

tf g

memoria

bellas artes



MENCIÓN: _____

TÍTULO: _____

ESTUDIANTE: _____

DIRECTOR/A: _____



PALABRAS CLAVE: _____

RESUMEN: _____



Índice

pág/s.

1. Propuesta y Objetivos

-

2. Referentes

-

3. Justificación de la propuesta

-

4. Proceso de Producción

-

5. Resultados

-

6. Bibliografía

-

1. PROPUESTA Y OBJETIVOS

La obra se establece como fin derivado de un proceso de investigación sobre y en la mancha, a través de la fotografía y el concepto de abstracción. Así pues, generando, recogiendo, plasmando mundos subconscientes, para alejarse así de lo concreto y dar forma a ideas inclasificadas. La búsqueda del infinito nos obliga a sumergirnos a dentro de la mancha, con el ojo como punto de partida, buscando el gesto del subcambiante¹ que marca de manera determinante, diríase drástica, el objetivo. La función de medio conductor entre la nada y el fin es designado, recae en mí.

Por ende, los objetivos son:

- _Experimentar las correlaciones existentes entre la fotografía y la pintura abstracta.
- _Utilizar técnicas de fotografía química con fines marcadamente pictóricos.
- _Posicionar el proceso y soporte como únicos factores delimitadores del devenir último de la obra.
- _Relegar la razón a un plano ejecutor.
- _Subordinar el discurso distanciando el símbolo, con fines abstractos.
- _Alejar al espectador del proceso y la técnica a fin de sumergirle en una relación personal con “la duda”.
- _Acercar de una forma natural y gradual el conocimiento sensitivo al conocimiento intelectual, siempre en y a través del proceso.

2. REFERENTES

En la segunda mitad del s. XIX aparece la *Reine Sichtbarkeit*, introducida por los críticos Konrad Fiedler y Heinrich Wölfflin y que liberaran al arte de vínculos basados en el modelo de la imitación de la naturaleza, enriqueciéndolo con nuevos y más eficaces elementos interpretativos procedentes de diversos lenguajes de los artistas.

¹ Subcambiante, es una acuñación ex nihilo, que hace alusión a los cambios en función del ambiente y el entorno, de esta forma los estímulos generados por estos influyen en el subconsciente.

También el pintor Hans Von Marées y el escultor Hildebrand tuvieron importantes aportaciones a la *Sichtbarkeit*² en la teoría y en la práctica. Para, posteriormente, influir a Wilhelm Worringer que en *Abstracción y Naturaleza* (1908) desarrolla una teoría de la abstracción, retomando o acercando el debate filosófico clásico de autores como Aristóteles, Kant y, posteriormente, Descartes entre otros muchos.

A nivel temático, se estarían trabajando conceptos cercanos a los que Gille Deleuze trata en su libro *Diferencia y Repeticiones* (1968), y anteriormente Raymond Queneau formula en su libro *Ejercicios de estilo* (1947), donde aborda la búsqueda del infinito a través de la repetición y la variación. Una idea ya usada en determinados movimientos de la música clásica y en su totalidad ligada a la música atonal.

Artistas como Mondrian, Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich, referentes obligados en la primera mitad del siglo XX, son los primeros en trabajar la abstracción. Sin duda fueron influenciados por los trabajos previos, intentos de acercamiento, o más bien distanciamiento del referente, de artistas como Paul Cézanne y Monet, y más tarde Picasso y otros pintores cubistas. También es de interés mencionar a Franz Kline como referente en las abstracciones, tanto del “expresionismo informalista” como del geometrismo formalista.

Más cercano aún al concepto general de la propuesta son los trabajos y los conceptos de fotógrafos que comienzan a tomar como base de su inspiración las propuestas de los pintores abstractos. Así pues, experimentando con la luz sin un objetivo figurativo y con los procesos de fotografía análoga como recurso formal, ya sea en la fotografía de objeto absortado de su figuración o trabajos más de interferencia, donde la luz es utilizada como herramienta de escritura.

Sirva de ejemplo Gottfried Jäger con trabajos casi caligráficos cercanos a la escritura oriental en la serie la *Pinhole Structure* en 1937 o Gyorgy Kepes en su obra *Calligraph Light Play* de 1948. Otro ejemplo sería el de Robert Humbert en su *Photogram* de 1960, donde juega con composiciones que simulan salpicaduras y que se prestan a la comparación con obras de "action painting" realizadas por Jackson Pollock.

² Reine Sichtbarkeit, o teoría de la pura visibilidad, surge de la revisión de ciertos conceptos Kantianos sobre la estética (dice Kant: *la experiencia estética se mantiene en la estricta formalidad del objeto. El placer deviene de la reflexión sobre la forma de las cosas cuando nuestra atención se detiene sobre el objeto mismo, sin más en su estructura formal*), que llevan a cabo los formalistas.

Remarcar, asimismo, la figura de Lázsló Moholy-Nagy como una de los grandes exponentes de la modernidad. Su “concepto totalizado de las artes” eliminando cualquier jerarquía entre ellas y su aspiración al ideal de "artista total" hacen ejemplo y referente. En su ensayo *Pintura, fotografía, cine*, publicado en 1925, Moholy-Nagy lleva a cabo una “teoría de la luz” donde teoriza en esta fusión y desjerarquización entre disciplinas.

Contemporáneos como los españoles Joan Fontcuberta y Pablo Genovés hijo, en cierta parte de su trayectoria han trabajado cerca de esta línea en diferentes niveles, quizá con un matiz más figurativo pero manteniendo de igual forma la intención de unión entre disciplinas.

3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA

La propuesta tiene dos líneas de discurso, (1) una parte acentuadamente experimental y del proceso entendido como estrategia de creación artística, y (2) una justificación ineludible sobre este mismo proceso que aboga por la abstracción como medio de conocimiento. Intentando con ello separar o desnivelar el conocimiento intelectual del sensitivo, tomando esta distinción de la teoría aristotélica. Dice Aristóteles, "que careciendo de sensación no sería posible ni aprender ni comprender. De ahí también que cuando se contempla intelectualmente se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen".

De este modo, acercándonos al surrealismo, la violencia gestual y exaltación colorista del expresionismo alemán y la escritura de signos oriental en lo plástico, y a los formalistas² en la teoría. Y, asimismo, atribuyendo al gesto y a la mancha una capacidad introspectiva, cercana a la pintura zen³, donde son estos (el gesto y la mancha) parte de un proceso de meditación y plasmación de lo más profundo. En la parte meramente procesal, la idea es acercarse a la percepción final pictórica a través de un proceso totalmente fotográfico, donde trabajar la búsqueda del infinito mediante recursos de repetición y variación, complementado el juego o baile entre ambas disciplinas.

³ La pintura Zen, **Sumi-e** o **Suiboku** es una técnica de dibujo monocromático en tinta de la escuela de pintura japonesa. Se desarrolló en China durante la dinastía Tang (618-907) y se implantó como estilo durante la dinastía Song (960-1270). Fue introducida en el Japón a mediados del siglo XIV por monjes budistas zen y creció en popularidad hasta su apogeo durante el Período Muromachi (1338-1573). Esta a su vez se puede darse en tres formas, *Shinsho*, *Gyosho* y finalmente *Sosho*, que se caracteriza por la búsqueda de la abstracción y la no-nitidez de sus trazos.

Finalmente, se trata de generar un mensaje codificado privado de palabras preconcebidas que obstruyan el carácter conductivo, universal e íntimamente personal, con un fin último, crear. Y, como no, jugar a uno de los fenómenos artísticos más relevantes del siglo XX como es la abstracción, concepto presente a lo largo de toda la historia de la humanidad y que fue parte fundamental de las culturas primitivas. Según Fiedler, *«solo cuando el artista rechaza todas las consideraciones respecto al contenido y se deja determinar solo por el afán de desarrollar la imagen visual, puede testimoniar la pureza y fuerza de su talento»*, o como diría Bruce Lee, *«be water my friend»*.

4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

Método de creación:

Copia variación y repetición a través de la fotografía como medio plástico. Dentro de un marcado intento de origen único e ineludible.

Recursos Formales:

Variedad cromática relativa al procesado químico de material fotosensible. Contraste entre la textura visual fotográfica y la puramente gestual.

Materiales y técnicas:

Bastidores de madera, foto-gelatina, gesto, emulsión fotosensible⁴, barniz fotográfico, brochas de madera japonesas, ampliadora fotográfica, cámara análoga, filme fotográfico orto-cromático, químicos fotográficos, cuarto oscuro y cubeta a medida.

En el proceso marcaremos una dualidad. Estamos ante una parte procesal y ante lo conductivo. En lo meramente procesal se trabaja concibiendo la emulsión fotográfica como si fuera pintura. Esto está sometido a unos condicionantes implícitos a la técnica. Posteriormente, al emulsionar (pintar) la superficie se procede a aplicar luz a través de la ampliadora, para el posterior proceso de revelado que dará lugar a nuestra luz (mancha).

⁴ En realidad no se trata de ninguna emulsión sino más bien una suspensión, una colmatación de finos cristales sensibles a la luz repartidos en una gelatina, por tanto un gel. Sin embargo el término emulsión, aunque erróneo, quedó generalizado. Esos cristales sensibles a la luz son conocidos como sales o haluros de plata.

La emulsión fotosensible debe ser tratada como tal y debe ser trabajada en condiciones de luz roja, lo cual sumado al hecho de que la emulsión es transparente o traslucida explica que su aplicación se vea condicionada por ello.

En la fase de aplicación la emulsión se puede concebir como una pintura al agua, ya que es diluible, con un condicionante como es la temperatura unos 40° y su peculiar proceso de secado de hasta 48 horas. A continuación, pasamos a la fase de luz, donde mediante la ampliadora exponemos a la emulsión. Esto marcará el nivel de negros en función del tiempo de exposición. Durante esta parte del proceso también existe otra variable: la distribución de la luz sobre la superficie y su consecuente influencia sobre el nivel de negros. En la fase de revelado la emulsión es sometida finalmente a un baño de revelador, paro y fijador, para acabar con un lavado final. En cada uno de los baños el tiempo y la dilución interfieren en el resultado final.

Este proceso se lleva a cabo sobre un bastidor de madera de 100 cm X 81 cm, previamente “imprimado”. Dicho proceso de “imprimación” consta de un acrílico al agua y foto gelatina. Lo primero aporta el fondo blanco a la obra y la foto gelatina supuestamente neutra, interfiere con los químicos de revelado. Este proceso se lleva a cabo en un cuarto oscuro y con elementos adaptados a las dimensiones del formato.

A un nivel conductivo, partimos de la premisa de generar una pieza inicial en las condiciones descritas en lo procesal y con las consecuencias inmediatas de éstas sobre el proceso. Esta primera pieza es analizada y fotografiada generando un archivo fotográfico del que van a partir el resto de las piezas. La segunda serie será compuesta o partirá de partes ampliadas de la primera, fotografiando las nuevas obras para aumentar el archivo, permitiéndonos generar nuevas obras o variar las ya empezadas.

Este es un proceso exponencial que nos permite trabajar por capas. Durante el resto de fases o intervenciones, se jugará con la imagen y con el trazo de igual forma. Interviniendo y conduciendo el proceso a medida que se va generando más volumen de archivo, aumentando la información y el tiempo, para finalmente llegar a la fase de “no retorno” de la obra acabada o sin salida, que reflejará el camino transcurrido. Es decir, que durante la producción el proceso va de la sensación física a la expresión. Y la actividad artística consiste en “conducir” este proceso.

5. RESULTADOS

Los resultados presentan una serie que consta de nueve obras realizadas con emulsión fotosensible sobre un bastidor de madera de 100 x 81 cm cada una. Esta serie es concebida como un todo y como tal ha evolucionado. Destaquemos entre todas una obra significativamente influyente: la inicial o "0", en la cual el elemento gestual marca el conjunto *a posteriori*. Las demás obras surgen de la combinación de los archivos fotográficos generados tras la primera, además de los generados por ellas mismas en fases posteriores del proceso creador. Utilizando estos como base y guía del gesto final en una sucesión de capas o fases en donde la retroalimentación, lo relativo y el infinito se aúnan en forma para generar un paisaje visual. En función de lo expuesto con anterioridad una de las nueve obras queda excluida del común y posicionada como descarte, ejemplo en sí de la estrategia de "toma de decisión" que marca y construye el proyecto.

Para concluir, en este trabajo presentado a modo de serie pictórica el proceso debe entenderse de la forma más flexible, como un fenómeno abierto y cambiante, donde el camino se construye en función del resultado anterior. En cada paso, el resultado inmediato posterior y el resultado final son limitados por el que lo precede. Precedentes y consecuentes son los agentes de la construcción de una narrativa pictórica al servicio de "la pura visibilidad o visualidad", donde lo intelectual y lo sensitivo se aúnan. En el transcurso del proceso, cualquier evolución es el resultado de una toma de decisión que establece qué vale y qué no, como condición *sine qua non* del resultado visual final.

Como demuestra Gille Deleuze (1968) en la que fuera su tesis doctoral "Repetición y Diferencia", ambas categorías estéticas no son sino las dos caras de una misma realidad. *La diferencia deja de ser una relación empírica y se convierte en un principio trascendental que constituye la razón suficiente de la diversidad empírica. Acá, lo diferente se relaciona con lo diferente a través de la diferencia misma y sin la mediación de una identidad.*

Las variaciones de esta serie de nueve obras son las suficientes y necesarias para tomar consciencia del trayecto realizado con anterioridad a este trabajo. También son el comienzo del vuelo en pos de una nueva identidad pictórica. Toda investigación concluida es el comienzo de una nueva.



Fig. 1) " 0 " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2015)

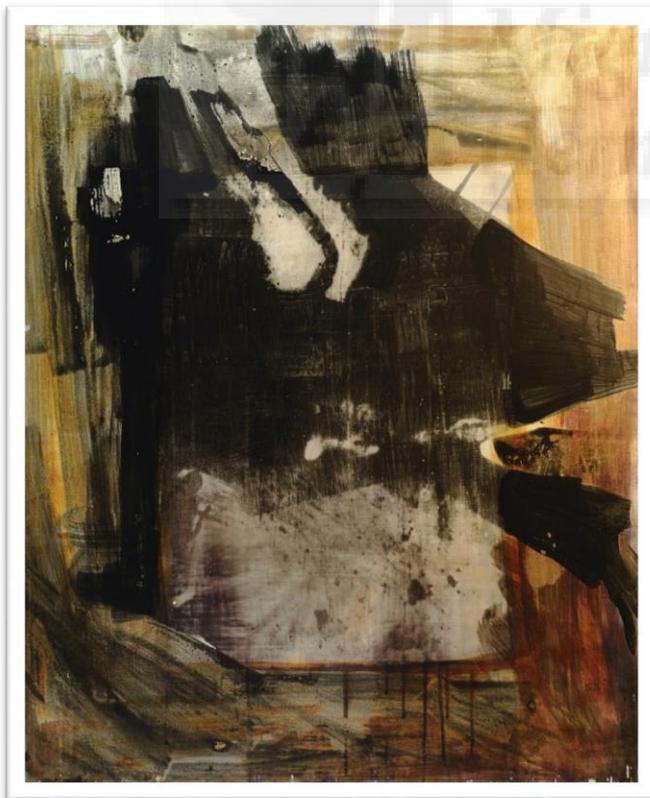


Fig. 1) " Sin título " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)

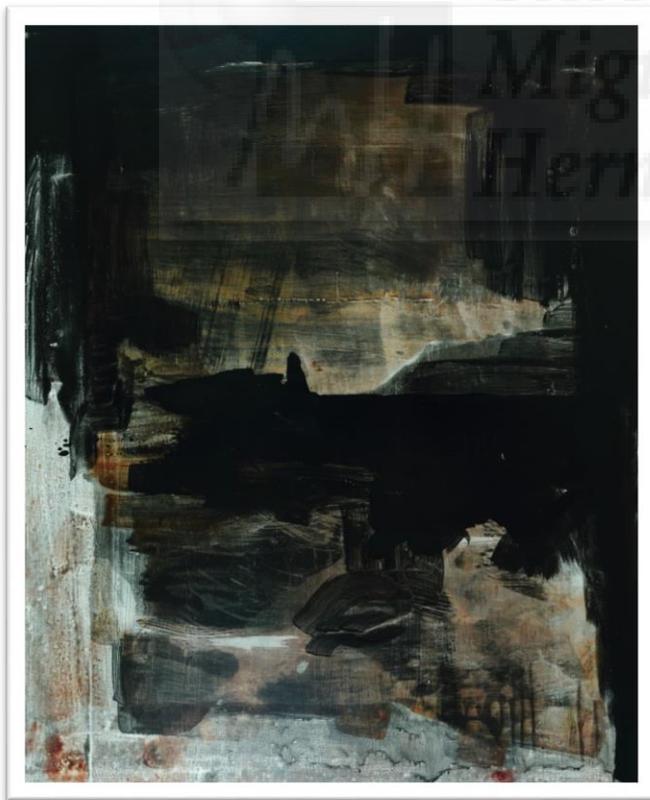


Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)

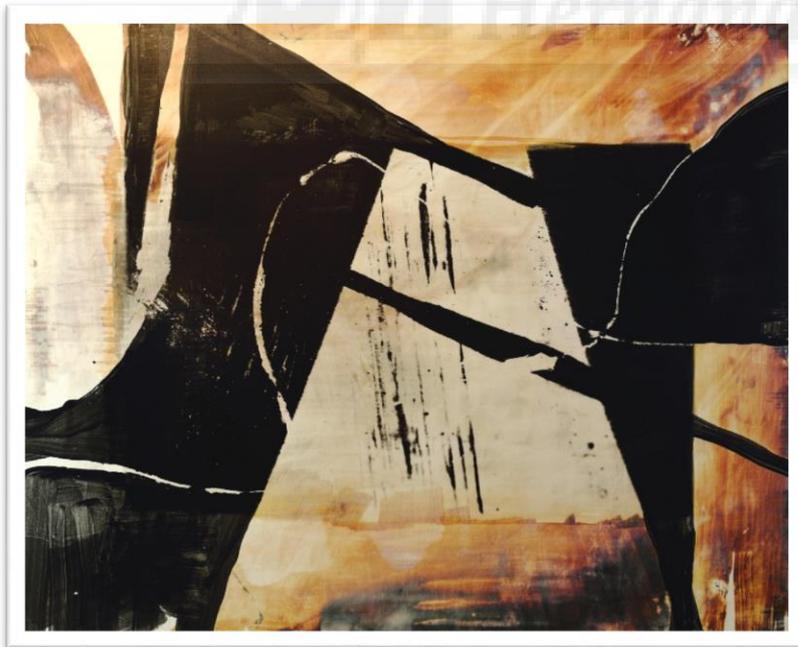


Fig. 1) " **Sin título** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



Fig. 1) " **Descarte** " Emulsión fotosensible sobre tabla. 100x81cm. (2016)



6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- Deleuze, G. (1968) *Repetición y Diferencia*. Barcelona: Cuadernos Anagrama ediciones.
- Gottfried, J. (2002) *The art of Abstract Photography*. Stuttgart: Arnoldsche.
- Malevich, K. (1926) *Escritos*. Edición Andréi Nakov. Madrid: Síntesis editorial.
- Queneau, R. (1947) *Ejercicios de estilo*. Madrid: Catedra editores/ Ananaya.
- Ruiz Mateo, E. (2010) *László Moholy-Nagy, el arte de la luz*. Madrid: La Fabrica Editorial.
- Wölfflin, H. (1915) *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe ediciones/
- Worringer, W. (1908) *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de cultura económica.

Fuentes electrónicas

- Anónimo. (2009) "Teoría De La Pura Visibilidad Y Los Modelos Formalistas"[en línea], URL: <https://es.scribd.com/doc/167650099/La-teoria-de-la-pura-visibilidad>
- GÓMEZ, S. (2008). "El afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer" [en línea], URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2749400.pdf>
- Miralbell, I. (2008) "La teoría aristotélica de la abstracción y su olvido moderno" [en línea], URL: <https://www.clubensayos.com/Filosof%C3%ADa/La-Teor%C3%ADa-Aristot%C3%A9lica-De-La-Abtracci%C3%B3n-Y-Su/2582903.html>
- Martín Peña, R. (2009) "El arte contemplativo Zen: los siete principios de Shinichi Hisamatsu en acción " [en línea], URL: http://eprints.sim.ucm.es/22008/2/Trabajo_fin_de_master-Rosae_Marti%C4%9Bn_Pen%C5%A2a.pdf
- Iñigo Sarriugarte, I. (1996). "La temática religiosa figurativa en las Primeras Vanguardias: ¿Provocación o renovación?"[en línea], URL: https://ocw.ehu.es/file.php/135/garaiko_artearen_historia_ii/bestelako_baliabideak/tematica_religiosa_figurativa.pdf
- Kandinsky, W (2004). "Origen de la abstracción, Fundación Juan March"[en línea], URL: <http://digital.march.es/catalogos/fedora/repository/cat:115/PDF>
- Lizarraga, P. (2014) "De Kant a Fry: del formalismo trascendental al figurativo"[en línea], URL: <http://www.redalyc.org/html/701/70138492002//>
- Sarriugarte, I. (2007). "Correlaciones entre la pintura abstracta y la fotografía en la modernidad tardía" [en línea], URL: http://earchivo.uc3m.es/bistream/handle/10016/9776/correlaciones_sarriugarte ICT_207.pdf?squence=IRRELACIONES