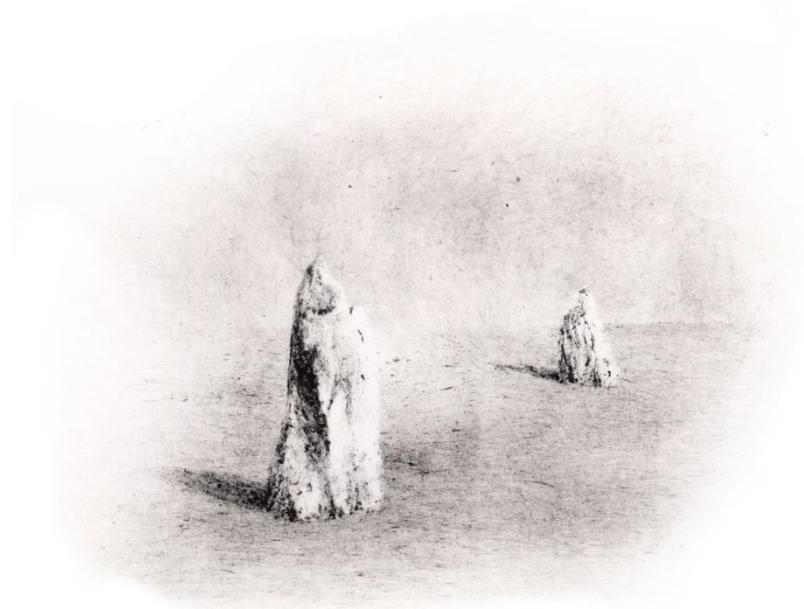


Ad libitum



Francisco Javier Navarro Perdiguero

<i>Ad</i>	<i>Li</i>
<i>bi</i>	<i>tum</i>

<i>bi</i>	<i>tum</i>
<i>Li</i>	<i>Ad</i>

<i>Li</i>	<i>bi</i>
<i>Ad</i>	<i>tum</i>

<i>tum</i>	<i>Ad</i>
<i>bi</i>	<i>Li</i>

Trabajo Final de Grado

Fco Javier Navarro Perdiguero

NIUB: 16309425

Departamento: Dibujo A1

Tutora: Bibiana Crespo Martín

Facultad de Bellas Artes

2016



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

XI

Treinta radios convergen en el centro
de una rueda,
pero es el vacío
lo que hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija,
pero de su vacío
depende el uso de la vasija.

Se abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío
lo que permite habitarla.

En el ser centramos nuestro interés,
pero del no-ser depende la utilidad.

Resumen

Bajo el nombre de *Ad libitum* se presenta una obra compuesta por cuatro piezas polípticas, mediante las cuales se pretende representar, desde diferentes acercamientos, el fenómeno de las transiciones, tanto espacio-temporales como otras de naturaleza psicológica, en las que la humanidad se ve inmersa por lapsos de tiempo cada vez más prolongados.

La organización modular elegida permite disponer simultáneamente diferentes estados de elementos con el objetivo de transgredir la concepción lineal del tiempo y provocar nuevos discursos, fruto de la simultaneidad de manifestaciones de un mismo sujeto.

El deambular personal del espectador en derredor la inmensa variedad de combinaciones de lectura posibles que ofrece la obra se producirá *ad libitum*, expresión proveniente del latín que encuentra traducción en "a placer", "a voluntad".

Palabras clave

Dibujo, tránsito, liminalidad, gouache, polisemia interpretativa, ingravidez, *infraveve*, umbral, ambigüedad espacio-temporal, paisaje

Abstract

Under the name of *Ad libitum* is presented a work composed by four polyptych parts which aims to represent, from different approaches, the phenomenon of transitions, both spatiotemporal and other of psychological nature, in which humanity get immersed by periods of time increasingly longer.

The modular organization allows to simultaneously show different states of elements with the aim of breaking the linear conception of time and cause new discourses, as the result of the simultaneous manifestations of the same subject.

It is in the personal wandering of the viewer around the huge range of possible reading combinations that the work offers that will happen *ad libitum*, expression that comes from the Latin and which translation is “as pleasure”, “ad lib”.

Keywords

Drawing, transit, liminality, gouache, interpretative polisemiya, weightlessness, *inframince*, ambiguity spatiotemporal, landscape

Índice

1. PRELUDIO	9
2. OBJETIVOS DEL PROYECTO	10
2.1. Nivel discursivo	11
2.2. Nivel comunicativo	11
2.3. Nivel técnico	11
2.4. Nivel compositivo	11
3. GÉNESIS DE LA OBRA	12
3.1. Marco conceptual	12
3.1.1. <i>Leitmotivs</i> teóricos	13
3.1.2. Iconografía simbólica	15
3.2. Referencias artísticas	24
3.2.1. Reflexión sobre mi obra anterior	24
3.2.2. Artistas afines al proyecto	26
4. DESCRIPCIÓN DE <i>AD LIBITUM</i>	34
4.1. Las cuatro <i>voces</i> de <i>Ad libitum</i>	39
4.2. Aspectos técnicos	56
4.2.1. El papel: tipos y formatos	56
4.2.2. El espacio en blanco como activo fundamental de la composición	57
4.2.3. Posibilidades tímbricas del monocromo	57
4.2.4. La técnica del pincel seco: mancha <i>versus</i> línea	57
4.3. Aspectos estructurales	58
4.3.1. ¿Serie, tema con variaciones o desarrollo motivico?	58
4.3.2. Estructura final de la obra. El Atlas <i>Mnemosyne</i> de Aby Warburg	59
5. METODOLOGÍA	61
5.1. Del <i>brainstorming</i> al <i>work in progress</i> como puntos de partida	61
5.2. Resonancias biográficas	62
5.2.1. Dibujo y música	62
5.2.2. Claroscuro y estereopsis	63
6. CODA. EVALUACIÓN CRÍTICA	66
7. BIBLIOGRAFÍA	68
8. ANEXOS. SELECCIÓN DE TRABAJOS ANTERIORES	71

1. Preludio

Ad libitum nace con la intención de crear una obra que aglutine el bagaje acumulado durante los cuatro años en la carrera de Bellas Artes. Pretende ser un compendio tanto a nivel conceptual como técnico de los aspectos más relevantes que personalmente se han ido gestando durante este trayecto, aquellos que, a día de hoy, se erigen como los ejes que vertebrarán mi obra futura.

Esta última afirmación queda sustentada en el hecho de que, en la revisión de los trabajos realizados desde primero hasta cuarto curso, se aprecia una misma línea evolutiva, articulada y expresada bajo diferentes acercamientos, de manera similar a como las ramas de un árbol beben de la misma savia.

Tal coherencia ofrece una cierta tranquilidad y confianza por haber sido, de manera más intuitiva que consciente, fiel a unos intereses personales que se van vislumbrando con el tiempo a la vez que actúan de guía en la práctica artística.

2. Objetivos del proyecto

El primer objetivo establecido al afrontar el trabajo final de grado fue el de desarrollar un proyecto partiendo de un concepto, en lugar de hacerlo sobre una base técnica o una manera de proceder, que era como había estado obrando principalmente durante la carrera.

Para determinar cuál iba a ser este punto de partida se realizó un estudio de los trabajos anteriores con el objetivo de localizar cuáles habían sido los intereses que, de manera más o menos explícita, subyacían de ellos. Se pretendía así invertir el proceso de creación: si hasta ahora el discurso nacía de la obra, en esta ocasión ambos compartirían desarrollo desde un principio.

De este estudio en retrospectiva afloraron una serie de conceptos (dibujo, tránsito, liminalidad, gouache, polisemia interpretativa, ingravidez, *infraveve*, umbral, ambigüedad espacio-temporal, paisaje...) con una presencia más o menos directa en las creaciones analizadas.

Además de éstos, se hicieron patentes una línea estética coherente y unas temáticas tratadas que podían agruparse bajo varios conceptos relacionables a su vez entre sí. A partir de este análisis quedaron establecidos los objetivos que seguidamente se expondrán categorizados por niveles.

2.1. Nivel discursivo

- Aprovechar las propiedades narrativas del dibujo para crear situaciones y líneas discursivas alternativas a la linealidad espacio-temporal con la que percibimos los acontecimientos físicos que se dan a nuestro alrededor.

- Crear secuencias de imágenes que obedezcan a un lenguaje artístico estructurado en base a unos principios de naturaleza abstracta y sentimental, buscando una comunicación emocional directa con el espectador al margen de filtros racionales.

2.2. Nivel comunicativo

- Provocar en el espectador sensaciones de ambigüedad y desorientación, tanto a nivel perceptivo como interpretativo, extrayéndolo de la zona de confort en que suele situarse al procesar estímulos artísticos. Ello se conseguirá con los objetivos discursivos mencionados: representando situaciones ajenas a la lógica convencional, y buscando vías de comunicación sensitivas en lugar de otras afines al lenguaje verbal.

2.3. Nivel técnico

- Profundizar en la técnica del pincel seco y en su combinación con el grafito. En *Ad libitum* pretendo prolongar el camino iniciado hace dos años descubriendo nuevos recursos que la utilización de este recurso puede aportar a la expresión artística.

2.4. Nivel compositivo

- Continuar investigando los efectos de la composición en la creación de imágenes, tanto por la ubicación de los elementos que las configuran, como en la distribución de diferentes obras para la creación de un conjunto. Además, y dada la importancia que adquiere el espacio en blanco en *Ad libitum*, se otorgará una atención especial a conseguir un equilibrio entre el peso de los elementos representados y el vacío que los envuelve.

3. Génesis de la obra

La contextualización de *Ad libitum* se determinó en base a dos acciones: el establecimiento del marco simbólico-conceptual sobre el que versaría el discurso del proyecto, y la reflexión acerca de obra de artistas afines al proyecto (así como de la mía propia), con el fin de acabar de esgrimir y acotar los intereses artístico-conceptuales a desarrollar.

3.1. Marco conceptual

Así, una vez fijadas las guías de actuación determinadas en los objetivos, se precisaron por un lado los conceptos o *leitmotivs* teóricos —tránsito *versus* liminalidad, tiempo y su percepción, luz y penumbra— y por otro los símbolos —el huevo, la vela y el paisaje— que se verían formalizados en *Ad libitum*, con el objetivo de verbalizar de manera más explícita los intereses particulares a presentar y representar en el proyecto.

Leitmotiv

1. m. Tema musical dominante y recurrente en una composición

Por la propia génesis conceptual de la obra (relacionada con los tránsitos), los ejes sobre los que ésta giraría debían ser igualmente cambiantes e intangibles. A continuación se especifica la elección realizada en binomios de conceptos.

Tránsito versus liminalidad

En el ámbito social, la liminalidad refiere a períodos de caos en los que viejas estructuras, instituciones o tradiciones han sido derrocadas o destruidas, y en los que aún no se han establecido nuevas. Las personas atrapadas en una situación liminal no pueden actuar racionalmente porque han desaparecido las estructuras en las que su racionalidad está basada. Estar en un estado liminal significa crisis para la mayoría de las personas: las emociones se desatan y hacen que sea difícil pensar claramente.

(Horsley, 2012: s.p.)

La sensación general en las sociedades actuales responde a las palabras de este autor inglés, en tanto nos hallamos sumergidos en situaciones transitorias a la espera de ser resueltas. Éstas se prolongan cada vez por más tiempo, arañando espacio a los periodos de mayor estabilidad que las delimitan. Consecuencias de ello son la fragilidad de la experiencia, la postergación de la felicidad para el final de estos lapsus, o una desorientación generalizada que hace de los colectivos sociales presas sencillas ante discursos que apenas se cuestionan.

De este *in pass* nace, paradójicamente, una de las características más interesantes asociadas al concepto de liminalidad: la posibilidad de idear asociaciones libres entre elementos de naturalezas distantes. Estas relaciones podrían parecer infundadas, azarosas o absurdas, pero responden a una de las señas identitarias de un estado liminal, la pérdida de contexto.

Tiempo y su percepción

Se entiende la variable *tiempo* como la duración de los elementos que se encuentran sujetos al cambio, o bien como la separación de los acontecimientos que son sometidos a estas transformaciones. De esta manera los hechos son organizados en secuencias, permitiendo determinar el futuro (en ocasiones), el presente y el pasado.

Ad libitum busca diluir la linealidad (espacio-)temporal, transgredir la concatenación unidireccional de hechos mediante la presentación simultánea de diferentes estados o planos de realidad. De esta manera se puede alterar la sucesión lógica de los hechos en pos de secuenciaciones que aportan un mundo de infinitas posibilidades a la creación artística.

El tiempo pierde así su condición de *bajo continuo* sobre cuyo pulso constante se entiende la historia de modo lineal, abriendo paso a la generación y (co-)existencia de nuevos modos de efectuar su lectura.

Bajo continuo

1. m. Mús. Parte de música que no tiene pausas y sirve para la armonía de acompañamiento instrumental.

Luz y penumbra

La palabra "luz" deriva de las voces latinas *lux* o *lucem*, las mismas que hacen referencia a la claridad que ilumina y hace visibles todas las cosas. Sin embargo, luz y sombra se necesitan vitalmente, simbolizando valores complementarios que se alternan fruto de un estímulo que los hace evolucionar, siendo este diálogo lumínico el que otorga el valor gráfico al clarooscuro.

Los elementos que aparecen en *Ad libitum* muestran una parte iluminada y otra en sombra, referenciando la dualidad que conforma la realidad, haciendo de esa estratificación de la penumbra una analogía a la fragmentación en la que se desarrolla actualmente la existencia humana.

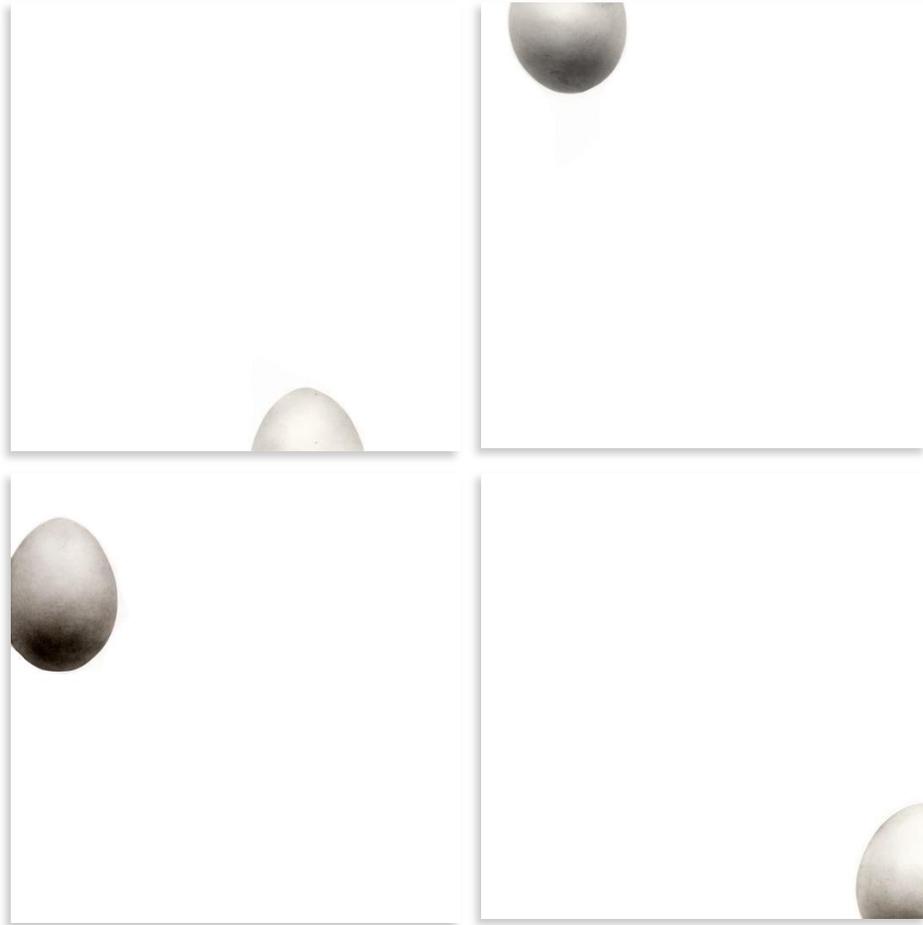
Sea la luz; y fue la luz. Génesis 1: 3

La cosificación de los símbolos nace por su capacidad de aglutinar y evocar elementos de nuestro subconsciente, puesto que es más sencillo administrar el significado de elementos físicos que de otros de naturaleza abstracta. Esta concreción actúa a modo de esencia de lo representado, por lo que cuanto más específico sea el mensaje, más genérico será el resultado.

La elección de los símbolos que aparecen en *Ad libitum* (huevos, velas y paisajes) obedece a un criterio espacio-temporal. Me centro en esta tipología de materia prima porque entiendo que hay una suerte de memoria colectiva sobre los elementos que nos rodean, y que cuanto más cotidianos y relacionados con el mundo natural sean, más cercanos estarán a un mayor número de personas, produciéndose consecuentemente, un amplio abanico de interpretaciones. El vínculo ancestral con estas realidades hace innecesarias determinadas explicaciones *a priori* sobre la obra, puesto que cada espectador contiene herramientas de análisis inherentes a la propia condición humana.

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.

(Berger, 2002: 14)



Ha sido y es más que un simple alimento. Desde la antigüedad el hombre lo ha considerado en sus tradiciones, creencias y religión como un emblema de la creación, el nacimiento, la fertilidad, la pureza e incluso la reencarnación. En el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo determinante del huevo simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida. La alquimia mantiene ese sentido, precisando que "se trata del continente de la materia y del pensamiento" (Cirlot, 1997: 252).

El huevo es símbolo del material originario, el que da a luz a toda vida y que abraza al desarrollo y a la destrucción. Esto significa que encierra en él el aspecto de la luz y el de las sombras de la naturaleza al mismo tiempo.

En este elemento el ser se encuentra replegado sobre sí mismo, inmerso en su condición más oriunda y por tanto con todas sus potencialidades y posibilidades unificadas. Este estado puede encararse bien como un punto de llegada o como uno de partida, pues el orden de referencia al que se aplica siempre es dual, es decir, intermediario entre los mundos informales superiores y los formales inferiores.

Su forma no es esférica sino elipsoide, poseyendo dos focos o dos mitades, las cuales, actuando una sobre otra (Cielo y Tierra, Yang y Yin) desplegarán alternativamente todas las posibilidades incluidas en él.

En *Ad libitum* se utiliza esta fuerte carga simbólica del huevo como elemento contenedor de múltiples posibilidades de desarrollo. En su seno alberga aquello que todavía no es, susceptible de evolucionar de múltiples maneras, y siempre a expensas de interpretar y representar nuevas simbologías.



El acto de encender una vela posee reminiscencias asociadas a rituales espirituales, a la vez que envuelve al momento y lugar en que se produce en un halo de cierto misticismo.

La oscilación de su luz ayuda a que recordemos la fragilidad de nuestra vida, pues al igual que ella, debemos respirar, cambiar, crecer, abrirnos paso en la oscuridad y finalmente apagarnos.

En analogía al sonido, si "escuchamos" atentamente la luz de una vela, esta emite una vibración que podemos percibir perfectamente con nuestra mirada.

Si se observa a cierta distancia el módulo *Lux et veritas*, compuesto por 400 velas dibujadas, se percibe como un conjunto de manchas negras y blancas que conforman unos *patrones rítmicos* aleatorios, cual el fluir físico de una llama. Al acercarnos, bastará con vislumbrar una única vela para que todas ellas "cobren sentido" automáticamente, provocando en el espectador una curiosa vivencia a modo de iluminación personal. A partir de este momento el conjunto muestra un desarrollo unitario y orgánico en el que la luz de las velas parecerá tener movimiento.

Éstas se hallan consumidas en diferentes grados, evidenciando su propio proceso de tránsito y liminalidad, análogo al devenir del tiempo en la existencia humana.

Patrón rítmico

1. m. Esquemas o comportamientos regularizados o estandarizados. Pueden ser formales, melódicos y rítmicos.



El paisaje como género aparece con la toma de conciencia por parte de los artistas del contenido expresivo por explorar que la naturaleza posee. A partir de ese momento los acercamientos al fenómeno han sido tan diversos como autores y contextos los han hecho evolucionar, pues la representación paisajística se revela como autobiografía de su creador, en particular, y biográfica de su época, en general.

Desde que adquiriera autonomía respecto a otras temáticas como el retrato, el paisaje se ha convertido en un motivo recurrente de la práctica artística, reflejando e incidiendo en el devenir de la sociedad. Nuestro origen animal y la memoria colectiva hacen que vibremos con las frecuencias de la naturaleza. Sin embargo, la evolución humana tiende a volverse cada vez más artificial en esta contemporaneidad (lanzo una pregunta al lector: ¿Cuándo fue la última vez que pisó hierba o tierra en lugar de asfalto?). Ya los románticos percibieron esta falta de sincronía y la tradujeron en sus obras, siendo un argumento tratado desde entonces en el mundo del arte.

Eugenio Trías plantea que "... en el terreno de la sensibilidad y del arte mantienen los hábitos humanos una mayor estabilidad que en el campo del conocimiento" (Trías, 2006: 119).

Una vez elegido el paisaje como elemento a representar, trato de dotarlo de un ambiente atemporal y una ubicación espacial indefinida, aumentando de esta manera su polisemia interpretativa. Esta representación del paisaje como esencia de sensación de no-tiempo busca que la observación se convierta en contemplación (lo cual requiere una actitud pausada en la visualización de la obra, en contraste al ritmo de vida social en la actualidad). Yo indico una posible dirección, el viaje es cuestión de cada uno.

La contemplación activa de la naturaleza conllevaría no sólo una aproximación al conocimiento de la misma, sino también un estímulo para el entendimiento de la naturaleza humana, de sus accidentes y remansos, de sus luces y sombras, de todo ese ilimitado y enigmático paisaje que conforma el universo interior de cada uno.

(García, 1990: 13)

En *Ad libitum* se pretende construir una mirada actual y personal sobre el paisaje. Más que crear imágenes nuevas, trato de elaborar lecturas nuevas sobre las ya existentes en el género.

Un paisaje sin añadidos, sin tiempo ni espacio definidos, sincero, que se engrandece por su simplicidad para que acabemos fundiéndonos con la memoria del lugar en un cara a cara que conduce al espectador a la identificación con él.



3.2. Referencias artísticas

La obra comenzó realmente a tomar forma con el desarrollo de los dos puntos que vienen a continuación. El análisis del trabajo de artistas hacia los que siento afinidad y del mío propio, así como la búsqueda de conexiones entre ambos, se convirtió en una actividad de enorme valía para el esclarecimiento de las inquietudes que me mueven a crear.

3.2.1. Reflexión sobre mi obra anterior

Como directriz principal en mis trabajos, pretendo transformar en imágenes aquellos mensajes interiores que se generan de forma independiente al lenguaje, persiguiendo siempre un *algo* sutil difícil de definir pero que tiene que ver con alguna forma de belleza interior.

En gran parte de la obra que he realizado anteriormente, el proceso de creación requiere por un lado de una actitud holística respecto al trabajo, en el cual se incluyen ciertas guías racionales pero funcionando principalmente a partir de flujos intuitivos. Así, codifico sensaciones en manifestaciones artísticas que cada espectador, a su vez, decodificará según su propia deriva vital.

En la primavera de 2014 mi obra inicia un discurso con continuidad técnica y plástica cuando descubro los recursos gráficos de trabajar con pincel seco (gouache con pincel seco, concretamente). Desde ese momento mantengo un proceso de investigación y experimentación sobre las posibilidades expresivas que este medio ofrece, utilizando en ocasiones el grafito para matizar sutilmente algunos detalles que éste permite resolver de manera sencilla. Ambos, gouache y grafito, se complementan fácilmente, ofreciendo un acabado armónico.

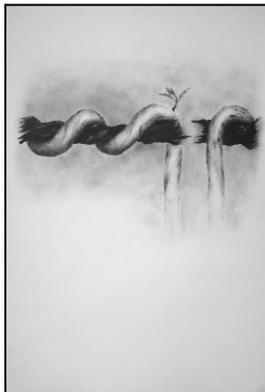
En cuanto al proceso creativo que desarrollo, suelo utilizar tres patrones a la hora de idear las imágenes:



I. El primero responde a la intención de concebir estímulos sugerentes partiendo principalmente de elementos naturales. Entiendo que cualquier sujeto, objeto o situación puede ser evocador para el espectador si se le dota técnicamente de tal apariencia (difuminados, elementos ambiguos...), jugando a la vez con un mayor o menor grado de abstracción.



II. La segunda manera de actuar es tomar dos elementos, aparentemente no conectados entre sí, y presentarlos de manera que establezcan un diálogo. La tendencia es valerme de aquellos que posean una carga histórica y universal importante, es decir, prefiero una silla a un ordenador, o una pajarita de papel a un teléfono móvil, por su mayor coexistencia con el hombre y su consiguiente mayor carga simbólica para nosotros.



III. Otro rasgo presente en mi proceder es, una vez seleccionado el sujeto-objeto a representar, aprovechar su potencial de significado a base de modificaciones. Un ejemplo claro es la serie *Continuum* (ver *Anexo*, página 87), en la que, partiendo únicamente de un tronco de vid y una cuerda, se desarrolla un *tema con variaciones* que podría ser *ad infinitum*. El trabajo en serie permite, realizando pequeños y sutiles cambios en las imágenes, ofrecer nuevos mensajes a la vez que quedan establecidos un diálogo y una coherencia en la serie global.

Tema con Variaciones

3. f. *Mús.*
Cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema

Cabe igualmente destacar el papel que el espacio en blanco desempeña en mis trabajos, envolviendo la imagen principal y oxigenando el conjunto. Trato con ello de inducir al espectador a un estado de reflexión y diálogo con la obra de una parte, aunque, principalmente, consigo mismo.

3.2.2. Artistas afines al proyecto

En este proceso de clarificar y entender las bases sobre las que viene desarrollándose mi obra, tomé cuatro artistas con los cuales he detectado ciertas resonancias temáticas, procedimentales y técnicas, el análisis de cuyas obras complementará la contextualización y comprensión mi proceso creativo.

Fernando Zóbel de Ayala y Montojo
(Manila, 1924-Roma, 1984)

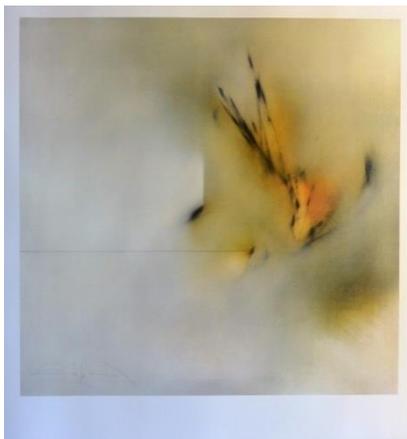
Vinculado al informalismo, este artista de origen venezolano parte en sus obras de una minuciosa observación de la naturaleza para, más que representarla, tratar de plasmar *a posteriori* en el estudio los recuerdos y sensaciones que ésta le ha provocado en la experiencia directa. No pinta lo que ve, sino lo que recuerda de lo visto. Comparto este *modus operandi*, puedo tomar como referencia la naturaleza o incluso fotografías de la misma en un primer momento para entender cómo está constituido y se comporta aquello a ser representado. Una vez empiezo a dibujar centro toda la atención en que el grafismo sea fiel a aquello que busco expresar, declinando la mera intención representativa.

Las obras de Zóbel devienen abstracciones, con un equilibrio entre colores al óleo cálidos y fríos (utiliza este material porque su dilatado tiempo de secado le ofrece una capacidad de acción más prolongada), si bien los primeros suelen estar presentes en el elemento principal y los segundos en el ambiente que los rodea. Ambas calidades se presentan en una suave armonía difuminada en la que destacan algunos elementos acentuados por mayor intensidad tonal. Esta indefinición general en sus obras es consecuencia de plasmar recuerdos —recuerdos de sensaciones— produciéndose una doble codificación del referente.

Recurre en ocasiones a grafismos realizados con la ayuda de reservas, generalmente sencillas franjas, verticales u horizontales, que establecen planos contrastados, lo cual dota a la imagen de un contrapunto necesario. En los trabajos que realizo, estos acentos son igualmente fundamentales: si la imagen está compuesta en su totalidad por manchas difuminadas, posee menos fuerza e interés que si se coloca algún elemento tonalmente más intenso y de contorno más definido, para lo cual en ocasiones también me valgo del uso de reservas.

El espacio en blanco tiene mucha importancia en las obras de Zóbel. Éste puede manifestarse como una porción del soporte sin pintar o como una superficie tratada con color pero cuya función es ofrecerse a modo de fondo sobre el que adquiera valor el elemento principal.

Fernando Zóbel
Jardín seco
Óleo sobre tela
80,5 x 80 cm.
1969



Fernando Zóbel
La vista XXVI
Óleo y grafito sobre tela
180,4 x 301 cm.
1974

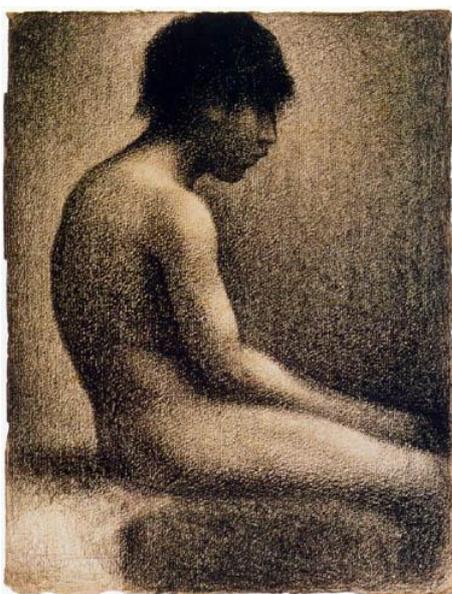


Georges-Pierre Seurat
(París, 1859-1891)

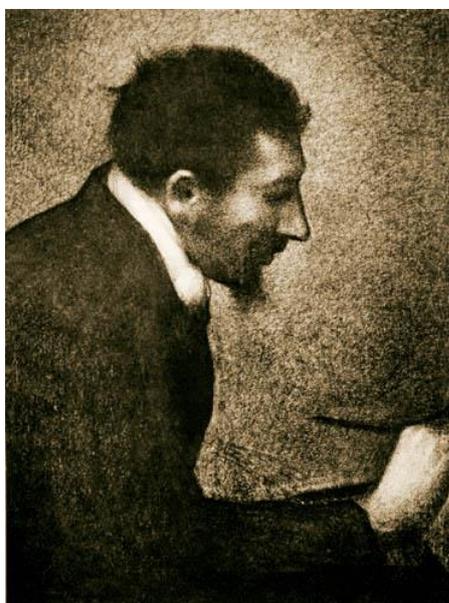
Mi "relación" con los dibujos de Seurat se remonta al primer curso de Bellas Artes. Me encontraba buscando una técnica con la que expresarme, con una clara tendencia al uso de la mancha, y el descubrimiento de este artista supuso un importante estímulo tanto a nivel técnico como expresivo. Seurat utilizaba principalmente lápices *conté* sobre papel vergé rugoso, con los cuales creaba zonas de una extensa riqueza tonal, conseguida mediante la acumulación de mayor o menor pigmento en cada parte de la lámina. En mi caso, cuando trabajo con pincel seco sigo ese patrón, buscando siempre una armonía en el conjunto.

Seurat complementaba el desarrollo de esta técnica con la utilización como soporte de papeles de un cierto grano, consiguiendo de esta manera que los negros "flotaran", pues a través de ellos siempre se puede apreciar el blanco del papel, en mayor o menor medida. De esta manera consigue la sensación de que el dibujo quede como suspendido sobre la superficie. Personalmente, tras haber realizado varias pruebas en diferentes tipos de papel, los que mejor se adaptan a la manera en que trabajo la técnica del pincel seco son aquellos que apenas poseen algo de grano, incluso algunos satinados. Me inclino asimismo a utilizar la cara del papel en que la distribución del grano es homogénea, sin que la trama sea notoria.

A todo lo anteriormente expuesto respecto a la técnica que Seurat utilizaba en sus dibujos, se añade que en ellos la línea no es un elemento gráfico *per se*, sino que se da por la fusión y separación de masas de grisalla, fundamentalmente trabajados a base de mancha, creando una atmósfera extremadamente delicada, una especie de ensoñación en la que sitúa a lo representado y a la que transporta al espectador. Crea ambientes velados que nos conectan con un espacio interior, una remisión al recuerdo o a un mundo espiritual en el que las imágenes no aparecen nítidas.



George-Pierre Seurat
Desnudo. Estudio con un chico.
Lápiz *conté* sobre papel
31,8 x 24,5 cm.
1884



George-Pierre Seurat
Retrato de Edmond François Aman-Jean
Lápiz *conté* sobre papel
60 x 46 cm.
1884

James Casebere
(East Lansing, 1953)

Casebere trabaja a partir de maquetas que él mismo crea para ser fotografiadas. Éstas están relacionadas con temáticas en torno a paisajes apocalípticos, espacios psiquiátricos y otras construcciones que unas ocasiones presenta desoladas o derruidas y otras inundadas, pero nunca con presencia humana. Llama la atención el aspecto procedimental de recurrir a la creación de esas pequeñas construcciones para después inmortalizarlas en fotografía, mostrando una especie de necesidad de la fisicidad de su mundo interior. Personalmente, cuando dibujo comparto la sensación de estar creando un espacio genuino, o quizás de hallarme exteriorizando una parte intangible de mí que, mediante el dibujo, se torna real. Por ello otorgo un alto grado de confianza a la acción por la intuición, pues ésta es la que determina, de manera más fiel, el grado de adecuación de lo que observo con lo que siento.

Un factor importante, fundamental en la obra de Casebere, es la iluminación de las maquetas: mediante un uso suave e indirecto de ella consigue potenciar todavía más ese carácter de hallarnos ante un espacio único y desconcertante, en el límite entre lo real y lo ficticio. En ocasiones, partiendo de una misma maqueta y variando su iluminación, consigue dos imágenes que transmiten sensaciones notablemente diferentes, pudiendo parecer incluso dos lugares distintos.

Esta utilización de la luz se combina con la ubicación de la cámara en lugares variados en el momento de tomar las fotografías. Suele colocarla a una altura asociable a la del punto de vista humano, con lo que logra una mayor empatía con el espectador.

Personalmente también me valgo del uso del tema y variaciones como aspecto procedimental, centrando éstas en la interacción de los elementos más que en el punto de vista desde el que se observan.

Este recurso aumenta en interés cuando las modificaciones realizadas (compositivas, narrativas...) se desvían sólo ligeramente entre ellas. Si la "distancia" que las separa es mayor me encuentro en un terreno en el que, la relación con *lo anterior* y el intento de *lo nuevo*, crean tensiones que en ocasiones tardo en resolver.

James Casebere
Wrap around window
Impresión cromogénica
122,5 x 152,5 cm.
2003



James Casebere
Sin título (Cama en psiquiátrico)
Impresión cromogénica
9 x 11 cm.
1994



Gao Xingjian
(Ganzhou, 1940)

Artista polifacético (dramaturgo, fotógrafo, músico, pintor y escritor) de origen chino, vive exiliado en París desde 1987. En sus inicios dejaría entrever ya un marcado compromiso social, denunciando en su labor como dramaturgo las injusticias a las que los habitantes de su país eran sometidos. Compaginó esta labor con una vasta formación en artes visuales y música, todo ello en un ambiente familiar favorable al desarrollo de una personalidad abierta, comprensiva, en conflicto evidente con el devenir de su país.

Esta profunda escisión se refleja en cada una de las obras escritas que le llevaron a conseguir, en el año 2000, el Premio Nobel de Literatura. En ellas trata la esencia humana desde la condición del hombre como ser individual, responsable de sus actos, obligado a la toma de decisiones frente al vértigo de un futuro desconocido pero que se va forjando mediante los pasos del presente.

En sus pinturas utiliza como medio la tinta china desde que, siendo joven, entendió que la técnica del óleo había sido ampliamente desarrollada por los grandes maestros de occidente, y era en aquella donde había un mayor campo de experimentación, ya que permite mostrar la riqueza del mundo oriental, buscando vínculos con la tradición occidental.

El carácter fluido y escurridizo de esta técnica exigen al artista una atención y disposición totales a la hora de afrontar un papel o tela en blanco, acto que Xingjian acomete sin esbozos previos, pues, desde que el pincel contacta con el soporte por primera vez, la obra adquiere una autonomía a la que él simplemente trata de *escuchar* y ser fiel. Se sirve de la riqueza cromática de la tinta y su disolución en agua para crear situaciones y ambientes nacidos de su espíritu.

En mi caso, al utilizar el gouache con pincel seco, esas gradaciones vendrán determinadas por la cantidad de pigmento que contenga el pincel en cada momento, su uso y la interacción que se produzca con el papel, pudiendo alcanzar zonas extremadamente suaves en las que se desdibujan los límites de las manchas que realizo.

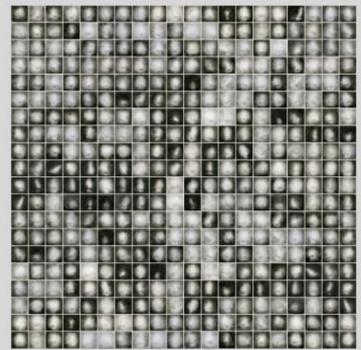
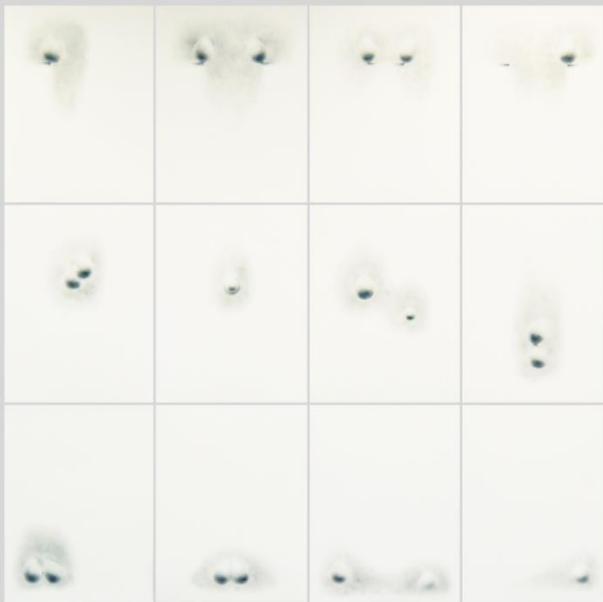
Apoyo y comparto la decisión de Xingjian de no realizar apenas bocetos de los dibujos a realizar, pues éstos pueden actuar a modo de modelo para la obra posterior, y prefiero dedicar una atención completa y sin influencias previas a la imagen en la que trabajo.

Gao Xingjian
El fin del mundo
Tinta china sobre tela
240 x 350 cm.
2006

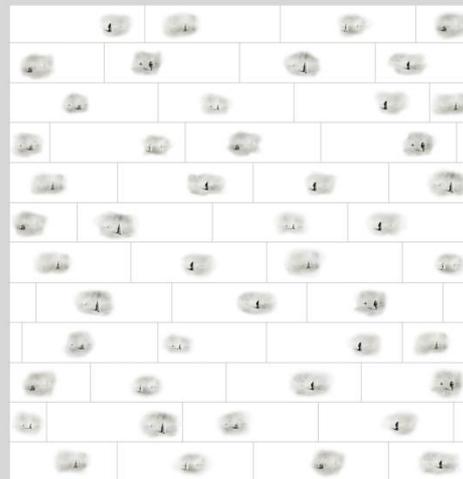
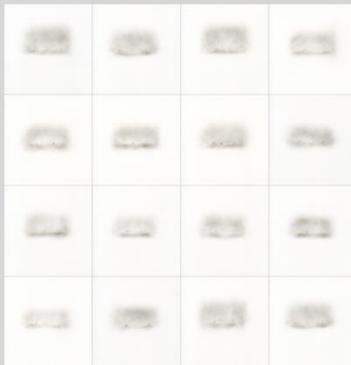


Gao Xingjian
La montaña del alma
Tinta china sobre tela
110 x 150 cm.
2002





Ad libitum



Javier Navarro
Ad libitum
Gouache y grafito sobre papel
Medidas totales 2,1 x 9 m
2016

et nomen domini me **ad oīā**
 me de longinquo et claritas e
 ins replet orbem terrarum **domi** **A** **ena**
 iherusalem oculos et inde precuciatu regis
 ecce saluato: uenit soluere te afuniculis
Antiquitatem conuenientem in uentra est
 maria habens in utero et spiritum sancto

4. Descripción de *Ad libitum*

Ad libitum

1. loc. adv. A gusto,
a voluntad

Ad libitum es un término proveniente del latín habitualmente aplicado a la esfera musical. Posee varios significados, al señalar que el intérprete o director tienen a su disposición una variedad de criterios a adoptar con respecto a un pasaje determinado. Es decir, el compositor otorga libertad para tomar decisiones respecto a la ejecución e interpretación de su obra. Entiendo este intersticio como un acto de generosidad e inteligencia para con unos músicos cuyo hacer viene predeterminado por la partitura la mayor parte del tiempo. En *Ad libitum* trato de establecer una correlación con esta acepción musical ofreciendo al espectador una obra susceptible de ser interpretada de múltiples formas, con el objetivo de que tome parte activa en la creación y recreación de un recorrido personal: *se hace camino al andar*.

Ad libitum es una obra compuesta por cuatro grupos modulares de dibujos realizados con la técnica de pincel seco principalmente, con algunos detalles añadidos en grafito de forma puntual. Si bien cada conjunto ha sido concebido individualmente para dotarlos de unos rasgos característicos propios según la temática específica que en cada uno se representa, el conjunto queda articulado bajo un mismo corpus conceptual, los tránsitos espacio-temporales.

Su estructura formal posibilita cuatro niveles de lectura: uno general compuesto por los cuatro módulos en todo su conjunto, un segundo en el que éstos son percibidos como grupos individuales, un tercero centrado en el análisis de cada una de las láminas que conforman las cuatro piezas principales y un cuarto y último determinado por los recorridos visuales que el espectador realice *ad libitum* por la obra. Se establece así un acercamiento estratificado en fases, tratando de incitar al espectador a una introspección paralela hacia su propio interior.

Es fundamental que los tres primeros acercamientos funcionen tanto individualmente como en su conjunto para que el cuarto tenga lugar.

En el terreno musical existe un signo, el *calderón*, , cuya finalidad es que el intérprete mantenga o alargue el valor de una nota (o silencio) a la que afecta por el tiempo que considere oportuno, atendiendo al contexto de la obra en el que se encuentra. Este efecto del calderón musical sería el objetivo a conseguir por cada estrato interpretativo, buscar una sintonía mantenida del espectador con su interior. Si *Ad libitum* tuviera una indicación de *tempo*, esta sería, sin lugar a dudas, un *Adagio*.

En el interior de cada grupo de dibujos se produce un desarrollo motivico específico representado por los cambios de estado espacio-temporales que se dan en los elementos que conforman las imágenes.

De esta manera, *Ad libitum* se presenta como un compendio de cuatro acercamientos diferentes a un mismo fenómeno, con su tonalidad y carácter diferenciados, produciéndose modulaciones cromático-temáticas y melódico-armónicas en el cambio de serie.

Calderón

5. m. *Mús.* Signo que representa la suspensión del movimiento del compás.

6. m. *Mús.* Suspensión del movimiento del compás representada por un calderón

7. m. *Mús.* Frase o floreo que el cantor o el tañedor ejecuta *ad libitum* durante la momentánea suspensión del compás.

Adagio

Voz it.

1. m. *Mús.* Movimiento lento.

2. m. *Mús.* Composición o parte de ella que se ha de ejecutar como *adagio*.

4.1. Las cuatro voces de *Ad libitum*

Una formación musical coral estándar está compuesta por cuatro tipos de voces mixtas: las femeninas (*sopranos* y *contraltos*) y las masculinas (*tenores* y *bajos*). La partitura general para este conjunto contiene el desarrollo de las melodías de todas ellas, es decir, las cuatro partes a la vez. Cuando éstas se publican por separado se las llama *particellas*; recibiendo cada cantante la correspondiente a su tesitura de voz.

Particella

1. f. Texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan.

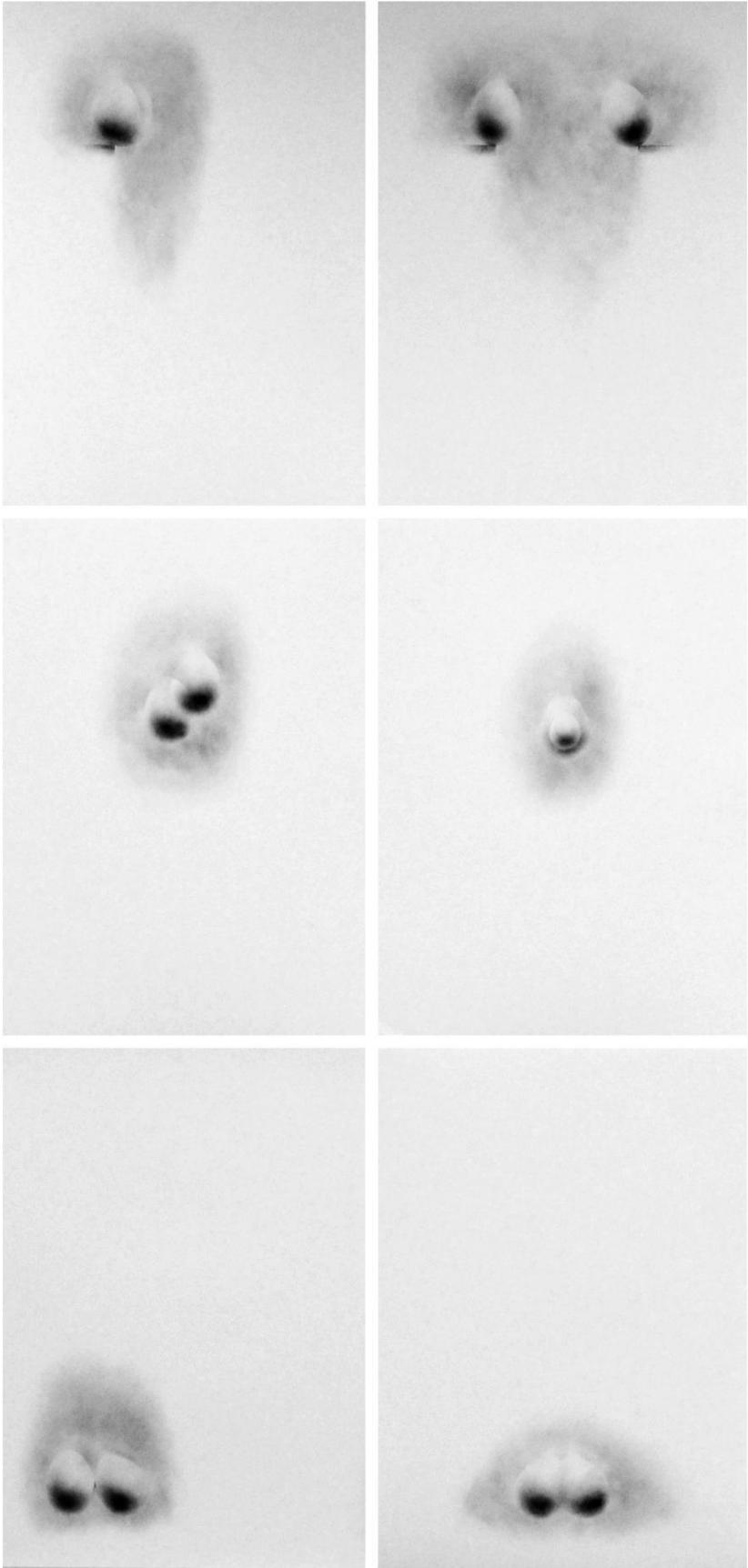
Ad libitum se presenta como las cuatro *particellas* de una obra coral, formando el conjunto una obra unitaria. Esta metáfora musical se concreta en diálogos audio-visuales: *Ingravitto*, sopranos; *Sempiterno*, contraltos; *Sine die*, tenores; *Lux et veritas*, bajos. La singularidad propia de cada una de las voces merece una descripción individualizada de las mismas.

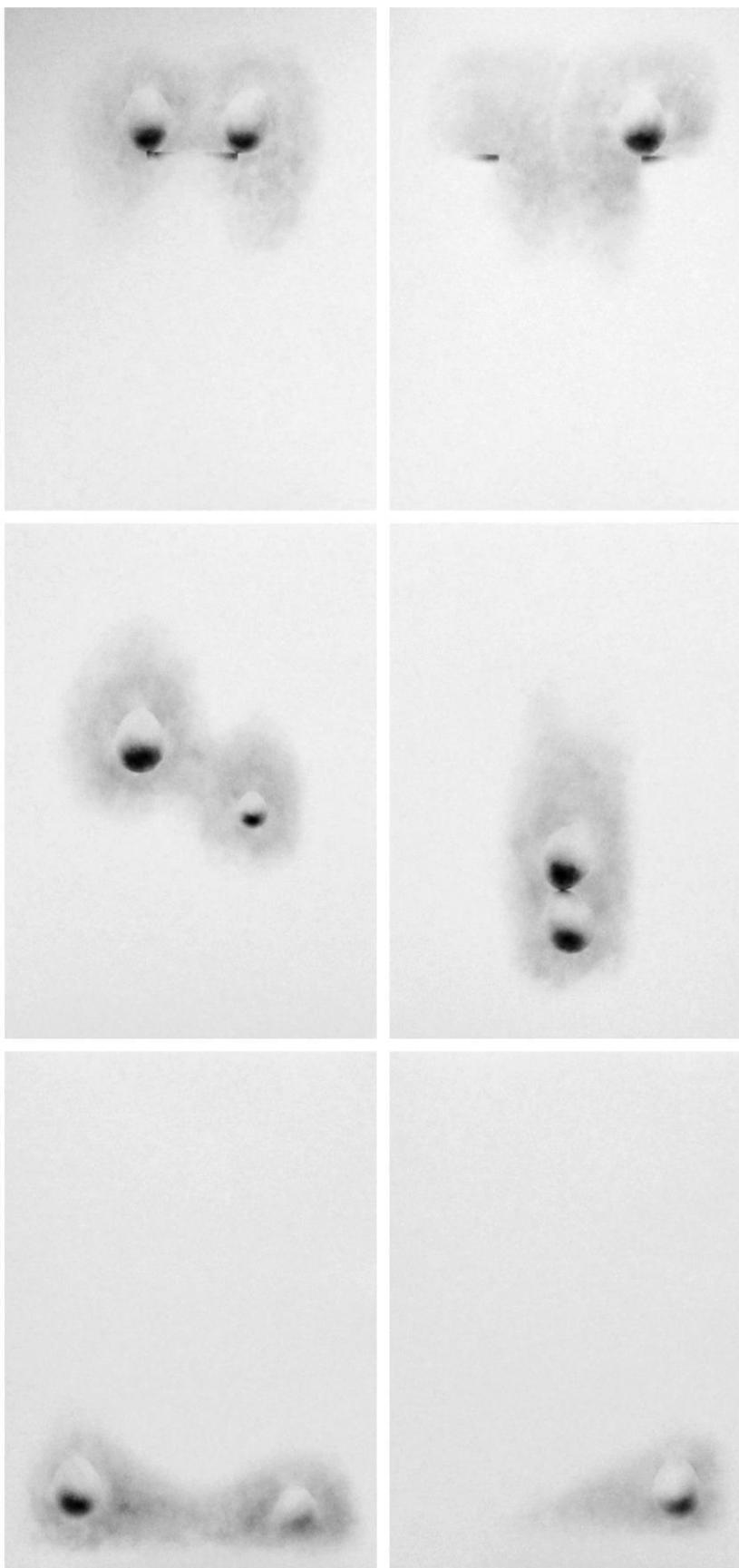
Ach Herr, laß dein lieb Engelein
BWV 245, Johannespassion, Schlußchoral Nr. 40 Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

The image shows the beginning of a four-part vocal setting. It consists of four staves, one for each voice part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G minor (one flat) and common time (C). The lyrics are written below each staff, with syllables aligned with the notes. The lyrics are: 'Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letz-ten End die Den Leib in sein'm Schlaf - küm-mer-lein gar sanft ohn ein-ge'.

Johann Sebastian Bach
Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Partitura general (inicio, en el que se aprecia la distribución de las cuatro voces:
sopranos, contraltos, tenores y bajos)

1724





Javier Navarro
Ingravitto
Gouache y grafito sobre papel
Panel de 211 x 201 cm. formado por
12láminas de 70 x 50 cm. cada una
2016

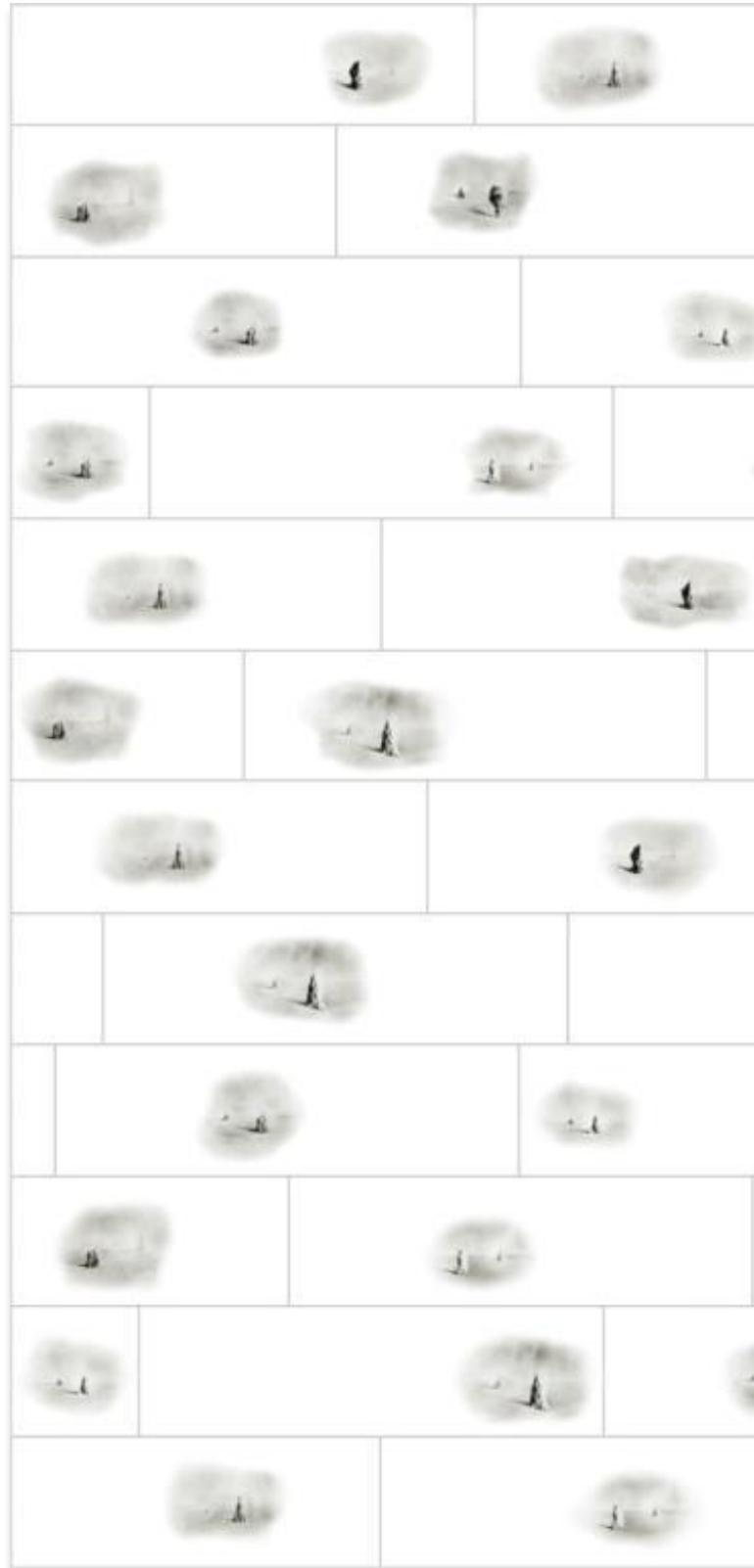
a) Ingravitto (Sopranos)

En las composiciones corales esta voz es la que, generalmente, mantiene durante más tiempo la línea melódica de la pieza; además, por poseer el timbre más agudo de la formación, su desarrollo destaca por encima del conjunto.

En *Ad libitum* el primer conjunto de dibujos es el equivalente a esta voz, compuesto por doce láminas en las que aparecen figuras de huevos en situaciones desconcertantes de des/equilibrio y de suspensión en el aire. La serie posee una fuerte presencia en el conjunto, pudiendo ser *leída* a una mayor distancia.



Ingravitto detalles)





Javier Navarro

Sempiterno

Gouache y grafito sobre papel

Panel de 171 x 171 cm. formado por

40 láminas de 14 x 50 cm. cada una

2016

b) Sempiterno (Contraltos)

Corresponde a la voz “grave” femenina, ejerciendo, junto a la de los tenores, la función de complementar internamente la armonía que delimitan sopranos y bajos. En *Ad libitum* se muestra como un paisaje *quasi* desértico, salpicado por la presencia de algunas rocas.

Mediante la presentación elegida, un formato deliberadamente apaisado con un pequeño dibujo en algún punto variable del papel, se pretende que el espectador transite mentalmente por ese lugar, enlazando los fragmentos percibidos unos con otros, contribuyendo activamente en la construcción de un paisaje personal.



Sempiterno (detalles)



Javier Navarro
Sine die
Gouache y grafito sobre papel
Panel de 131 x 131 cm. formado por
16 láminas de 32,5 x 32,5 cm. cada una
2016

c) *Sine die* (Tenores)

Es el equivalente en las voces masculinas a la voz *soprano* en las femeninas, compartiendo características con ésta y con los contraltos. Los vínculos con las *sopranos* son dos: representan la parte aguda de la *tesitura* masculina, y toma la melodía con cierta frecuencia. Por otra parte se asemeja a las *contraltos* por cuanto, igual que ellas, ejerce como sustento armónico del coro.

En este tercer grupo de *Ad libitum* aparece un nuevo paisaje, compuesto por una mínima expresión de éste: una línea de horizonte, y unos pocos árboles que "aparecen y desaparecen" con el recorrido visual de las láminas.

La escueta información de lo representado plantea interrogantes sobre la naturaleza misma del lugar que estamos observando. Puede tratarse de imágenes de un tránsito, en cuyo caso no sabemos en qué dirección nos movemos como espectadores, si hacia derecha, izquierda, delante o detrás. También podría situarnos ante un punto de vista fijo de un lugar determinado del paisaje, por lo que la presencia de diferentes árboles y en ubicaciones variadas nos remitiría a un paso del tiempo mucho más prolongado, etc. Es decir, existe una posibilidad de interpretación combinatoria de los parámetros espaciales y/o temporales de una serie en tránsito.

La tenue y casi espectral presencia de algunos de los árboles, a la vez que los sutiles cambios representados, aluden a un avance *infraleve*¹ del tiempo, siendo ésta la transición natural en la que se desarrolla la existencia de estos elementos.

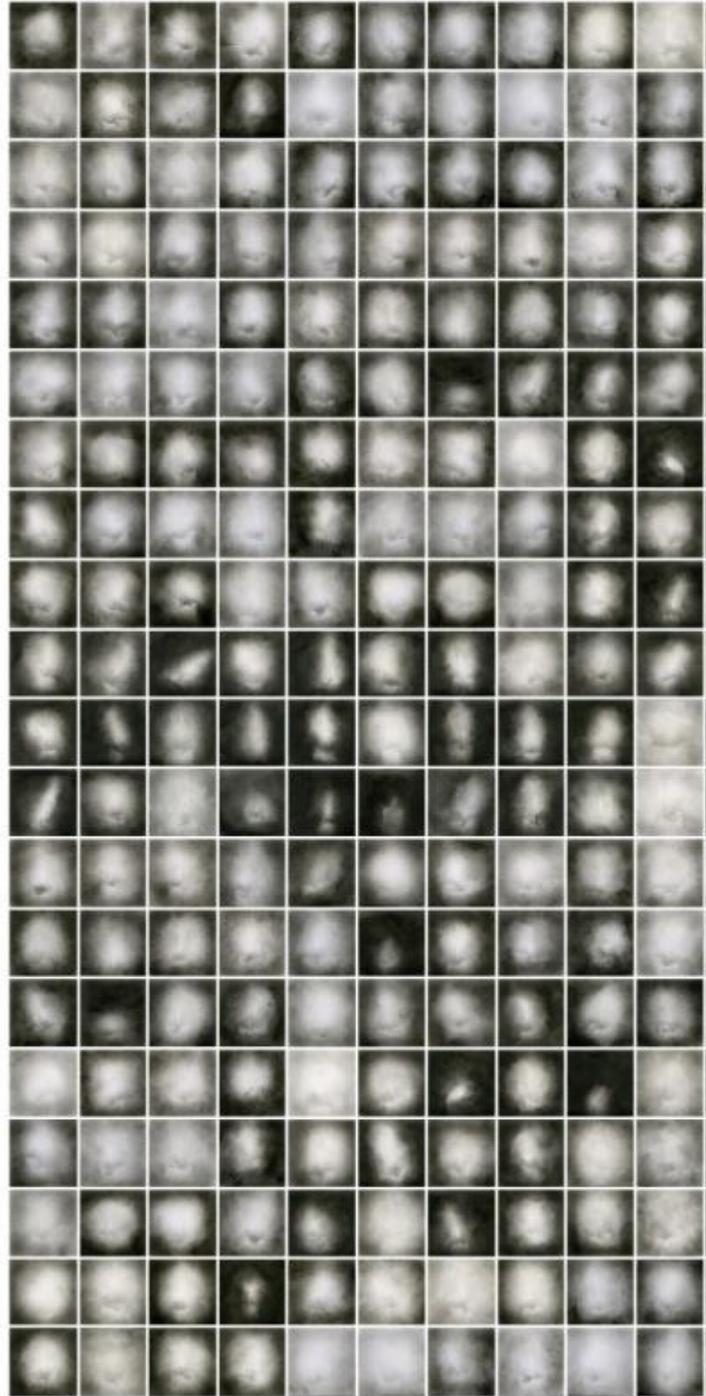
Tesitura

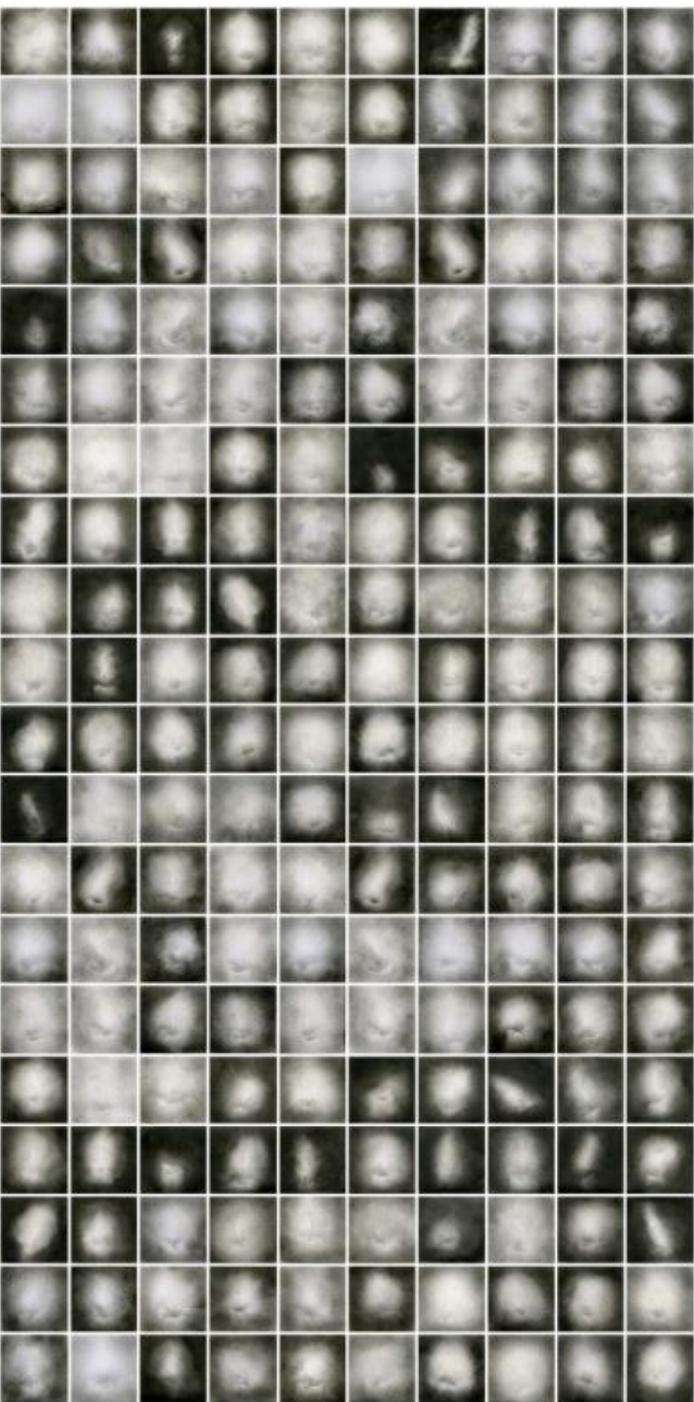
3. f. Mús. Altura propia de cada voz o de cada instrumento.

¹ Concepto acuñado por Marcel Duchamp formado por las palabras francesas *infra* (por debajo) y *mince* (delgado). Hace referencia a aquellos fenómenos que basan en su volatilidad todo el interés, como por ejemplo el calor de un asiento cuando alguien acaba de dejarlo (Duchamp, sp: 84).



Sine die (detalles)





Javier Navarro
Lux et veritas
Gouache y grafito sobre papel
Panel de 135 x 135 cm. formado por
400 piezas de 6 x 6 cm. cada una
2016

¿Pero por qué esa tendencia a buscar lo bello en lo oscuro sólo se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales?

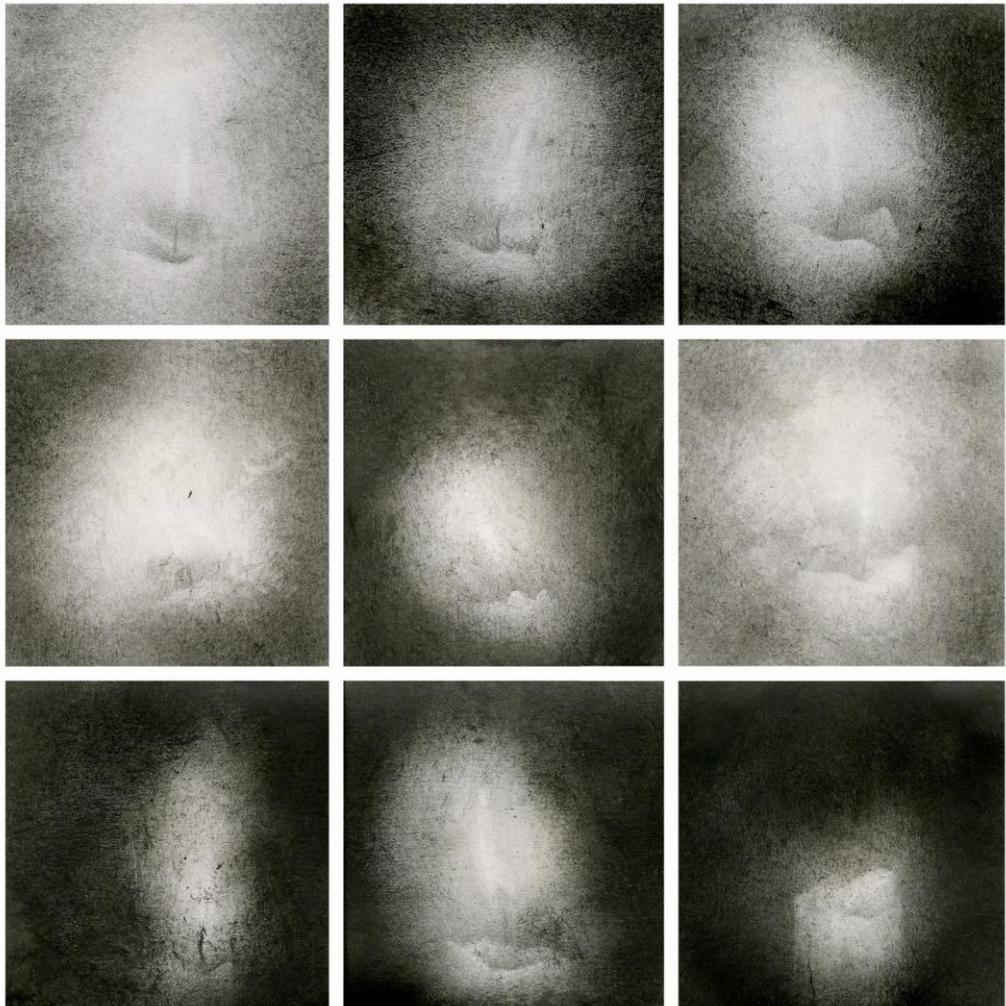
(Tanizaki, 1999: 70)

d) *Lux et veritas* (Bajos)

Un cuadrado, conformado por 400 velas dibujadas en pequeño formato, cierra el conjunto. La presencia repetida y variada de este elemento sobre un fondo oscuro posee la fuerza cromática necesaria para equilibrar y sustentar la obra completa. Se comporta a modo de *bajo* musical sobre cuya firmeza evoluciona el desarrollo melódico-armónico de toda composición musical.



*Lux et
veritas*
(detalles)



4.2. Aspectos técnicos

Si bien concedo al proceder intuitivo una importancia fundamental en determinados momentos del proceso creativo, considero que para poder otorgarle tal grado de libertad debe estar fundamentado en la previa adquisición de unas herramientas técnicas. Una vez asimiladas e interiorizadas, permiten centrar toda la atención en conseguir expresar aquello que se desea.

Así mismo, la correcta elección de los materiales a utilizar afectará directamente al devenir y resolución plástica de la obra.

4.2.1. El papel: tipos y formatos

Principalmente son tres las características del papel que inciden de manera directa en *Ad libitum*: formato, tonalidad y textura.

Los formatos elegidos obedecen a criterios compositivos que determinan dónde ubicar cada imagen, situándola ante espacios abiertos por los que poder realizar recorridos (audio)visuales. En la elección de estos formatos se ha intentado buscar alternativas a los convencionales, como por ejemplo el extremo formato alargado (14 x 50 cm.) de la serie Sempiterno.

La tonalidad propia de cada uno de los papeles seleccionados dotará a la imagen de una mayor calidez o frialdad, teniendo en cuenta además que la utilización de diferentes tipos de blanco de papel conlleva un diálogo entre ellos y modulaciones en las sensaciones visuales recibidas.

Por último, las texturas de los papeles escogidos están próximas al satinado pero sin llegar a serlo exactamente. Los he escogido por cuanto se controla la superficie a entintar y el poro del papel que se quiere mantener en blanco para que aflore sutilmente incluso en zonas oscuras.

Resulta significativo que en algunas zonas de China se conciba el papel sólo en tanto que soporte (como el cuenco donde se pone la comida, donde lo importante es la comida), mientras que en otras partes ya entienden el papel como obra de arte y con posibilidades al manipularlo.

4.2.2. El espacio en blanco como activo fundamental de la composición

El espacio en blanco desempeña un papel decisivo en la organización de cada imagen individualmente, y del conjunto, en general. Ocupa una superficie importante en cada lámina para equilibrar el peso que se otorga a la pequeña parte dibujada. Además, su apariencia neutral y cálida (por la tonalidad del papel) actúa como espacio donde descansar la vista y/o por el que realizar recorridos visuales que complementan la información más explícita de las imágenes.

4.2.3. Posibilidades tímbricas del monocromo

Los degradados son otro de los factores en los que se basa la apariencia de ambigüedad y ensoñación de *Ad libitum*. La utilización de un único pigmento negro, y su aplicación sobre papeles de distintas tonalidades de blanco, ofrece la posibilidad de investigar los efectos que la mayor o menor concentración de gouache puede ofrecer al dibujo, o lo que es lo mismo, explorar la riqueza tonal de las gradaciones de grises de un claroscuro al uso.

Las sombras que el pintor debe imitar en sus obras son las que apenas se advierten, y que están tan deshechas, que no se ve donde acaban.

(Da Vinci, 1498: 26)

4.2.4. La técnica del pincel seco: mancha *versus* línea

Este tratamiento del gouache permite unos acabados suaves, con una gama tonal extremadamente fértil conseguida al variar la carga del pigmento en el pincel. Pueden conseguirse asimismo superficies difuminadas con una gran abundancia de cromatismos en su composición

El entintado progresivo de la superficie se consigue a base de añadir pigmento en pequeñas partículas. Este hecho, sumado a su interacción con la superficie del papel, provoca que la imagen se vaya revelando a base de acumular miles de pequeños puntos de diferentes intensidades.

Mediante estas diferencias en la concentración de pigmento se conseguirá la concreción de las masas de elementos, sin necesidad de recurrir a la utilización de líneas *per se*. Para Vasili Kandinsky (1995: 57): "La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico".

4.3. Aspectos estructurales

La coherencia de una obra pasa por un posicionamiento pluridimensional de su autor respecto a ella. La habilidad técnica debe ir acompañada de una formación sensible hacia la composición en sus diferentes grados de relación para con el espectador, lo cual obliga al artista a "entrar y salir" constantemente de su obra.

4.3.1. ¿Serie, tema con variaciones o desarrollo motivico?

La agrupación temático-conceptual de *Ad libitum* permite que el discurso se centre en la evolución de los elementos que aparecen en las imágenes de cada subconjunto, ofreciendo así la posibilidad de representar los conceptos de tránsito, liminalidad, evolución..., vertebradores del discurso de la obra.

Las variaciones que se producen en cada uno de los dibujos de los grupos remiten por un lado a diferentes transiciones en el estado de sus elementos, y por otro a los lapsos espacio-temporales existentes, aunque no visibles, entre las imágenes.

Este proceder ha sido desarrollado por artistas de todos los tiempos: Fran Angélico con sus anunciaciones, Piranesi en las series de cárceles imaginarias, Goya con *Los desastres de la guerra*, Andy Warhol en sus obras sobre Marilyn Monroe, Bernd y Hilla Becher documentando sistemáticamente distintas tipologías de edificios y objetos industriales,...

Se trata de acercamientos cercanos a la construcción del archivo, en los que el propio principio de recopilar elementos de una misma naturaleza desemboca en el siguiente oxímoron: la liberación y condena de no poder llegar a contener jamás la totalidad de ellos, pues el conjunto siempre es susceptible de producir o acoger más imágenes emparentadas.

Ad libitum se desarrolla cómodamente en este margen de actuación, buscando la tensión que se genera entre la uniformidad y la individualidad de sus componentes, afín a la dialéctica existente entre individuo y sociedad.

Por todo ello, la obra puede ser entendida bajo los tres parámetros que dan título al epígrafe: serie, tema con variaciones y/o desarrollo motivico.

4.3.2. Estructura final de la obra. El Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg

Una de las características distintivas de *Ad libitum* es su organización final: la presentación de cuatro series, compuesta cada una de ellas por un número diferente de dibujos de distintos tamaños. Aunque englobadas todas ellas bajo una temática común (las transiciones), cada serie posee una personalidad diferenciada, lo que las hace susceptibles de ser dispuestas de diferentes maneras: una por una, en parejas, en subgrupos, atendiendo a organizaciones modulares en la que las series puedan cambiar de ubicación, formando cada una alguna figura geométrica, etc.

Esta posibilidad de componer unas mismas imágenes de diferentes maneras con el objetivo de orquestar discursos diferentes remite a la naturaleza del *Atlas Mnemosyne*, creación del historiador del arte alemán Aby Warburg (1966-1929).

Esta obra, inacabada en el momento de su muerte, estaba compuesta originalmente por unos plafones repletos con fotografías de obras de arte, tomadas por él mismo o extraídas de recortes de prensa, reunidas en virtud de los vínculos internos que el autor extraía de ellas. Cada toma estaba encabezada por un epígrafe textual con el que orientaba la interpretación del discurso. Este modo de plantear la realidad era el desdoblamiento de su manera de escribir, pues, tras morir, se encontraron en su estudio cientos de notas y reflexiones sueltas en las que analizaba diferentes aspectos sobre arte.

Ambas producciones, la literaria y la fotográfica, se interpretan hoy en día como una especie de gabinete de curiosidades, una cosmovisión personal susceptible de organizarse y presentarse bajo múltiples apariencias en función del criterio discursivo que se establezca. Se trata de una *máquina para pensar las imágenes*, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías. Éste es el mensaje de Warburg inscrito en el reverso del *Atlas Mnemosyne*.

Los vínculos entre esta obra y *Ad libitum* se hacen patentes al disponer esta última en la pared: las posibilidades combinatorias se acumulan rápidamente, apareciendo lecturas que habían permanecido ocultas durante el proceso de creación. La tarea es apasionante.



Fotografía núm. 39
del Atlas *Mnemosyne*

5. Metodología

Conocer el propio proceso creativo permite optimizar los recursos en la práctica artística. Para ello es imprescindible comprender los intereses de los que se nutren las obras propias por un lado, y por otro hacerse consciente de los mecanismos que se desarrollan en los estadios embrionarios de éstas y que activan al artista.

A continuación se explican los dos factores más importantes que dictan mi quehacer artístico, y por ende, aplicados en *Ad libitum*.

5.1. Del *brainstorming* al *work in progress* como puntos de partida

Las primeras tentativas nacen de la recopilación de un cúmulo de ideas alrededor de algún detonante inicial, el cual puede ser una técnica, un concepto, una organización de imágenes... En este estadio, atendiendo al principio axiomático de funcionamiento del pensamiento lateral, no se descarta ninguna posibilidad, pues todas son susceptibles de influir de manera más o menos directa en el inicio del proyecto. El tiempo, la toma de decisiones y la propia evolución del trabajo serán quienes acaben dictaminando la selección de *inputs* que prevalezcan.

"... el pensamiento lateral se esfuerza con frecuencia en ser deliberadamente irrazonable a fin de provocar una reordenación de los modelos [...] tiene como objetivo principalmente la disgregación de los conceptos más o menos establecidos, para que pueda producirse su reestructuración automática"

(De Bono, 1986: 59)

A lo largo de esta incipiente fase cualquier información del exterior es potencialmente valiosa y se procesa a través del filtro que se haya tomado como punto de partida.

Así, se va generando un magma de material del que surtirán las primeras asociaciones abiertas, tomando algunas de ellas para empezar los ensayos iniciales. Este proceso se va repitiendo en un *work in progress* (o trabajo que se formaliza en el curso de su evolución) que puede llegar a adquirir cierta independencia de las ideas preliminares. Si bien en un principio es la obra la que nace de unas líneas generales de discurso, conforme va madurando esta relación se equilibra, complementándose simbióticamente obra y concepto en su maduración.

5.2. Resonancias biográficas

Si anteriormente se ha mencionado la importancia de elucidar los mecanismos del propio proceso creativo para optimizar la práctica artística, no es menos crucial el conocimiento de las facetas del pasado (y del presente) que se manifiestan en nuestro trabajo.

Particularmente destacaría dos circunstancias al respecto.

5.2.1. Dibujo y música

Aun no habiendo vinculado intencionadamente mi formación y práctica musicales con la producción artística, la adquisición de herramientas de análisis y la progresiva toma de conciencia de mi propio comportamiento creativo me hacen ser cada vez más consciente de la influencia y relación osmótica que se establece entre ambas disciplinas. A nivel procedimental, los aspectos más valiosos que esta experiencia me aporta son disciplina, sensibilidad, intuición y capacidad de relacionar elementos (conceptos, disciplinas...). En el plano de ideación y composición de las obras también he detectado trasvases del campo musical que se manifiestan de diversas maneras, como por ejemplo en la distribución de los elementos en una pieza, en la traducción de los elementos espacio-temporales al campo artístico, en la búsqueda de diferencias de intensidad ya sea en el volumen ya en las gradaciones tonales de un dibujo, etc.

La formación musical requiere de una progresiva sensibilización estética hacia unos parámetros perceptibles pero inasibles, como son el sonido y el tiempo. Mediante la consecución programada de objetivos prácticos se va desarrollando un quehacer que trasciende la concreción para virar hacia el campo de la intuición. La naturaleza sensible compartida entre el ámbito musical y el visual hacen que la extrapolación de esta sensibilización fluya bidireccionalmente entre ambos con suma facilidad, y que hasta se produzca una retroalimentación ambivalente.

Por otro lado, el fenómeno musical se desarrolla sobre unos parámetros melódicos, armónicos y rítmicos que requieren de su sincronización global para la ejecución de la obra satisfactoriamente. Esta actividad multidireccional crea interconexiones en el cerebro que favorecen la práctica artística en varias de sus etapas de desarrollo. Mi tendencia al trabajo secuencial y modular puede derivar de esta sincronización de elementos.

5.2.2. Claroscuro y estereopsis

El término **claroscuro** define la técnica utilizada en dibujo y pintura consistente en modelar las diferencias de tono que la luz produce en los objetos, su claridad u oscuridad, con el fin de otorgarles volumen en la representación en dos dimensiones. Se recurre incluso a la modificación de dichos tonos para exagerar los efectos volumétricos en ciertos elementos, lo cual repercute directamente en el efecto compositivo de la obra.

De otra parte, la **estereopsis**, es la capacidad del ser humano (y otros seres vivos, principalmente depredadores, por su necesidad de calcular distancias para cazar) de percibir el mundo en tres dimensiones a través de la vista. Para que ello se produzca son necesarios tres requisitos fundamentales: en primer lugar una correcta alienación de los ojos, en segundo lugar que cada uno de ellos transmita al cerebro una imagen ligeramente diferenciada, y en tercer lugar que estas imágenes estén separadas unos 6 o 7 centímetros, aproximadamente, en un plano horizontal. Si uno (o varios) de estos tres requerimientos falla, la percepción de la tridimensionalidad perderá en calidad, pudiendo llegar, en los casos extremos, a su carencia total.

En estos casos el cerebro desarrolla estrategias para paliar esa irregular percepción espacial, tales como el cálculo de distancias según la superposición perceptiva de los objetos o la variación de intensidad tonal de los elementos en función de la distancia a la que se encuentren del observador.

La música es la aritmética de los sonidos, como la óptica es la geometría de la luz.

Claude Debussy

Estos mecanismos se desarrollan de forma automática desde el momento mismo de sufrir la anomalía, de ahí que, si se trata de una enfermedad congénita, pueda pasar desapercibida para quien la padece, pues la persona toma como natural ese tipo de apreciación. Se calcula que el porcentaje de personas con algún grado de deficiencia estereoscópica oscila entre un 5 y un 20%, siendo complicado determinarlo con exactitud, pues un elevado número de ellos desconocen que la padecen.

Los ensayos referentes a la preocupación por la representación de la tridimensionalidad datan del siglo XV² con la formulación de la perspectiva cónica por parte de Filippo Brunelleschi, seguida por la teorización y codificación del saber anterior realizadas por Leon Battista Alberti. El siglo XVI experimentó un auge en la aparición de tratados de perspectiva³ (entre los que destacan los de Alberto Durero, Daniel Barbaro, Lorenzo Sirigatti, Wenzel Jamintzer y las aportaciones al campo de Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*) que se mantendría en los siglos XVII (con los de Abraham bosse, Sébastien Le Clerc, Jan Vredeman de Vries y Samuel Marolois), XVIII (Petitot Edmond-Alexandre), etc.

² En la Edad Media *perspectiva* se asociaba a óptica, ciencia de la visión, por lo se entendía que cada persona tenía una percepción propia. Es el *quattrocento* cuando se establece que el modo de visión es universal, lo que conduce a diferentes tentativas de teorización de la perspectiva.

³ "La perspectiva es el arte de representar sobre una superficie plana (o al menos más superficial que la representada) el efecto de solidez, distancia y tamaño relativo" (Lambert, 1985: 35).

Valga esta explicación para situar mis condicionantes biográficos cuando hace unos dos años y medio me detectaran una falta casi total de la percepción estereoscópica (visión tridimensional). Desde aquél momento sigo un tratamiento de terapia visual con la doctora Carmen Aleson para tratar de recuperar el máximo grado posible de la misma. La doctora ha analizado algunos de mis dibujos y defiende que, mediante la utilización de los degradados y las superposiciones trato de crear los efectos tridimensionales que por mi deficiencia soy incapaz de percibir de manera natural.

A pesar de los inconvenientes que puede provocar esta casi nula aprehensión estereoscópica, en el arte podemos encontrarle una "consecuencia positiva", pues reduce las dificultades de uno de los problemas principales a la hora de representar tres dimensiones en dos, o sea, cómo plasmar el efecto de la visión binocular.

Deseo provocar(-me) una experiencia tridimensional

en la condición bidimensional de las imágenes

6. Coda. Evaluación crítica

Coda

Sección musical al final de un movimiento, a modo de epílogo.

Alter ego

Comentario de un alter ego

1. Persona en quien otra tiene absoluta confianza, o que puede hacer sus veces sin restricción alguna.

El próximo 14 de septiembre se cumplirán cuatro años desde que inició la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. En este tiempo los conocimientos adquiridos han dado forma a las estructuras sobre las que se sustenta su quehacer en la actualidad, y que probablemente perdurarán durante algunos años.

Tiene la sensación de haber experimentado un proceso de progresiva desnudez en lo representado y honradez para con su obra, transformación en la que la humildad del dibujo se ha erigido como el último posicionamiento adoptado anterior a la inmaterialidad.

Busca que el primer impacto de sus creaciones se produzca sin mediación del intelecto, de una manera más vivencial, puesto que entiende al estómago como el órgano principal de recepción del arte. Quisiera que las lecturas racionales llegaran después (y lo harán, es prácticamente imposible escapar a ellas) alternándose con otras sensitivas, de manera análoga a como él produce las obras.

Considera que el dibujo (en el caso que nos ocupa, y el arte en general), no deben "re-presentar", sino presentar. Presentar un "ello" nuevo o bien un "ello" de manera nueva. Cuando la práctica artística se ve envuelta en la repetición de un procedimiento está abocada a su propio agotamiento. Es en la constante búsqueda, en el continuo cuestionar las ideas, los procedimientos, etc., donde la manifestación artística mantiene la pulsión que la mantiene viva, abriendo nuevas vías de articulación expresivas. Este principio de base tan crucial requiere del artista una actitud de huida permanente hacia delante, hacia lo desconocido, una negación de la comodidad de lo cercano versus una actitud de ir eliminando barreras. Así el arte podrá aportar reflexión a quien lo presencie intentando estimular una posterior comprensión.

El arte es una condición, una condición heracliteana de estar siempre cambiando (Duchamp, 2008: 11).

Sobre esta base se concede a sí mismo la libertad de crear imágenes que no son portadoras de un único mensaje ni quieren evocar sentimiento alguno determinado, sino que se muestran abiertas a múltiples reflexiones, puesto que el mundo interior posee mayor riqueza que el físico. Prueba de ello es que se muestra gratamente sorprendido cuando sus dibujos inspiran más de lo que él es capaz de explicar sobre ellos.

El arte tiene el poder de provocar emociones, más éstas deben existir previamente en el espectador en estado potencial. De esta manera, la imagen actuará como catalizador y provocará que la percepción se materialice en una emoción (más o menos) concreta. Y es que parece que eso sea lo complicado en la sobreabundancia de virtualidad en la que nos vemos inmersos hoy en día, tener lo que ya es nuestro.

Busca la complicidad del tiempo, constatar su poso en cada una de las 400 velas, en los 16 paisajes, en los huevos presentados en 12 estados o en las múltiples rocas. Dibujados uno a uno, aconteciendo así huella de un momento vivido a tiempo real. Pretende que la obra narre su propia experiencia, dibujos hechos a la misma escala temporal que pasa la vida: tiempo del dibujo, tiempo de contemplación, tiempo de reflexión, progreso espiritual.

Anhela y constata reconocerse en la obra, pues ambos están hechos del mismo material sensible e insensible. Él le da vida y ella le anima a continuar. Actúa siempre a la sombra del leitmotiv, a veces koan, siempre mántrico: "persiguiendo un algo que nunca ha sabido definir pero que tiene que ver con alguna forma de belleza".

Y, simultáneamente, aquello que no se ve, pero que con frecuencia marca más que lo visible.

Las disciplinas visuales hablan un lenguaje diferente al de las palabras, se mueven en el terreno de la evocación, de los sentimientos. Si poseyeran un único mensaje y éste pudiera expresarse literalmente, con su sola descripción bastaría; sin embargo, al trascender esa literalidad, se produce la paradoja de que al intentar transmitir una obra con palabras, éstas se descubren impotentes ante la magnitud de lo que ella abarca. ¿Cómo puede explicarse un poema con palabras? El poema en sí es su única expresión posible, su único mapa a escala 1:1.

El arte es el perpetuo movimiento de la ilusión.

Bob Dylan



7. Bibliografía

BAITELLO, Norral. *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*. Sevilla: ArCiBel editores, 2008.

BARRY, Susan; PUNSET, Eduard. <Ver el mundo en estéreo>. *Redes*. [en línea], 8-6-2011. <<http://www.rtve.es/television/20110608/ver-mundo-estereo/438194.shtml>> [Consulta: 29 mayo 2016].

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Edición preparada por Ángel González García. Torreón de Ardoz: Akal, 1986.

DE BONO, Edward. *El pensamiento lateral*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

DE S. MIGUEL, Phelipe Scio (traductor al español de la Vulgata latina). *La Biblia, o el Antiguo y Nuevo Testamento*. Londres: W.M. Watts, 1866.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp: exposición organizada por la Fundación Joan Miró y la Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, febrero- marzo, 1984*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1984.

GARCÍA, Aurora; et al. *Hacia el paisaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.

HEDGECOE, John. *Guía completa de fotografía en blanco y negro*. Barcelona: Libros Cúpula, 1994.

HORSLEY, Jasun. *La historia vista desde un espejo liminal* [en línea], 2016. <<http://pijamasurf.com/2015/02/la-historia-vista-desde-un-espejo-liminal/>> [Consulta: 29 mayo 2016].

- JUANES, Jorge. *Marcel Duchamp, itinerario de un desconocido*. México D.F.: Ítaca, 2008.
- KANDINSKY, Vasily. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de elementos pictóricos*. Barcelona: Labor, 1993.
- LAMBERT, Susan. *El dibujo: Técnica y Utilidad*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
- LEYMARIE, Jean; MONNIER, Geneviève; ROSE, Bernice. *El dibujo*. Barcelona: Carroggio, 1998.
- MADERUELO, Javier; et al. (2006) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: ABADA editores, 2006.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [en línea], 2016. <<http://www.rae.es/rae.html>> [Consulta: 29 mayo 2016].
- SCHOLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la música*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- SYCET, Pablo; et al. *Del país al paisaje*. Huelva: Editorial del CODAC, 2010.
- TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006.
- TSÉ, Lao. *Tao Te King*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1982.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- YATES, Steve. *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

8. Anexos. Selección de trabajos anteriores

Seis grados
72

Victus
77

Savin
79

Contrapunctus
81

Continuum
85

La Pena Negra
91

Matices
93

6 grados

Las cinco obras presentadas a continuación conforman el proyecto 6 grados. Éste parte de la teoría del periodista y comentarista de temas sobre el cambio climático, el británico Mark Lynas, según la cual tras un aumento de 6 grados en la temperatura del planeta, la vida en el mismo quedaría reducida a unas cuantas especies de bacterias, como explica en su libro *Seis grados: Nuestro futuro en un planeta más caliente*.

Con este punto de partida y para representar el mensaje de falta de sincronía entre la realidad del planeta y nuestra percepción sobre la misma, utilizo el medio del dibujo para crear imágenes alusivas a la dificultad progresiva de invertir el proceso del cambio climático.

Ext in sió

Cada uno de los péndulos se compone de una alegoría en relación a la delgada línea en la que se encuentra la salud del planeta. Así, la pieza se construye a modo de *diminuendo* en el que cada péndulo dispone de menos módulos, en referencia al proceso de extinción. Los elementos contenidos en las láminas inferiores muestran imágenes de difícil equilibrio o situaciones al margen de la lógica.

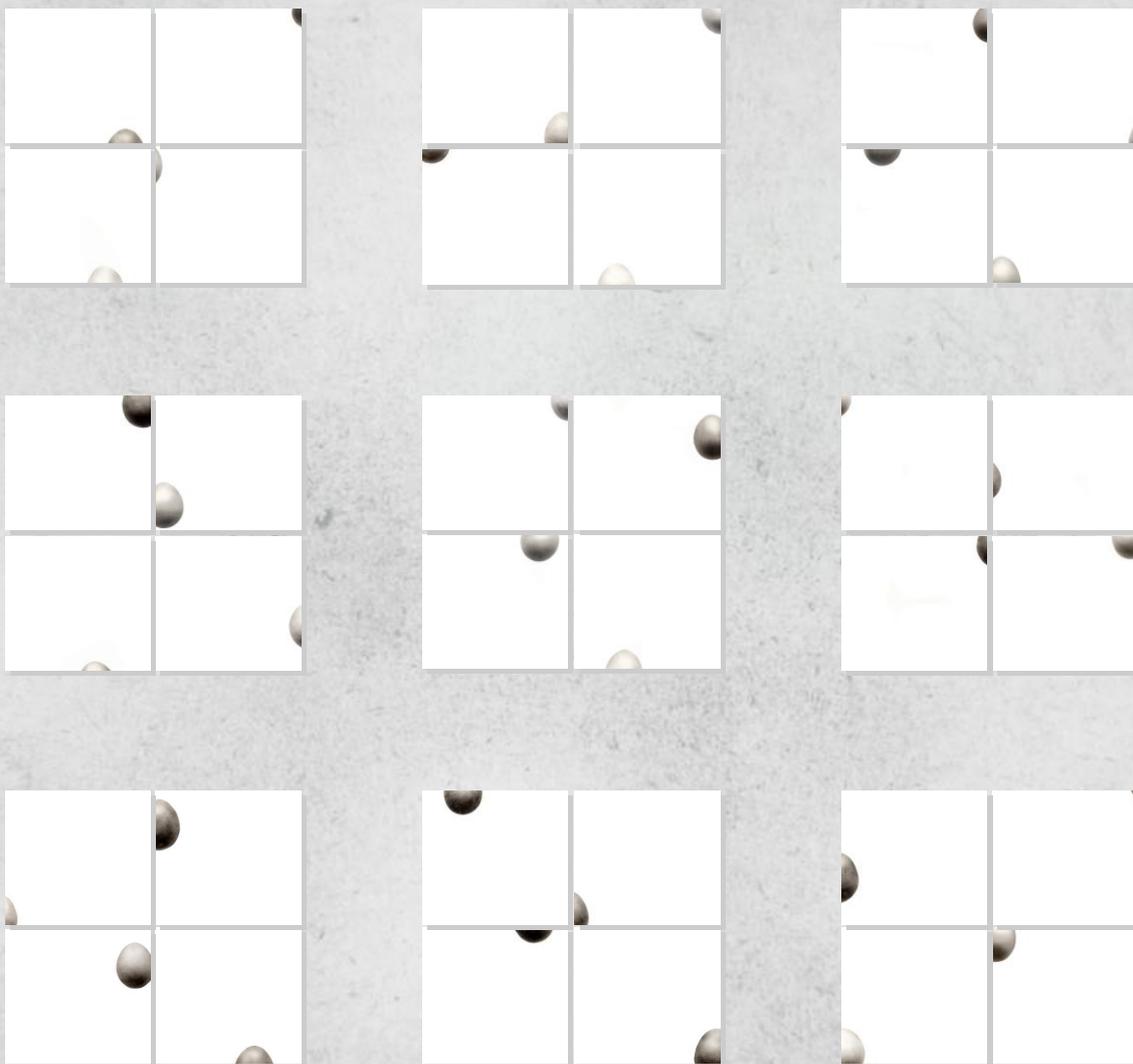


Javier Navarro
Ext in sió
Gouache y grafito sobre papel
198 x 198 cm.
2015



Ext in síó (detalles)

Perc ep cio ns



Javier Navarro

Perc ep cio ns

Polvo de grafito, pigmento negro y gouache sobre poliéster encolado en papel

36 láminas de 25 x 25 cm. cada una dispuestas de 4 en 4.

Medidas totales 200 x 200 cm.

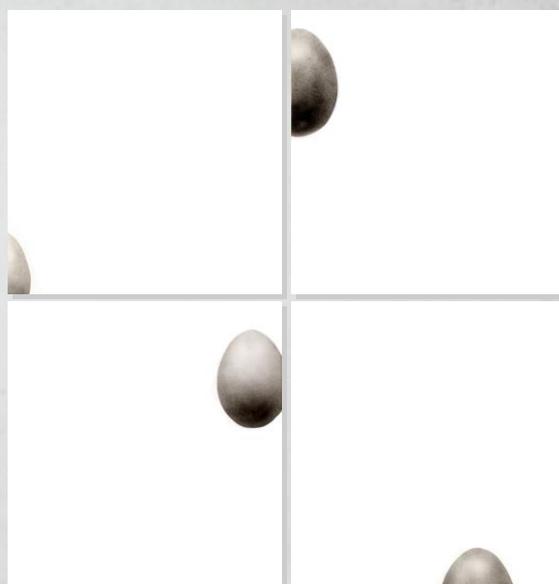
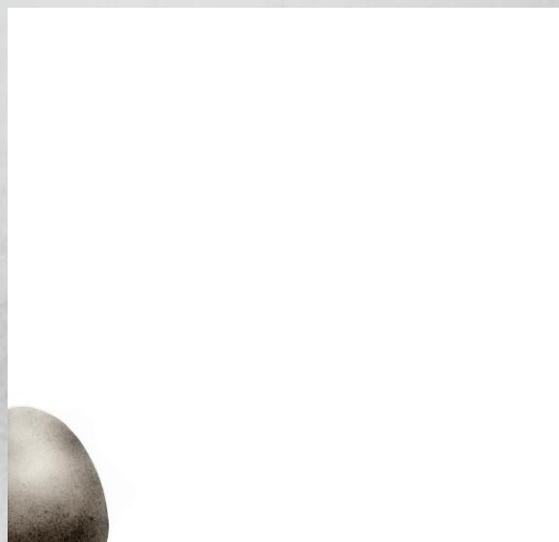
2016

La fragmentación, a diferentes niveles, es uno de los rasgos de identidad más claros del momento social actual:

- La vida de nuestros antepasados en el siglo XIX podía perfectamente desarrollarse en un radio de unos cuantos centenares de kilómetros cuadrados. Hoy estamos planificando llevar a humanos a vivir a Marte.
- Los desplazamientos físicos de las personas del siglo XVIII se producían a un ritmo natural: el caminar propio o a lomos de algún animal. Hoy no está permitido circular por la autovía a menos de 60 km/h

Todos estos avances tecnológicos tienen como consecuencia que nuestra percepción del entorno (y de nosotros mismos) se produzca de un modo parcelado. No hay una continuidad natural en nuestro desarrollo vital, lo cual nos impide asimilar con cierta profundidad cuanto vivimos, haciendo que nos quedemos en una capa muy superficial de nuestras experiencias, pues unas se suceden a otras abriéndose paso a un ritmo y velocidad cada vez mayores.

El resultado directo de esta excesiva división de nuestra existencia es que no somos capaces de obtener una visión de conjunto coherente, por lo que se genera una percepción de la totalidad aparentemente caótica, desorganizada, inconexa.



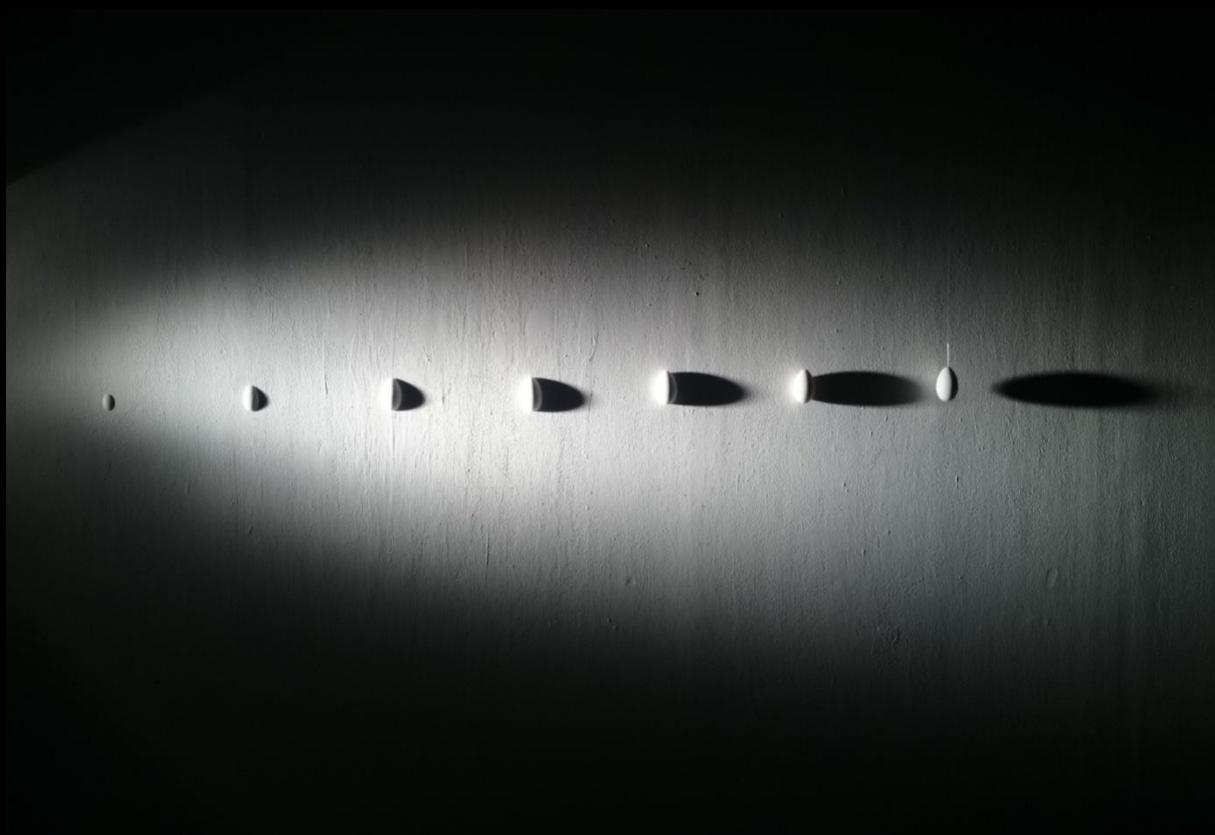
Percepciones (detalle)

Victus

Victus, vocablo proveniente del latín, cuyo significado es *alimento básico*,
comida.

En esta obra el elemento se vuelve tridimensional, apareciendo de la nada,
para acallar cualquier amago de confusión, involuntario o provocado, de la realidad con
una representación o nuestra percepción de ella.

El huevo, como alimento básico, acaba pendiendo de un hilo en el extremo de la pieza.



Javier Navarro

Victus

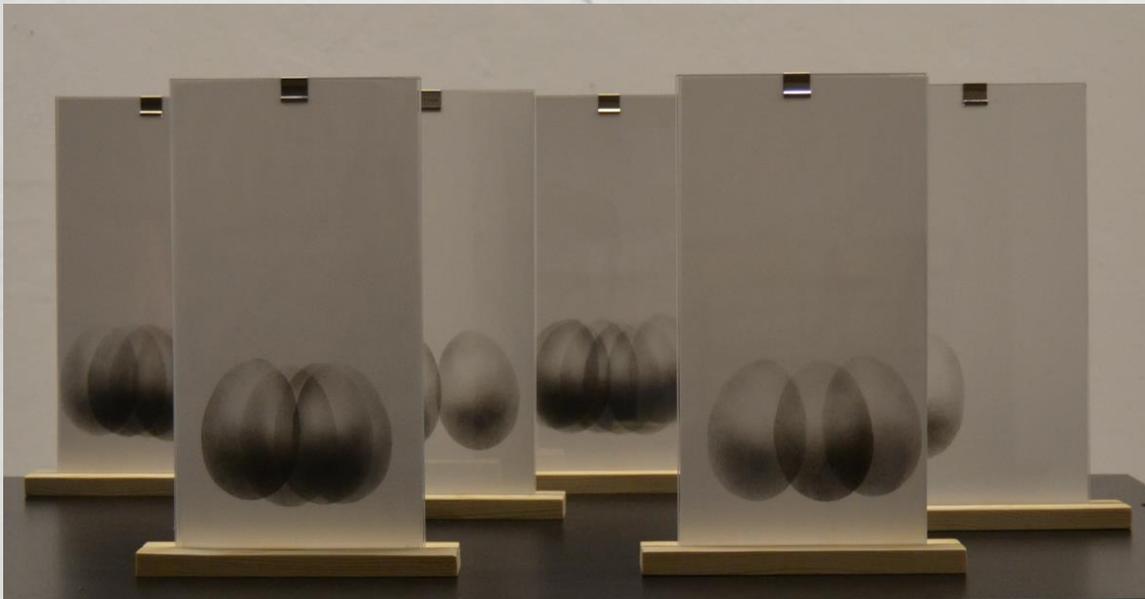
Porexpan, gesso, hilo y aguja
10 x 205 cm.

Barcelona

2015

Savin

Los científicos pueden predecir con una cierta exactitud las consecuencias que el aumento de un grado en la temperatura del planeta tendría para la vida en él (aumentaría "x" centímetros el nivel del mar, desaparecerían "x" kilómetros cuadrados de arrecifes de coral, las extensiones desérticas avanzarían "x" metros...). La tarea se vuelve progresivamente menos nítida si el aumento fuera de dos grados, tres, cuatro...



Javier Navarro

Savin

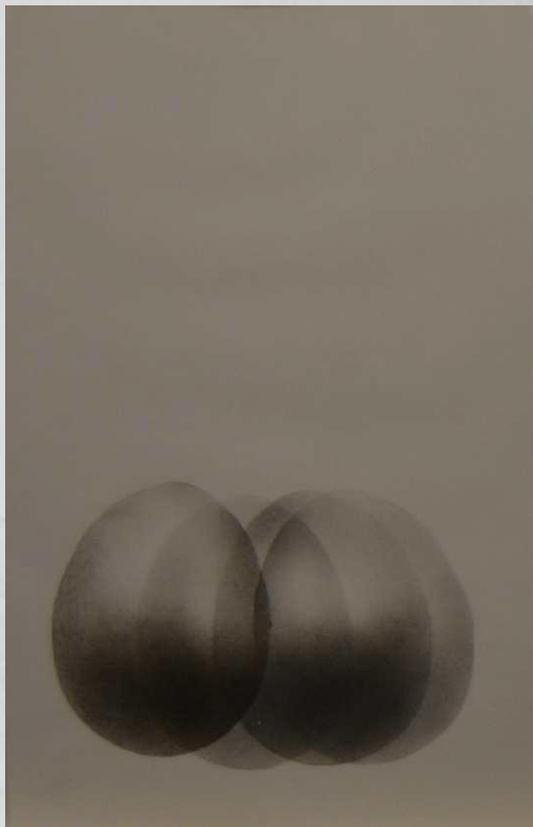
Gouache sobre papel vegetal

Láminas de 21 x 15 cm. montadas sobre

6 peanas de madera

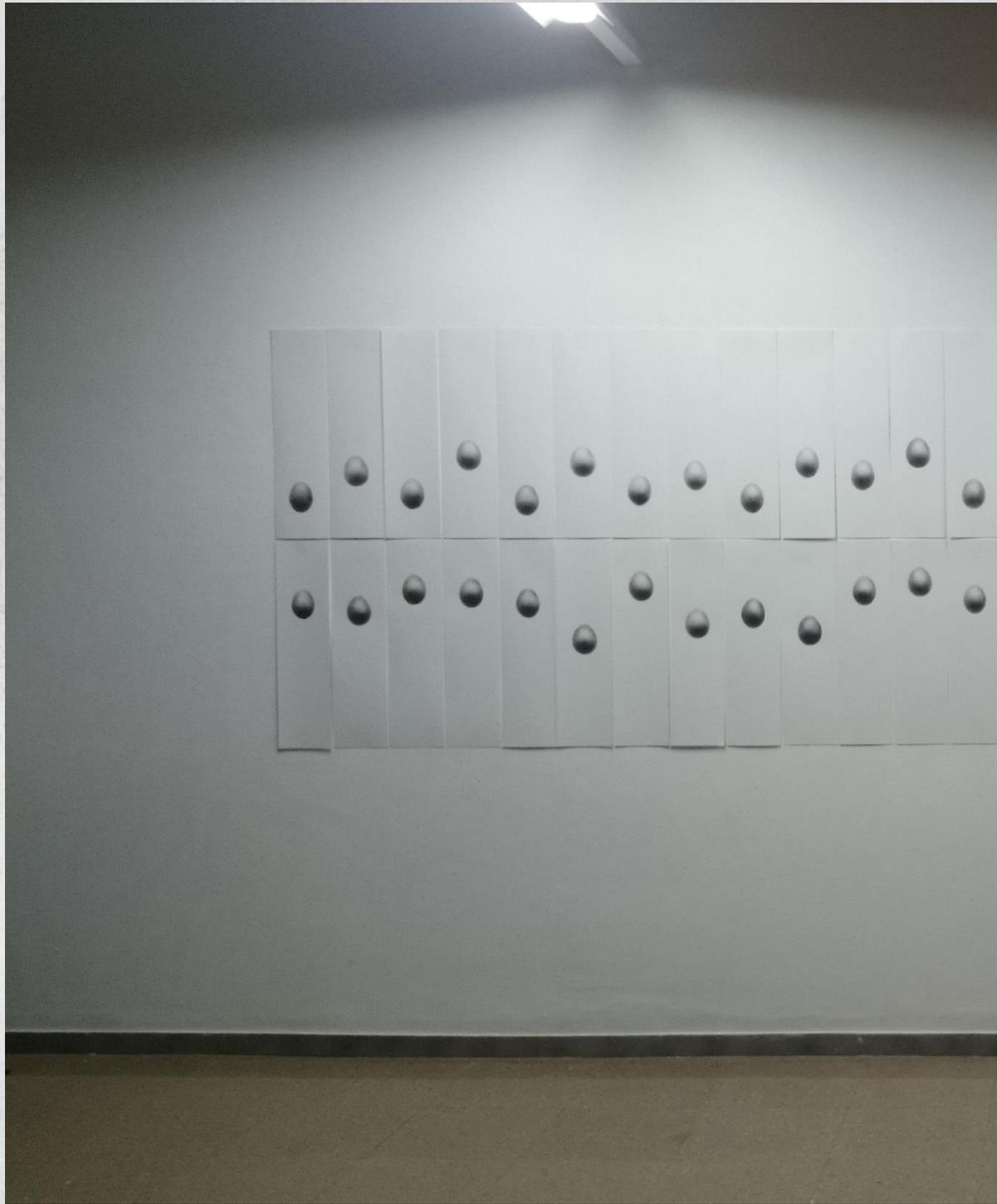
2015

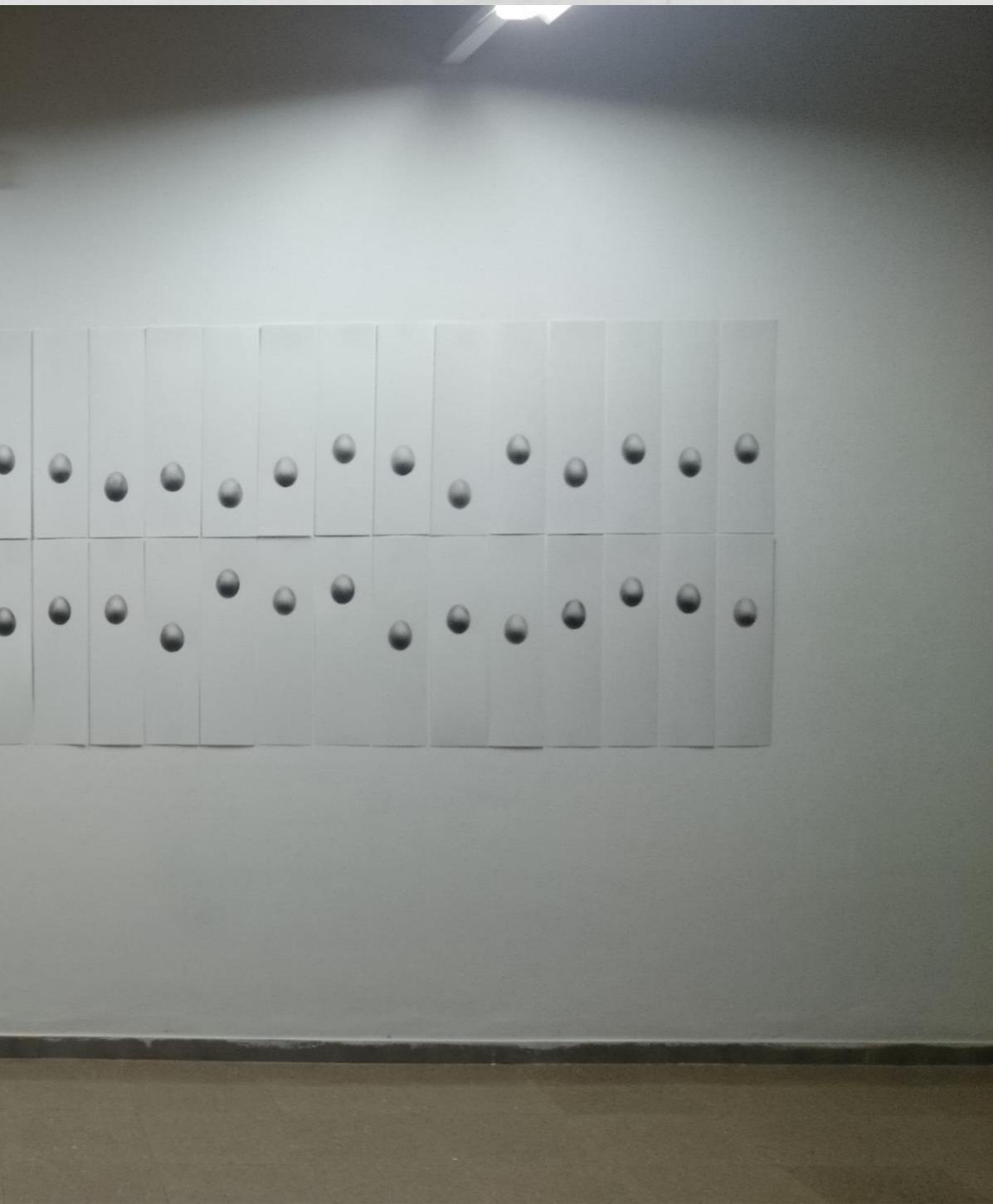
En *Savin* sucede algo similar: Cuando sólo hay un huevo representado éste se aprecia con claridad, si son dos ya se produce una zona de interferencia en su unión, y este proceso se va complicando hasta que, al encontrar los seis, no somos capaces de determinar qué plano ocupa cada uno de ellos.



Savin (detalles)

Contrapunctus





Javier Navarro
Contrapunctus
Gouache sobre papel
130 x 450 cm.
2015

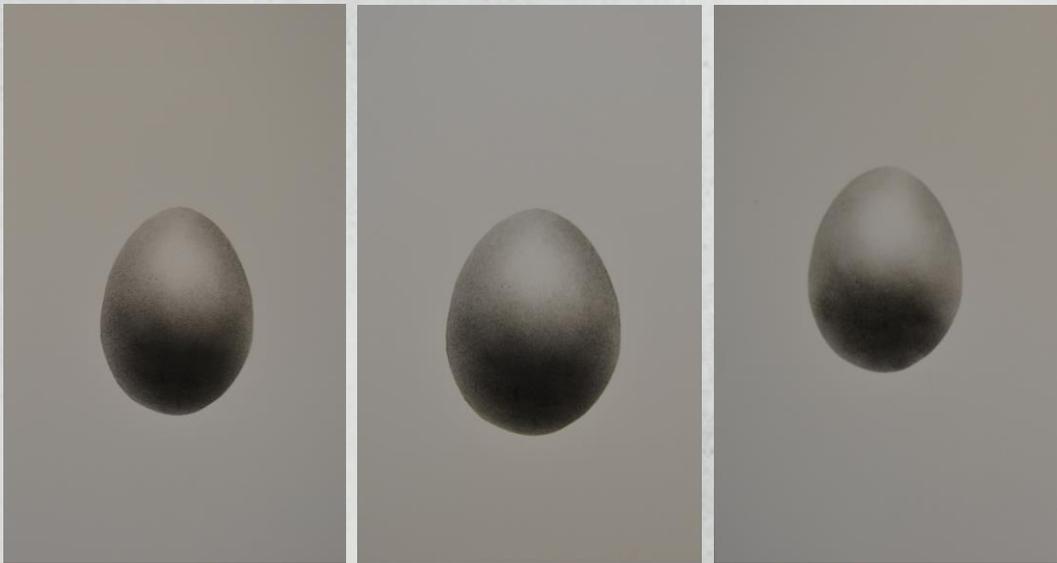
Contrapunctus se distribuye en dos filas, a modo de diálogo entre voces, cual una partitura musical *a dúo*. Cada una de ellas sigue su propia deriva, pero al juntarse deben complementarse y respetarse armónicamente.

No cualquier disposición de los elementos ofrecería tal resultado, por ello la distribución de los mismos obedece a las reglas de contrapunto y armonía musical.

Existen ciertas guías asociadas a la idea de belleza, como la proporción áurea. En esta pieza se demuestra cómo las reglas que rigen el movimiento de los sonidos en la composición musical mantienen a su vez una línea de armonía en el plano visual.

En un nuevo nivel de lectura, aparece la figura del huevo actuando en representación de los sonidos. Las diferencias entre éstos son sutiles, tanto en su forma como en su sombreado, lo cual, tras un primer acercamiento a la obra en conjunto, nos lleva a otro que requiere de una observación más pausada, y en la que las pequeñas diferencias entre los elementos se reivindican como vitales.

Se establece así un diálogo entre la uniformidad y la individualidad.



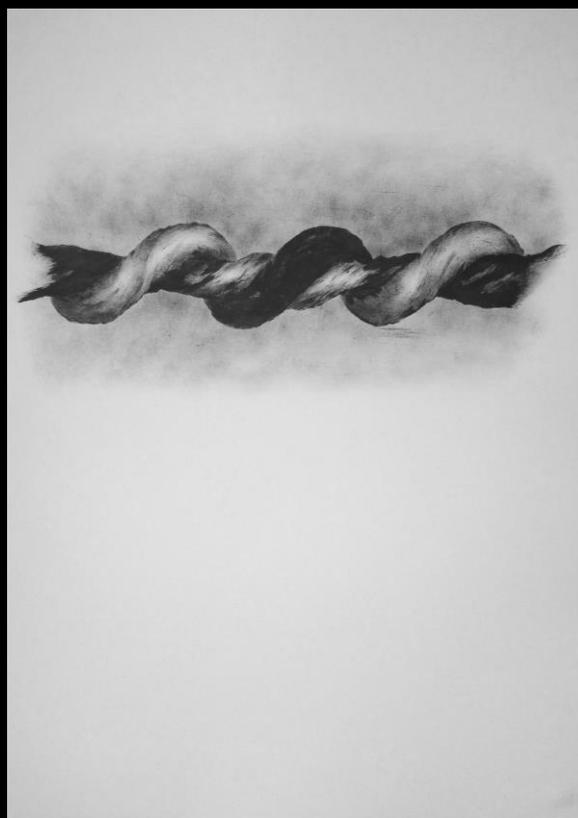
Contrapunctus (detalles)

Continuum

Cuando el Buda estaba sentado bajo el árbol *bodhi* vio dos cosas. Primero una gran rueda que abarcaba la existencia condicionada en su totalidad y contenía a todos los seres. Observó que ésta se encuentra girando constantemente, día y noche, vida tras vida, época tras época.

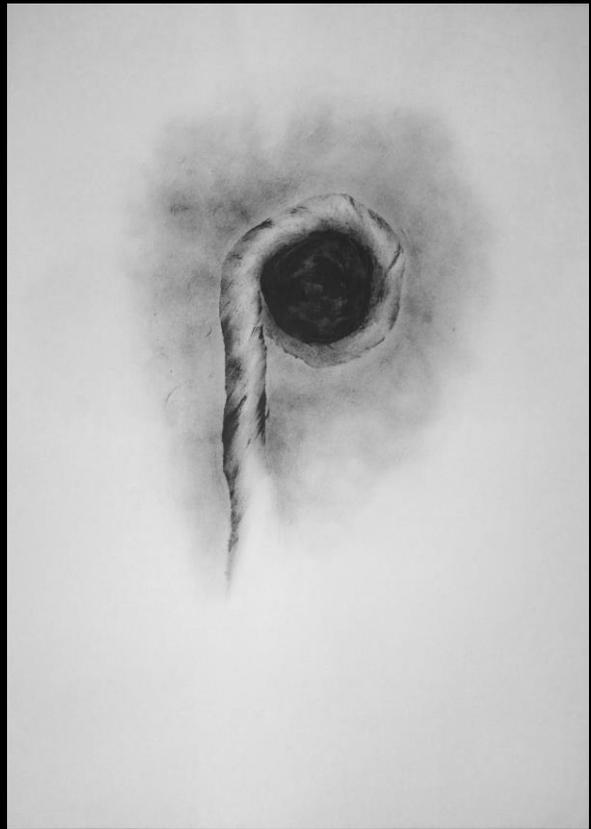
Continuum se presenta como un tema con variaciones, mostrando afinidades con los ciclos reiterativos presentes en el desarrollo de nuestra historia.

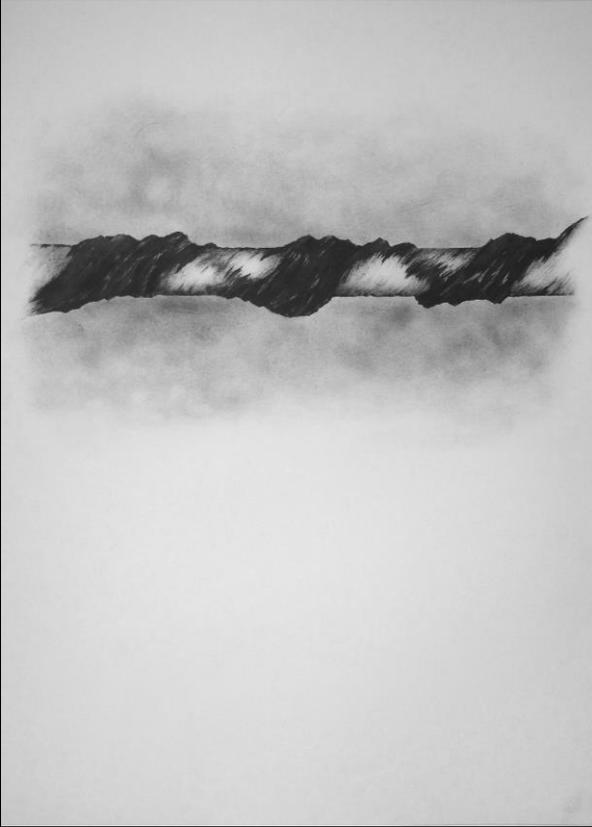
La serie podría continuar *ad infinitum* en una ataraxia ajena a la voluntad humana.



Javier Navarro
Continuum
Gouache sobre papel
Serie formada por 10 láminas de 70 x 50 cm. cada una
2015









La Pena Negra



Javier Navarro

La Pena Negra

Instalación con peana, marco y peluca

150 x 40 x 40 cm

2015



...

¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.

...

La Pena Negra. F. G. Lorca

Así expresa el poeta la
desesperación de la gitana Soledad
Montoya tras perder a su hombre en el
mar.

Matices

El proyecto nace con la intención de elaborar una narración sobre el paso del tiempo utilizando como hilo argumental la luz y el espacio, poniendo ambos parámetros en diálogo con las manos de personas de diferentes edades y con espacios inhabitados.

Javier Navarro

Matices

Fotografías montadas sobre
10 láminas de papel de 29 x 42 cm cada una
2014

