamiento, proponiendo nuevas vías de investigación y lectura que se vuelven necesarias para el avance del trabajo. Es un proceso que se da a lo largo de toda la investigación, en cualquiera de sus fases y que, en esta investigación se da de forma continuada a lo largo de toda la producción.

⁵⁶ Ibid., p.120.

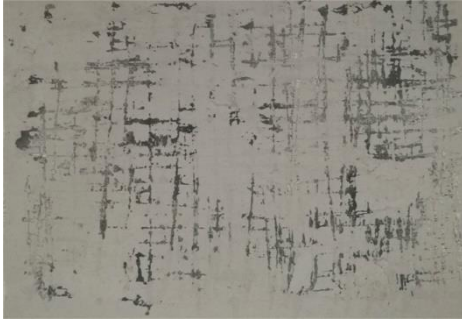


Fig. 45: San Francisco, D. "Boceto". 2018. Técnica mixta sobre papel. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.



Fig. 46: San Francisco, D. "Boceto". 2018. Técnica mixta sobre papel. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Los bocetos iniciales son realizados en papel y son de factura rápida, sus funciones principales son; suscitar planteamientos pictóricos, metodologías técnicas y pensamiento teórico.

En segundo lugar, una vez seleccionadas las fuentes y realizado este bocetado previo, se procede a la realización de obras de un formato reducido sobre soportes rígidos, que permitan una experimentación técnica mayor y sean resistentes a técnicas más agresivas.

Esta segunda fase permite una gran experimentación sobre los materiales y marca el camino del uso de los recursos técnicos que se utilizarán en la producción de la obra final. Al mismo tiempo permite la obtención de claves que resultan fundamentales a cerca del pensamiento de la significación de la imagen cimentando la investigación de una forma práctica.

En este caso la experimentación llevó a un replanteamiento de la jerarquía tradicional del uso de los materiales y a la inclusión de materiales de reciente aparición, como son las resinas sintéticas, que permiten alcanzar resultados perdurables en el tiempo desde diferentes métodos de aplicación en función de la preparación previa.

En estas obras experimentales se plantean los objetivos que luego resultarán fundamentales en la obra final. Son obras expresivas y de gran fuerza matérica siendo útiles en la investigación y representativas de la misma, puesto que en la elaboración de estas obras es fácil abrir caminos para futuras investigaciones.



Fig. 47: San Francisco, D. 2018. "La caja." Técnica mixta sobre tabla. 60 x 81 cm. Universidad Complutense de Madrid.

Es importante recordar que, pese a su carácter expresivo y experimental que requiere de una gran concentración, no se deja de lado la investigación teórica ni la producción de bocetos preparatorios, puesto que combinados con estas obras experimentales las piezas finales activan el pensamiento y producen conocimiento.

Por último, con los planteamientos teóricos y prácticos marcados, se lleva a cabo la realización de la pieza, que condensa todo lo aprendido anteriormente y muestra el avance del conocimiento obtenido de la investigación. Se producen piezas meditadas que habitualmente requieren volver a los estudios previos para encontrar el mejor camino de actuación.

Es importante remarcar que no todas las piezas son producidas a la vez ni en una secuencia lineal, sino que cada pieza requiere de un estudio previo que se realiza al mismo tiempo que se da el avance de la investigación teórica; Es por ello por lo que hemos insistido tanto a lo largo del trabajo en la conexión entre teoría y práctica.



Fig. 48: San Francisco, D. 2018. "Vuelta a casa II." Técnica Mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo.. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Tras este proceso de trabajo, hemos obtenido una colección de piezas que condensan los relatos contenidos en los Fondos Grises u Homogéneos desde la representación pictórica y que son expuestos en el anexo final de esta investigación.

Para alcanzar el resultado perseguido en la obra pictórica se ha realizado un estudio del comportamiento de la materia, las texturas y los grafismos.

5.3.1. Materia y Textura.

La materia es uno de los elementos fundamentales en la obra realizada, que junto a la textura y los grafismos, permiten acceder a las claves fundamentales para la producción de la obra.

Junto a esta materialidad se produce una investigación acerca de las texturas, buscando, a través de su combinación, alcanzar obras de carácter expresivo que permitan la producción de conocimiento.

En la búsqueda de los usos de la materia y la textura hemos descubierto obras de diferentes artistas que a su vez investigan sobre temas cercanos a nuestro estudio. Por ello creemos relevante comparar sus procedimientos con los utilizados en esta investigación para poder realizar un análisis comparativo de la técnica realizada en la producción pictórica que aquí presentamos.



Fig. 49: Walker, K. 2009. "Untitled". Detalle. Cuatro pantallas de seda procesadas con tinta acrílica sobre lienzo con collage de revista de Rolling Stone de agosto de 1975. 122 x 122cm. Captain Pretzel Gallery. Berlin.



Fig. 50: San Francisco, D. 2017. "The wall." Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 150 x 120 cm. Colección particular. Salamanca

Los fragmentos seleccionados tienen que ver en la técnica empleada, aunque con objetivos de representación muy distintos, ambas piezas recurren al juego de superposición de elementos, como son el papel y la pintura, creando una imagen a partir de su combinación.

En nuestro caso este recurso técnico, combinado con el *Grattage*, permite alcanzar una representación de estas superficies, donde la idea de mostrar la estratigrafía de los fondos grises u homogéneos es clave en nuestra investigación.

Otro de nuestros referentes, a todos los niveles -teoría y práctica- es el autor Gerhard Richter, que con su colección de obras "The cage series" ha aportado claves fundamentales en el tratamiento matérico de la pintura desde la abstracción

Indagando sobre la práctica pictórica de este artista encontramos una entrevista realizada al comisario estadounidense Robert Storr que transmite claves fundamentales para entender el proceso pictórico seguido por el artista.

La clave para entender la materialidad de la pintura de Gerhard Richter en palabras de Robert Storr consiste en *“Utilizarlo todo, nada queda como residuo.”*⁵⁷ desde la adhesión y sustracción continua de pintura del lienzo consigue alcanzar el objetivo deseado.

El uso que hace de esta sustracción de carga pictórica superficial aun mordiente para volver a incluirla en el cuadro es lo que verdaderamente ha captado nuestra atención, también en palabras del comisario R. Storr: *“Consiste en quitar la piel de la pintura”*⁵⁸. De esta forma G. Richter consigue visibilizar la parte oculta del objeto pictórico, algo clave en nuestra investigación.



Fig. 51: Richter, G. 2007. “Cage III.” Detalle. Óleo sobre lienzo. 290 x 290 cm. Tate Modern Museum. Londres



Fig. 52: San Francisco, D. 2018. “Reflexiones sobre el medio televisivo II”. Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97 cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

En este trabajo se entiende esta vuelta de la “piel” del objeto pictórico como un mecanismo que solo se da en ciertas partes de la pieza. En la representación de los muros, que utilizamos como metáfora de los Fondos Grises u Homogéneos, realizamos este proceso para visibilizar solo en ciertas zonas y a diferentes niveles la capa pictórica, permitiendo al espectador realizarse preguntas sobre su construcción y estratigrafía. De esta forma, a través de la materialidad de la pintura, conseguimos llamar la atención del espectador y que forme parte de la obra.

⁵⁷ Storr, R. (2009). *Gerhard-Richter.com*. Obtenido de <https://www.gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>

⁵⁸ Ibid.

Esta manipulación matérica y textural nos permite alcanzar otro de los elementos que conforman nuestra práctica pictórica, los grafismos, que abordamos desde la sustracción de la carga pictórica sobre el lienzo.

5.3.2. Grafismos.

Al igual que la materia y las texturas, los grafismos se erigen como uno de los recursos gráficos esenciales para alcanzar los relatos propuestos.

Esta técnica, realizada principalmente desde el *Grattage*, nos permite otorgarle a la obra el carácter ambiguo que la define, transmitiendo un significado más allá de la propia materialidad; huelga decir, no es el único medio viable, pero sí el que mejor resultado nos ha dado.

Se ha escogido llevarla a cabo desde la sustracción pictórica porque opinamos, desde el punto subjetivo que proponemos para representar estas superficies, permite acceder a esta estratigrafía protagonista para la compresión de los fondos grises u homogéneos, no como simple elección estética.

Este recurso técnico, que alcanzó su mayor auge en la pintura característica de la época informalista junto a la práctica pictórica oriental⁵⁹, permite alcanzar una expresión, composición y fuerza necesarias para completar la obra. Por ello, se ha convertido en uno de los tres elementos esenciales que componen la obra pictórica realizada en las obras que aquí presentamos.

⁵⁹ Véase 2.2. La influencia del arte asiático en los comportamientos artísticos contemporáneos. p.25



Fig. 53: San Francisco, D. 2018. "Vuelta a casa I". Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

A través de los grafismos, nos permitimos indagar en los relatos contenidos en los muros, representando las grietas o espacios liminares que encontramos en estas superficies y que nos permiten rastrear su estratigrafía.

Los grafismos nos sitúan más cerca de la Imagen-Tiempo.⁶⁰

Son el punto desde el espectador y el artista se realizan las preguntas acerca de la significación de la imagen y del objeto representado. Desde aquí es desde donde podemos leer la obra y entender todo lo que sucede.

Este elemento permite al espectador completar el significado de la obra, entablando un diálogo en el que tanto la pieza como el público actúan como emisores y receptores de información. Esta acción permite que la obra se sitúe un poco más cerca de contener un tiempo propio persiguiendo el futurible de la Imagen-Tiempo.

El dibujo como estudio preparatorio.

Por otra parte, el dibujo actúa en el proceso pictórico de esta investigación como activador del pensamiento, generando las ideas plasmadas en bocetos preparatorios que permiten asentar las bases de los procesos pictóricos que posteriormente conformarán la obra final.

⁶⁰ Véase cap. 2.1.3 p.22

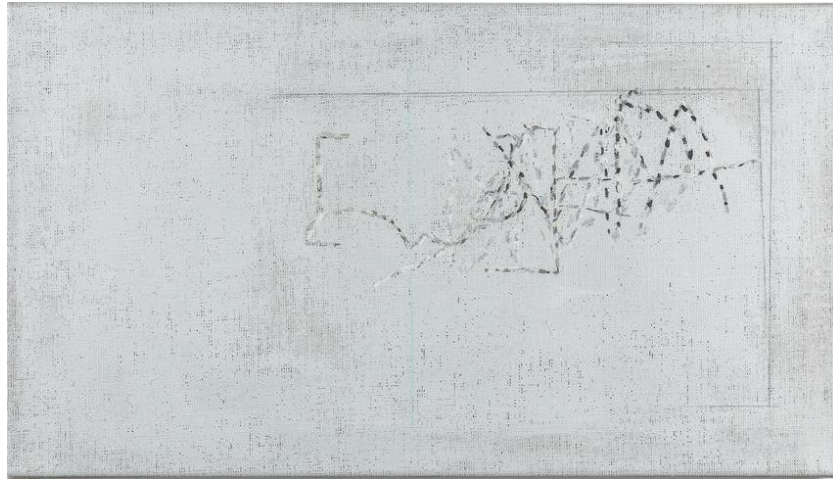


Fig. 54: Chirulescu, M. 2014. "Untitled (Dialog III)", Guache y óleo sobre arpillera. 48 x 85cm. Colección particular. Rumanía.

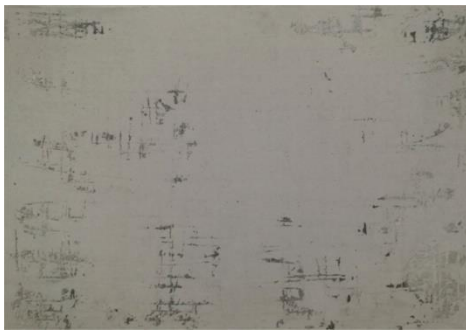


Fig. 55: San Francisco, D. 2018. "Boceto preparatorio".

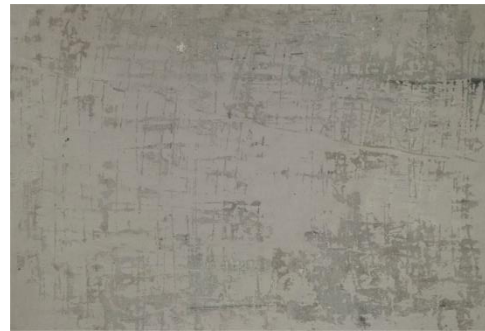


Fig. 56: San Francisco, D. 2018. "Boceto preparatorio."

La obra de la artista cibirnense Marieta Chirulescu nos aporta claves que han resultado esenciales para el uso de los grafismos en la representación de los fondos grises u homogéneos.

El uso de este recurso técnico realizado por la artista permite una aproximación sutil pero contundente hacia la representación. En nuestro trabajo ha aportado claves fundamentales para el proceso de bocetado, en el que buscamos una aproximación directa hacia los fondos grises u homogéneos sin la necesidad de someter al soporte a un gran estrés.

6. CONCLUSIONES

El estudio del lenguaje pictórico abstracto, representado en los fondos grises u homogéneos y su situación en el paradigma artístico contemporáneo han sido una de las preocupaciones principales de nuestra investigación. Esta empresa nos ha llevado a explorar artistas que hasta hace poco habían pasado desapercibidos a ojos de comisarios, crítica y público y nos han permitido obtener claves fundamentales para la comprensión de la abstracción pictórica contemporánea a escala global.

Este estudio de la práctica artística contemporánea nos ha conducido a indagar acerca de las posibilidades que ofrece la abstracción ambigua y como en el juego desarrollado bajo esta práctica con el límite entre abstracción y figuración podemos encontrar espacios de conocimiento prolíferos.

Para ello hemos dedicado buena parte de nuestros esfuerzos a comprender la situación y el devenir de los últimos años de la práctica pictórica abstracta para poder comprender al mismo tiempo la posición de muchos de los grandes nombres del arte contemporáneo -tanto teóricos, como pensadores y artistas- sobre la muerte de la pintura, concluyendo que estas afirmaciones no podían estar más equivocadas.

Estudiamos la situación de la práctica pictórica abstracta desde el trabajo de artistas occidentales; en Alemania, Gerhard Richter, en Estados Unidos, Mark Bradford y Jacqueline Humphries, artistas orientales en Corea del Sur como Ha Chong-Hyun y en Taiwán, Lee Chun-Shan. Todos ellos proponen la reconexión entre pintura y paisaje, formulando nuevas claves para la investigación artística contemporánea, accediendo a los diferentes planteamientos de la representación pictórica abstracta en la contemporaneidad.

En la búsqueda de la reconexión entre arte y paisaje social o arte y vida, nos centramos en el futurible planteado por J. L. Brea sobre la Imagen-Tiempo que dialoga con el cambio de planteamiento artístico que caracteriza al paradigma contemporáneo “Pienso que soy”. Este futurible, que captó nuestra atención desde el momento de su descubrimiento, nos ha permitido plantear una nueva aproximación hacia la abstracción ambigua en la práctica pictórica.

En la colección presentada junto a este escrito consideramos que se ve reflejada una aproximación hacia esta Imagen-Tiempo sobre la que hemos indagado a lo largo del trabajo, aportando un eslabón más a la investigación artística.

En la época contemporánea ya no se busca realizar grandes postulados acerca de cómo debe ser el objeto artístico, sino que se buscan pequeñas aportaciones a la cadena infinita de conocimiento que supone la investigación artística.

Desde los fondos grises u homogéneos buscamos representar todas las preocupaciones anteriormente descritas. En la abstracción ambigua hemos encontrado un camino prolífico en la representación de este concepto desde la metáfora del muro.

La idea de muro, que proponemos como representación de estas superficies, realiza una propuesta pictórica que resume todos los conceptos expuestos a lo largo de este trabajo; desde el paisaje social contemporáneo, el diálogo mutuo entre arte y vida, la situación del lenguaje pictórico contemporáneo, etc.

Proponemos el muro como una metáfora cercana al espectador que facilite la visualización de este concepto abstracto, realizando comparaciones directas entre las grietas de estas construcciones y los espacios liminares que nos permiten rastrear la estratigrafía de los fondos grises u homogéneos.

La representación del muro por si misma no contiene elementos suficientes para alcanzar el tiempo propio que supone la Imagen-Tiempo; por ello, recurrimos a la obra de Jacqueline Humphries y a los conceptos de área nuclear y área de actividad representados en la obra de Mark Bradford entre otros.

Para alcanzar la representación de los fondos grises u homogéneos recurrimos al uso de múltiples recursos técnicos que permite indagar en las posibilidades de la abstracción para crear una imagen compleja que sea productora de conocimiento.

Gracias a estos conceptos realizamos las preguntas al público que permiten establecer este diálogo imprescindible en la producción de conocimiento. Un diálogo en la que la obra lanza preguntas y al mismo tiempo contiene respuestas que son completadas por la experiencia del espectador.

7. PROSPECTIVA

Dado que en este apartado estudiamos el recorrido que ha sufrido la investigación y las previsiones que tenemos respecto a la misma, ruego me permitan abordar el tema desde una perspectiva Emic.

La investigación que aquí presentamos, como hemos mencionado en apartados anteriores, parte de la creación pictórica personal y queda así situada. A través de ella hemos abierto nuevos caminos e intereses para futuras investigaciones descubriendo un tema prolífero para la investigación que, permite abordar y afrontar temas extensos.

La previsión más cercana y mi intención como artista e investigador en el arte es llevar la presente investigación al siguiente nivel, y establecerla como base para una próxima tesis doctoral, permitiéndome así ahondar en los temas extensísimos y prolíferos que hemos sobrevolado en este escrito y comprender todas las posibilidades que estos pueden ofrecer.

En el presente escrito hemos realizado una breve selección de las piezas producidas a lo largo de la investigación, siendo otro objetivo esencial en mi práctica artística; por ello han marcado el inicio de una colección de obras que acompañarán el desarrollo de una futura tesis doctoral, pudiendo ser estas participes de la misma.

A partir de la investigación realizada también se han llevado a cabo varios artículos de forma paralela sobre la caja y su particular manera de abordar la práctica pictórica abstracta contemporánea, defendiendo sus virtudes y posibilidades, permitiendo así un acercamiento a las hipótesis aquí planteadas a un público mayor. Los artículos que aquí mencionamos están pendientes de revisión y tras su aceptación se buscará su posterior publicación con el fin último de aportar nuevos conceptos y conocimientos al servicio del lector.

Espero, a través del presente documento, haber alcanzado el fin último del trabajo centrado en el aporte de conocimiento y haber despertado el interés, para así seguir la presente investigación en su próximo estado, la tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- Antich, X. (8 de septiembre de 2010). *La Vanguardia*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2017, de La Vanguardia:
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20100908/53997295823/la-hora-warburg.html>
- Asia Art Archive. (s.f.). Obtenido de <https://aaa.org.hk/en>
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen - Materia, Film, E-Image*. Madrid: Akal.
- Bueno, G. (1984). *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*. Madrid: El Basilisco.
- Cheroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Mexico: Serieve.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Estética.
- Didi-Huberman, G. (3 de Abril de 2007). Un conocimiento por el montaje. (P. G. Romero, Entrevistador) Obtenido de Círculo de Bellas Artes.
- Doener, M. (2005). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Sexta ed.). Barcelona, España: REVERTÉ, S. A.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal S.A.
- Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon.
- Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro libros.
- Humphries, J. (1 de Abril de 2009). (C. Brown, Entrevistador) Bomb Magazine. Recuperado el 8 de Mayo de 2018, de
<https://bombmagazine.org/articles/jacqueline-humphries/>
- Jusidman, Y. (junio de 2010). *Acerca de la muerte de la pintura*. Obtenido de
<http://www.yishaijusidman.com/acerca-de-la-muerte-de-la-pintura-2/>
- Kallat, J. (s.f.). *Saatchi Gallery*. Obtenido de
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jitish_kallat_eclipse5.htm
- Limited, Phaidon Press. (2016). *Vitamin P3*. Londres: Phaidon.
- Limited, Phaidon Press;. (2002). *Vitamin P*. Londres: Phaidon.
- Martinez, C. (2010). Felicidad clandestina. *Index(0)*, 12. Obtenido de
https://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf

- Panera Cuevas, F. (s.f.). *El informalismo en la pintura europea de posguerra, 1945-1960*. Salamanca: Departamento de Historia del Arte, Facultad de Salamanca.
- Phaidon Press Limited. (2014). *Vitamin P2*. Londres: Phaidon.
- Phaidon Press Limited. (2016). *El arte y el cuerpo*. Londres: Phaidon.
- Robinson, W. (2014 de 4 de 3). *Art Space*. Obtenido de Art Space:
https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Christiane, F., & Honnef, K. (2012). *Arte del Siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Sabapathy, T. (2010). *Asia Art Archive*. (A. Armin, Ed.) Singapur: Grajah Gallery. Obtenido de <https://aaa.org.hk/en/collection/search/library/nyoman-masriadi-reconfiguring-the-body>
- Segalen, M. (2014). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-flux journal*.
- Storr, R. (2009). *Gerhard-Richter.com*. Obtenido de <https://www.gerhard-richter.com/en/videos/works/the-cage-paintings-40>
- Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tàpies, A. (1992). *Comunicación sobre el muro*. Fundación Tàpies, Barcelona.
- Tate Museum. (s.f.). *TATE*. Obtenido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bogart-white-plane-white-t14202>
- Tate museum. (s.f.). *White plane white*. (T. museum, Ed.) Recuperado el 20 de 8 de 2018, de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bogart-white-plane-white-t14202>
- Time Magazine. (20 de Febrero de 1956). The wild ones. *Time*. Recuperado el 15 de Abril de 2018, de <http://content.time.com/time/subscriber/printout/0,8816,808194,00.html>

INDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1:** Schoorel, M. 2008. “*Monica in her Living Room.*” Oil on canvas 195 x 145cm Colección particular. Londres.....15
- Fig. 2:** Humphries, J. 2014. “*Sin título.*” Esmalte sobre lino. 290 x 320 cm. Colección particular. Nueva York.15
- Fig. 3:** Innes, C. 2009. “*Untitled no.2.*” Óleo sobre lino. 212,5 x 202,5cm. Art Basel. Miami.16
- Fig. 4:** Federle, H. 1996. “*3 Formas (1/4, 1/8, 1/16 3ª versión)*” Acrílico sobre lienzo. 320 x 480cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.....16
- Fig. 5:** Scully, S. 2000. “*Wall of Light Orange Yellow.*” Óleo sobre lino. 274.3 x 335.3 cm, Dublin city gallery, Dublin..... 17
- Fig. 6:** Winters, T. 1998. “*Graphics Tablet.*” Óleo y resina acrílica sobre lienzo, 243,8 x 304,8 cm. Colección particular.....17
- Fig. 7:** Kame Kngwarreye, E. 1995. “*Big Yam Dreaming.*” Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 291,1 x 801,8 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne.....18
- Fig. 8:** Bradford, M. 2008. “*A truly rich man is one whose children run into his arms when his hands are empty.*” Papel de valla de anuncio, acrílico, papel de carbón, cuerda de nylon y técnica mixta sobre lienzo. 255 x 366cm. Colección particular. Los Ángeles..... 19
- Fig. 9:** Kassay, J. 2012. “*Sin título.*” Depósito de plata sobre lienzo. 122 x 91.5cm Gallery Art Concept. Nueva York.....21
- Fig. 10:** Kassay, J. 2009. “*Sin título.*” Depósito de plata sobre lienzo y piedra. 127.5 x 97.5 x 34cm. Colección Maramotti. Italia..... 21
- Fig. 11:** Humphries, J. 2017. “*“/%%%|”*” Óleo sobre lino. 289.6 x 322.6cm. Greene Naftali Gallery. Nueva York.23
- Fig. 12:** Bradford, M. 2017. “*Instalación en la Bienal de Venecia N°57*”.....25
- Fig. 13:** Chong-Hyun, H. 2014. “*Conjunction 14-133.*” Óleo sobre cáñamo, 162 x 130 cm. Almine Rech Gallery. Paris..... 28
- Fig. 14:** Chong-Hyun, H. 2004. “*Conjunction 04-15.*” Acrílico sobre lienzo, 80cm x 100cm. PYO Gallery Los Ángeles..... 28
- Fig. 15:** Chun-shan, L. 1978. “*No 028.*” Detalle. Acrílico y óleo sobre tela. 90 x 64 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi. Taiwán..... 29

- Fig. 16:** Cheng-Shiung, C. 1993. “*Roots series II*”. Óleo sobre lienzo. 91 x 116,5 cm. Museo de bellas artes de Taipéi. Taiwán.....29
- Fig. 17:** “*Fragmento Muro de Berlín*”. Parque Europa. Torrejón de Ardoz.....32
- Fig. 18:** Tàpies, A. 1961. “*Superposición de materia gris.*” Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. Madrid..... 35
- Fig. 19:** Murillo, O. 2012. “*Touch me with your greasy hands*”. Óleo, barra de óleo, pintura en spray, grasa y arandelas de acero sobre lienzo. 182,9 x 231,1 cm. Colección particular..... 35
- Fig. 20:** Possum Tjapaltjarri, C y Leura Tjapaltjarri, T. 1976. “*Warlugulong*”. Polímero sintético sobre lienzo. 168,5 x 170,5 cm. Art Gallery of New South Wales, Sidney..... 37
- Fig. 21:** Bradford, M. “*Giant*”. 2007. Collage con técnica mixta sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. MoMA. Nueva York.....37
- Fig. 22:** Bogart, B. 1974. “*White plane white.*” Cemento, óleo y bastidor sobre cartón. 204,5 x 279 x 15cm. Tate Modern Museum. Londres..... 38
- Fig. 23:** Richter, G. 2006. Instalación, conjunto de obras “*The Cage series*”. Tate museum, Londres.....39
- Fig. 24:** Richter, G. 2006. “*Cage IV (897-4)*” Óleo sobre lienzo. 290 x 290cm TATE Museum. Londres..... 40
- Fig. 25:** Humphries, J. 2017. “*(#J^)*”. Óleo sobre lino. 240 x 266,4 cm. Greeni Naftali. Nueva York..... 40
- Fig. 26:** Ryman, R. 1982. “*Counsel.*” Óleo sobre lienzo con sujeciones metálicas. 223,5 x 213,4 cm. MoMA. Nueva York..... 48
- Fig. 27:** Humphries, J. 2017. “*i\Q...*”, Óleo sobre lino. 289,6 x 322,6 cm. Greeni Naftali Gallery. Nueva York..... 48
- Fig. 28:** Bradford. M. 2007. “*Mississippi Gottdam*”. Papel de valla publicitaria, reproducción fotomecánica, acrílico, papel de comic, papel de plata sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. Denver art museum. Denver.....49

Fig. 29: San Francisco, D. 2018. “ <i>Vuelta a casa I.</i> ” Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	49
Fig. 30: Humphries, J. 2017. “ <i>i\Ω...</i> ” Fragmento. Greene Naftali. Nueva York.....	51
Fig. 31: San Francisco, D. “ <i>Sin título</i> ”. 2018. Fragmento. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	51
Fig. 32: Fragmento muro de Berlín.....	52
Fig. 33: San Francisco, D. “ <i>Sin título</i> ”. 2018. Fragmento. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	52
Fig. 34: San Francisco, D. “ <i>Sin título</i> ”. 2018. 150 x 120cm. Técnica mixta sobre lienzo. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	53
Fig. 35: San Francisco, D.” <i>Reflexiones sobre el medio televisivo P</i> ”. Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.....	54
Fig. 36: San Francisco, D. 2017. “ <i>The wall</i> ”. Detalle. Collage con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 150 x 120cm. Colección particular. Salamanca.....	55
Fig. 37: San Francisco, D. 2018. “ <i>La caja</i> ”. Proceso. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	56
Fig. 38: San Francisco, D. 2018. “ <i>La caja</i> .” Detalle. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	56
Fig.39: San Francisco, D. 2018. “ <i>Sin título</i> .” Proceso. Técnica mixta con papel y resina acrílica sobre madera. 120 x 100 cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.....	57
Fig. 40: San Francisco, D. 2018. “ <i>La caja</i> ”. Detalle. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre madera. 60 x 81cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	57
Fig. 41: Mccloud, H. 2014. “ <i>Safety Last</i> ”. Papel de aluminio, recubrimiento de aluminio y óleo sobre papel de alquitrán. 182,9 x 198,1 cm. Seankelly Gallery. California.....	58
Fig. 42: San Francisco, D. 2018. “ <i>Sin título</i> ”. Detalle. Técnica mixta, Óleo, esmalte y papel sobre lienzo. 120 x 150 cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.....	58

- Fig. 43:** San Francisco, D. “*Sin título*”. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre tabla. 125 x 100cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid..... 58
- Fig. 44:** San Francisco, D. “*Sin título*”. Técnica mixta con papel, óleo, esmalte y resina acrílica sobre tabla. 125 x 100cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid..... 58
- Fig. 45:** San Francisco, D. “*Boceto*”. 2018. Técnica mixta sobre papel. Universidad Complutense de Madrid. Madrid..... 60
- Fig. 46:** San Francisco, D. “*Boceto*”. 2018. Técnica mixta sobre papel. Universidad Complutense de Madrid. Madrid..... 60
- Fig. 47:** San Francisco, D. 2018. “*La caja*”. Técnica mixta sobre tabla. 60 x 81 cm. Universidad Complutense de Madrid..... 61
- Fig. 48:** San Francisco, D. 2018. “*Vuelta a casa II*”. Técnica Mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid. Madrid..... 62
- Fig. 49:** Walker, K. 2009. “*Untitled*”. Detalle. Cuatro pantallas de seda procesadas con tinta acrílica sobre lienzo con collage de revista de Rolling Stone de agosto de 1975. 122 x 122cm. Captain Pretzel Gallery. Berlin..... 63
- Fig. 50:** San Francisco, D. 2017. “*The wall*”. Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 150 x 120 cm. Colección particular. Salamanca..... 63
- Fig. 51:** Richter, G. 2007. “*Cage III*.” Detalle. Óleo sobre lienzo. 290 x 290 cm. Tate Modern Museum. Londres..... 64
- Fig. 52:** San Francisco, D. 2018. “*Reflexiones sobre el medio televisivo II*”. Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97 cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid..... 64
- Fig. 53:** San Francisco, D. 2018. “*Vuelta a casa I*”. Detalle. Técnica mixta con papel, óleo y esmalte sobre lienzo. 146 x 97cm. Universidad Complutense de Madrid, Madrid..... 66
- Fig. 54:** Chirulescu, M. 2014. “*Untitled (Dialog III)*”, Guache y óleo sobre arpillera. 48 x 85cm. Colección particular. Rumanía..... 67
- Fig. 55:** San Francisco, D. 2018. “*Boceto preparatorio*” 67
- Fig. 56:** San Francisco, D. 2018. “*Boceto preparatorio*” 67

Breve presentación curricular.

Apellidos: San Francisco Reyes

Nombre: David

Dirección postal: C/ Regimiento de Toledo
nº10, esc B, 4ºC. CP: 49011 Zamora, Zamora.

Dirección electrónica:
davidsfra16@gmail.com o dsanfran@ucm.com



Filiación académica: Graduado en Bellas Artes y especializado en pintura por la Universidad de Salamanca.

Trabajo de fin de grado en “Abstracción expresiva”. Calificación: 10

Exposiciones y premios:

- Exposición individual “The Wall”. Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración. Salamanca, octubre-diciembre 2017.
- Exposición Colectiva “las 11 condiciones”. Sala Exposiciones Facultad de Bellas Artes UCM Madrid, mayo 2018.
- Exposición Colectiva “Trabajos de Fin de Grado Bellas Artes”. Museo DA2 Salamanca octubre 2017.
- Exposición Colectiva “Bellas Artes”. Palacio de Quintanar. Segovia, diciembre 2016-enero 2017.
- Exposición Colectiva “Punto y a parte” Local la Salchichería. Salamanca, diciembre 2016
- Selección concurso “Primero de Fariña”. Toro (Zamora), junio 2017.
- Selección concurso “Primero de Fariña”. Toro (Zamora), mayo 2018.
- Selección concurso certamen Arte Joven: jóvenes artistas en Castilla y León 2017.
- Comisariado de la Exposición “Arte para picar” Local la Salchichería. Salamanca, diciembre 2016.