

TFG

CITY

ABSTRACCIÓN PICTÓRICA Y DERIVAS URBANAS.

Presentado por Francisco José Tortosa Pelegero
Tutor: Javier Claramunt Busó
Cotutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Resumen

City presenta un conjunto de obras pictóricas abstractas que asume la experiencia visual en el contexto urbano como detonante formal de su proceso de creación y realización. Detalles en la percepción de la arquitectura, ambiente y señalética urbana, o estructuras cartográficas y de vistas aéreas, son elegidos como referencias visuales para elaborar una propuesta pictórica formalmente regida por la geometría, los recursos lineales y la monocromía, donde predomina la claridad visual y la simplicidad estructural, y se experimenta con las posibilidades objetuales del soporte pictórico.

El proceso de búsqueda y experimentación de este proyecto reúne un conjunto de pruebas iniciales, agrupadas en dos fases distintas que culmina en dos series finales. Una de ellas vinculada a lo cartográfico como referente visual, y otra como consecuencia de los estímulos visuales procurados por la mirada pictórica en el deambular o derivas por el contexto urbano.

Palabras claves: Urbe, Derivas, Cartografico, Pintura, Dialogo.

Abstarc

City displays a group of abstract pictoric works that assumes the visual experience within the urban context as a formal trigger in its creation and realization process. Details of the perception of the architecture, environment and urban signs, as well as cartographic structures of aerial views are selected as visual references so as to elaborate a pictoric proposal formaly governed by the geometry, lineal resources and the monochromy, where the visual clarity predominates and the structural simplicity is experienced through the objectual possibilities of the pictoric support.

The process of experimentation and research of this project gathers a collection of initial tests, grouped in two different

stages, that lead to two final series. One of them linked to the cartography as a visual reference and the other as a consequence of the visual stimuli that one encounters while wandering through the urban context.

Keywords: Urban, Drifts, Cartographic, Painting, Dialogue.

A mis tutores Javier Claramunt y Javier Chapa, que me han guiado entre las incertidumbres, por su paciencia y dedicación.

Y a mis padres por estar cuando mas dudaba de mi mismo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1.OBJETIVOS GENERALES	8
2.2.OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
2.3.METODOLOGÍA	9
3. CONTEXTUALIZACIÓN Y CLAVES DE LA OBRA	10
3.1. LA OPCIÓN FORMALISTA DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA	11
3.2. MINIMALISMO	12
3.3. LAS POSIBILIDADES OBJETUALES DE LA PINTURA	13
4. REFERENTES	14
5. DESARROLLO DE LA OBRA	19
5.1. PRUEBAS INICIALES	20
5.1.1.Primera fase de pruebas	20
5.1.2.Segunda fase de pruebas	22
5.2. OBRA FINAL	22
6. CONCLUSIONES	30
7. BIBLIOGRAFÍA	32
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	34

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto presenta un conjunto de obra pictórica abstracta que asume la experiencia visual en el contexto urbano como detonante formal en su proceso de creación y realización. Dichos detonantes visuales se pueden clasificar en dos grupos, como los trabajos que de ellos surgen. En primer lugar, detalles arquitectónicos, de la señalética o del entorno urbano en general que, normalmente, son recogidas durante las derivas del deambular por la urbe mediante fotografías; y el segundo grupo, a partir de diagramas cartográficos (plano del metro), mapas o vistas aéreas.

El proceso de búsqueda y experimentación de este proyecto reúne un conjunto de pruebas iniciales, agrupadas en dos fases distintas, que culmina en dos series finales. Las claves formales fundamentales de estos trabajos giran en torno a la geometría, los recursos lineales y el empleo, en ocasiones, de la monocromía. En ellos se intenta que predomine la claridad visual y la simplicidad estructural, a la vez que no se ha desestimado experimentar con las posibilidades objetuales que ofrece el soporte pictórico.

El inicio de este proceso, en el tercer curso de grado, podría fijarse en la realización de una pintura realizada en la asignatura de Pintura y Abstracción, impartida por el profesor Javier Chapa. Para ello me inspiré en un plano de las tuberías de una ciudad, en el que se producían múltiples superposiciones en el conjunto de líneas o franjas, para crear una propuesta pictórica abstracta con una geometría en retícula.

Posteriormente, en la asignatura impartida por la profesora Gema Hoyas, Sensorialidad y creación artística, se nos introdujo en el tema de las derivas urbanas. Y fue así como comencé a percibir interesantes aspectos urbanos y detalles que antes había ignorado. En otra asignatura, en cuarto curso, Presentación y divulgación de la obra de arte, impartida por la profesora Paula de Santiago, surgió un trabajo en el que teníamos que hacer fotos con la temática del “No lugar” en la ciudad. De estas experiencias surgió la decisión de iniciar el proceso que culmina en este proyecto.

Además, posteriormente, en la asignatura Proyecto expositivo, impartida por Natividad Navalón y Teresa Cháfer, enmarqué el proyecto

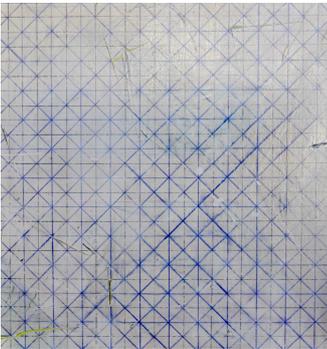


fig1.
Paco Tortosa. *Reticula I*,
2017. Acrílico sobre Chapa.
50x50cm.



fig2.
Paco Tortosa. *Reticula II*,
2017. Acrílico sobre Chapa.
50x50cm.



fig3.
Paco Tortosa.
Cartel City. *Exposición individual Paco Tortosa*. Sala L'espai Torrent (Valencia) en mayo de 2018.

dentro de un ejercicio que consistía en realizar una exposición individual. La exposición se llevó a cabo en la Sala L'Espai de Torrent (Valencia) en mayo de 2018 y fue comisariada por dichas profesoras, y decidí titularla *City*. Título que he conservado para este proyecto.

Esta memoria escrita intenta exponer, en primer lugar, cuáles han sido los objetivos y la metodología para lograrlos. A continuación, se dedica un capítulo a la contextualización y claves de la obra, de manera simultánea. Hemos preferido hacerlo así ya que resulta más esclarecedor presentar dichas claves, al tiempo que se ubican y se explica dicho contexto. Los referentes artísticos específicos del trabajo se presentarán en el siguiente capítulo.

A continuación, se dedica un capítulo a explicar el desarrollo del trabajo. En él se explica la evolución desde sus precedentes, pruebas iniciales que hemos clasificado en dos grupos, para acabar centrándonos en lo que hemos querido presentar como obra final, también agrupada en dos bloques, como ya hemos mencionado antes. Finalmente, esta memoria se cierra con un capítulo de conclusiones.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos de este trabajo no se fijaron a priori, sino que fueron encontrándose y definiéndose durante el mismo proceso de exploración y realización de este proyecto.

2.1.OBJETIVOS GENERALES

- Iniciar un proceso de trabajo que pudiera culminar en un conjunto de obra que pudiera constituir un proyecto expositivo. No obstante, asumimos este proceso como algo abierto donde predomina la exploración, la generación de alternativas y el descubrimiento. En definitiva, un proceso flexible.
- Realizar un conjunto de obras que asuma el contexto urbano como referente visual, la geometría y la abstracción abstracta geométrica como referente formal y artístico, y las posibilidades objetuales del soporte como horizonte de experimentación.

2.2.OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Evitar las evidencias figurativas o formales que puedan remitir directamente a las referencias visuales del contexto urbano o lo cartográfico. Igualmente, evitamos el *graffiti* como motivo, pues nos interesa más la reivindicación de una mirada pausada y atenta con los detalles, una mirada pictórica en ese devenir urbano.
- Conseguir composiciones marcadas por la simplicidad estructural y la claridad visual.
- Emplear diferentes técnicas procurando acabados pulidos y de carácter industrial donde no predomine la huella de la mano del pintor.
- Intentar constituir un proceso creativo que, a pesar de la flexibilidad antes mencionada, evite la dispersión y asuma un compromiso de coherencia con el proyecto pictórico, así como con la ruptura de

posibles “barreras mentales”, el autodescubrimiento y el abandono de las zonas de confort.

2.3.METODOLOGÍA

Algunas claves en la metodología procesual ya han sido reveladas: objetivos no fijados a priori, apertura de miras, flexibilidad, predominio de la exploración, de la generación de alternativas y del descubrimiento, evitación de la dispersión a la par que compromiso con el intento de conseguir un resultado cohesionado, etc.

En relación a lo anterior, debe mencionarse el habitual método de ensayo y error, probar una y otra vez, evaluar resultados, desecharlos, repetir de nuevo... Pero, sobre todo queremos destacar la idea de pensar haciendo, la unión de acción y reflexión. Un proceso continuo donde el contacto con los materiales como método retroalimentado por la reflexión.

Además, como estrategia metodológica también ha sido clave la búsqueda y estudio de referentes relacionados con la problemática en la que estábamos inmersos. Visitas a exposiciones, búsquedas bibliográficas y por internet... nos han proporcionado ideas, soluciones y, sobre todo, estímulo y motivación para continuar con nuestro trabajo.

Por otro lado, la creación de un registro de fotografías del medio urbano, así como las derivas¹ por el entorno urbano han sido claves

¹ Término definido por Guy Debord en Teoría de la deriva y descrito como Herramienta fenomenológica. Que se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. Dicho concepto está ligado a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Es decir, Es un modo de explorar la ciudad perdiéndose en esta, realizando un trayecto indeterminado en el que el camino, importa más que el destino, haciendo que el acto de caminar pase a formar parte de un fin, más que un medio.

Internacional situacionista, vol. 1: *La realización del arte*, Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional, de Guy Debord (1957). Madrid, Literatura Gris, 1999

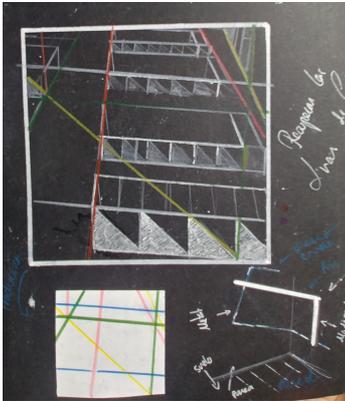


fig4.
Boceto de vista de un balcón
del barrio del Carmen
(València)

para establecer un material visual de base con la que poder empezar la creación porque *ex nihilo nihil fit*, nada surge de la nada, principio que se suele atribuir a Parménides.²

Otra estrategia, bastante habitual, ha sido la constante realización de bocetos para acotar y fijar ideas, tanto en papel como en pequeñas pruebas a modo de prototipos.

3. CONTEXTUALIZACIÓN Y CLAVES DE LA OBRA

En este capítulo se exponen las claves fundamentales del trabajo y su contexto artístico. Hemos decidido fusionar estos puntos, en primer lugar, por no ser claramente destacables las intenciones discursivas, narrativas o simbólicas que podríamos aquí relatar, pues la referencia al contexto urbano se plantea en el ámbito visual y formal, antes que en el posible plano semántico.

Además, los planteamientos formales y pictóricos de este trabajo coinciden con los de diferentes artistas o tendencias contemporáneas como la abstracción geométrica en sus diferentes opciones (especialmente aquellas cuyo principal discurso se desarrolla en el ámbito formal, como la abstracción postpictórica), algunas claves del minimalismo, y la pintura que explota sus opciones objetuales en el campo expandido.

Las tendencias y artistas mencionados en este capítulo son referentes claves de este proyecto. No obstante, será en el siguiente capítulo cuando se abordará los referentes más específicos y con una vinculación más personal.

² Ferrater Mora, J: "Ex nihilo nihil fit". *Diccionario de filosofía*, vol. 1, Barcelona.

3.1. LA OPCIÓN FORMALISTA DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

Las soluciones formales de las diferentes propuestas de abstracción geométrica de corte sintético, con formas básicas y escasos elementos, de composiciones de gran claridad visual y simplicidad estructural, nos han resultado de gran interés a lo largo de la realización de este proyecto. Este quedaría así contextualizado en un largo camino trazado por el Suprematismo, Constructivismo, Neoplasticismo, Bauhaus, Abstracción Postpictórica y todas sus revisiones postmodernas como el NeoGeo de Peter Halley, entre otros.

Sin embargo, quizá por su énfasis en la literalidad y autorreferencialidad de su pintura, por su ejercicio metalingüístico en el que se autoafirma y autodefine en su objetualidad, nos ha interesado especialmente las obras, enmarcadas en la Abstracción Postpictórica, de Barnett Newman, Keneth Noland y Frank Stella. Sobre todo, por las palabras de este último:

“Yo discuto siempre con la gente que quiere conservar los viejos valores de la pintura, los valores humanistas que encuentran siempre en la tela. Si los acorralas, siempre acaban afirmando que hay algo más aparte de la pintura sobre la tela. Mi pintura se basa en que lo único que hay ahí es lo que se ve. Realmente, es un objeto. Toda pintura es un objeto (...) Estás haciendo una cosa (...) Si la pintura fuera lo bastante escueta, lo bastante exacta o lo bastante lograda, no habría más que hacer sino mirarla. Yo lo único que quiero que se saque de mi pintura, lo único que yo saco de ella, es el que pueda ver la idea entera sin confusión... Lo que se ve es lo que se ve.

(Entrevistador): Pero eso no deja mucho detrás, ¿no?

*(Stella): Yo no sé qué otra cosa hay.”*³

³ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. p376

Esta opción, en la que “...la interpretación semántica de estas obras debe atender a lo que nos ofrece su dimensión sintáctica”,⁴ ha sido un marco contextual que ha facilitado el poder concentrarnos en el desarrollo y búsqueda de soluciones formales en nuestro trabajo.

Sin embargo, quizá el aspecto que más nos ha interesado, además de sus soluciones compositivas y acabados impersonales, es el resultado final de su esfuerzo por evidenciar la interrelación entre la estructura interna y la forma del soporte pictórico: el reconocimiento de la obra pictórica como objeto y la explotación de sus posibilidades objetuales.

“...basadas en un reconocimiento explícito de que el borde del marco es el factor concreto más importante a la hora de determinar la estructura pictórica-, modos que crearán un espacio de libertad tan grande como el que han gozado los pintores tradicionales durante los cinco siglos anteriores.”⁵ Hacemos referencia a los *shaped canvas* de Frank Stella, a la irregular forma de sus cuadros que los dota de autonomía en su objetualidad, dejando de ser meros contenedores de pintura para alterar la manera de contemplarlos y posibilitar la interrelación con el espacio expositivo. Este es otro aspecto clave que nos ha interesado especialmente en el desarrollo de nuestro trabajo.

3.2. MINIMALISMO

Somos conscientes de la distancia y diferencia entre los presupuestos del arte minimal y nuestros trabajos, sobre todo, la que tiene que ver con su empleo de los sistemas modulares, su tridimensionalidad, su contundente efecto de presencia y evidencia de la obra y cómo esta apela a la relación con el espectador.

No obstante, durante la realización de este trabajo hemos tenido muy en cuenta otras de sus principales claves. Aquellas que estaban relacionadas con la simplicidad y el despojamiento de elementos accesorios como texturas, gestualidad o rebuscados juegos compositivos. Por tanto, nos ha interesado su reducción a mínimos de

⁴ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. p93

⁵ FRIED, M: *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*. A. Machado.p. 8



fig.5
Donald Judd
Untitled
1967



fig.6
Carl Andre
Equivalent VIII
1966

orden y complejidad, su economicidad, el empleo de formas geométricas básicas y el acusado sentido de unidad formal y visual: “*El arte minimal niega el carácter relacional con el sentido explicativo y afirma, sobre todo, los valores del todo como algo indivisible*”⁶

Algunos de los artistas que me han servido de orientación, en el sentido expuesto, han sido sus principales representantes: Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935-) y Sol LeWitt (1928-2007).

3.3. LAS POSIBILIDADES OBJETUALES DE LA PINTURA

En este apartado resulta indispensable aludir al conocido artículo de Rosalind Krauss (*La escultura en el campo expandido*, 1979) donde la autora escribe: “*Categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.*”⁷

Dicha elasticidad se concreta, entre otras cuestiones, en la conquista de la tridimensionalidad y objetualidad por parte de la obra pictórica. En nuestro trabajo también se ha perseguido experimentar con esas posibilidades objetuales de la pintura e, igualmente, intentar explorar las opciones de interacción de dichos objetos y su materialidad con su entorno, con la expectativa de despegarse de la pared y emanciparse de la visión del cuadro como ventana.

En este sentido, podría resaltar como claro referente en este trabajo algunas propuestas del grupo francés *Support-Surfaces*, generadas en Francia en la década de 1960. Además de su objetualidad máxima, nos resulta de gran interés el modo en el que reducen la pintura a sus

⁶ MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*, 1994.p100

⁷ KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. p.60

componentes matéricos (tela y bastidor) y les proporcionan autonomía. Del mismo modo, nos resulta atractiva su propuesta de eliminación de cualquier componente discursivo o narrativo: *“El objeto de la pintura es la propia pintura, los cuadros expuestos sólo hacen referencia a ellos mismos, al margen de la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte (...) La pintura es un hecho en sí (...). De ahí, la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva.”*⁸

4. REFERENTES

En este capítulo trataremos aquellos artistas que, de una forma más directa que lo visto en el capítulo anterior, han influido, en mayor o menor medida, o por unos aspectos u otros, en la realización de los trabajos de este proyecto. Vamos a intentar ordenar su exposición atendiendo a aquellos aspectos de sus obras (temática, composición, recursos pictóricos) que más nos ha interesado.

⁸GUASCH, A. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*.p218



fig.7
Keke Vilabelda. *Three shadows*, 2013

En primer lugar, trataremos aquellos artistas que toman como referencia visual algún aspecto del entorno urbano. Como lo hace el pintor valenciano **Keke Vilabelda** (Valencia, 1986), que “*trabaja con los estratos de la pintura a partir de los sedimentos de la vida urbana*”⁹, con cuadros en constante referencia visual al paisaje urbano y su arquitectura. Los trabajos de este pintor que más me

interesan son aquellos que asumen presupuestos más abstractos, donde la geometría es el principal elemento estructural, y que, además, son sumidos en una misteriosa atmósfera. No obstante, su estética final, sobre todo por el uso de materiales y texturas, nos es bastante distante.



fig.8
Alain Biltreyst. *Untitled*, 2015

Otro pintor que también trabaja entre las referencias a lo urbano (señalética, logotipos, diseño gráfico de carteles, pintura de camiones...) y a la tradición de la abstracción geométrica, es **Alain Biltreyst** (Bruselas, 1965). Nos resulta de gran interés la pequeña escala de sus cuadros, que invita al espectador a acercarse, a contemplarlos como pequeños objetos que se alejan de la grandilocuencia y espectacularidad de las imágenes mediáticas actuales. Aunque nosotros no abogamos por los mismos acabados, nos gustaría resaltar la dimensión táctil que poseen las superficies de sus cuadros, con ese desgaste que le proporciona una dimensión también de proximidad y calor humano.



fig.9
Sarah Morris, *Dulles [Capital]*, 2001

Otra artista, aunque de menor relevancia para nuestro proyecto, ha sido **Sarah Morris** (USA, 1967). En su pintura, que se desarrolla en paralelo a la realización de sus películas, se conjuga las referencias visuales tanto a las arquitecturas y el dinamismo urbano, desde un punto de vista topológico y social, como a patrones de la abstracción geométrica. Aunque nos resulta interesante su modo de atender al panorama urbano en ese sentido más amplio, y a cómo realiza sus propuestas pictóricas en el ámbito de la abstracción geométrica, nos

⁹BARRO, D. *Horizonte Vertical*.

distanciamos bastante de su universo cromático, especialmente dinámico y más sobrecargado.



fig. 10
Richard Diebenkorn, *Ocean Park #79*, 1975. Oil on canvas, 93 x 81



fig. 11
Guillermo Kuitca, *Untitled*, 1990. 193x298cm

Richard Diebenkorn (1922, 1993) era un pintor estadounidense vinculado al expresionismo abstracto que, en algún momento de la realización de este proyecto me ha interesado. Especialmente, su etapa de realización de *Ocean Park*, en la que muestra claros vínculos con la costa californiana y las vistas aéreas de su paisaje “Una cosa que sé que me ha influenciado mucho es mirar el paisaje desde el aire ... Por supuesto, la piel de la tierra tenía ‘presencia’ - quiero decir, era como un diseño plano - y todo era generalmente en forma de una cuadrícula irregular”¹⁰

Con una relación más directa con lo cartográfico, debemos mencionar al artista argentino Guillermo Kuitca (1961), cuya obra se compone de cartografía, fragmentos de mapas intervenidos junto a plantas arquitectónicas de edificios y lugares abandonados, geometría y superficies caprichosas a menudo incomprensibles. “Existe en el proceso creativo del artista una visión subjetiva que parte de lo próximo, del interior de una habitación, y se aleja progresivamente, pasando del cuarto al apartamento, de este a la planta, de la planta al edificio, del edificio a la ciudad y al país, incluso al cosmos, un distanciamiento que se efectúa a través de los años.”¹¹

Formalmente, no ha sido una referencia fundamental en este trabajo. Sin embargo, sus intentos de expandir los límites de la pintura más allá de su marco tradicional, nos han sido relevantes. “Me interesa la pintura como campo que se expande, pero esa expansión no necesariamente tiene que ver con el volumen, con salir fuera de ella. Me interesa la exploración de los límites dentro de la pintura. Es contemporáneo pensar la extensión dentro de ella.”¹²

¹⁰Olivia Laing, *Richard Diebenkorn and the colours of California*

¹¹Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Guillermo Kuitca, Obras 1982-2002*

¹²CECILIA V.U. *Pintor sin límites pictóricos*.



fig.12
Sol LeWitt. *Black Bands in Two Directions rom BAM III*.
1991



fig. 13
François Morellet.
Enfrentamiento n° 1, 2015
Lápiz y acrílico sobre lienzo
estirado en panel de madera
174 x 174 cm



fig. 15
Lola Berenguer. 2015. Acrílico y
grafito/Lienzo. 180x150cm

Los artistas que mencionaremos a continuación, no guardan referencias a lo urbano o a lo cartográfico, pero han resultado claros referentes en la resolución formal de los trabajos de este proyecto. Así aunque ya hemos hablado del minimalismo como referente contextual a nivel más general, ahora queremos mencionar a **Sol Lewitt** (1928-2007) por su tratamiento meticuloso de geometrías compuestas por líneas y colores en múltiples murales, por su metodología combinatoria y sus acabados impersonales.

*"Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que toda la planificación y las decisiones se toman de antemano y la ejecución es un asunto superficial. La idea se convierte en una máquina que crea el arte "*¹³

De **François Morellet** (Francia, 1926-2016) nos interesa, de manera muy directa y fundamental, sus trabajos pictóricos de una abstracción geométrica rigurosa con formas simples y de marcado carácter autorreferencial. Nos resulta muy interesante su metodología procesual basada en las reglas que establecía de antemano a modo de restricciones para realizar la composición de sus cuadros. El modo en el que trabaja las líneas o franjas rectilíneas y sus entrecruzamientos nos es especialmente atractivo.

Con una proyección más local, **Lola Berenguer** (El Ejido, Almería, 1965) nos ha sido útil al apreciar su poética compositiva y cromática, tan personal, en un equilibrio que parece resuelto con extrema facilidad o naturalidad pero que alberga un gran control de las tensiones, a pesar de los escasos elementos que la configuran. Aunque nuestras composiciones se alejan de la lírica de esta autora, nos ha resultado significativo observar cómo juega con las formas geométricas.

¹³ Artnet. *Sol LeWitt*.



fig. 16
Robert Ryman.
Untitled 1965. Oil on linen.
28.4 x 28.2 cm

El caso de **Robert Ryman** (1930) ha sido una referencia que hemos seguido en alguno de nuestros trabajos en los que prima la monocromía (fig.17). De él nos ha interesado, especialmente, su empleo del blanco y del formato cuadrado, formato muy empleado en prácticamente la totalidad de nuestro trabajo.

Por último, mencionaremos a **José Pedro Croft** (Oporto, Portugal, 1957) que, aunque su obra se desarrolla en el ámbito de la escultura, sus creaciones nos han sido muy sugerentes en el intento de explorar las posibilidades objetuales de la pintura. La sencillez de sus estructuras, que se pueden contemplar como una “*pintura en relieve*”,¹⁴ sobre todo en las estructuras que fija a la pared, la tensión que manifiestan, y el empleo de colores saturados de acabado industrial, han sido los aspectos más específicos como referencias de nuestro trabajo.



fig. 17
Paco Tortosa. *Hipodámico*.
2018. Acrílico y grafito sobre
tabla. 100x100cm.

A lo largo del próximo capítulo se citarán más referentes. Hemos decidido no desarrollarlos aquí porque su influencia, o bien ha sido menor, o tan solo fueron importantes en un momento concreto.

¹⁴Helga de Alvear .*José Pedro Croft*.

5. DESARROLLO DE LA OBRA

Como ya se ha mencionado desde el principio de esta memoria, los trabajos que aquí proponemos están inspirados formal y visualmente en detalles del entorno urbano y en su cartografía. Uno de los detonantes de esta propuesta fue el llevar a cabo la práctica de las derivas urbanas, tal y como se propuso en la asignatura Sensorialidad y creación artística, impartida por la profesora Gema Hoyas.

Estas derivas urbanas proponen explorar la ciudad, perderse en ella, no llevar a cabo recorrido ni propósito de meta final, ni someternos a las prisas por llegar a algún sitio, pues el objetivo es el camino y el caminar es un fin en sí mismo. Es importante dejar constancia de este proceso mediante alguna representación, como dibujos, mapas, escritos... Se constituye así un método que permite obtener un material desde actitudes más contemplativas y desde puntos de vista que otorgan una nueva lectura del contexto urbano, más próxima a su latir y a las huellas de sus habitantes.

De este modo, con este detenimiento, nos alejamos de la veloz dinámica de consumo visual impuesta por nuestro entorno mediático sobresaturado icónicamente, y se puede combatir así la anestesia de la mirada y recuperar la capacidad para descubrir, contemplar y disfrutar la información visual que nos rodea. La importante capacidad de descubrir lo extraordinario en lo ordinario.

Así, la práctica de esta deriva nos permitió perdernos por la ciudad sin rumbo y descubrir aspectos interesantes que se convirtieron en detonantes de los trabajos realizados. En ellos media una distancia calculada respecto a ese “latir urbano”, pues, en todo caso, intentan reflejar un retrato anónimo de un lugar y momento únicos, pero igualmente anónimos y atemporales, donde las emociones quedan fuera.

5.1. PRUEBAS INICIALES

Para lograr realizar lo que en este proyecto presentamos como series finales, se inicia un proceso creativo con diferentes pruebas en el que podemos encontrar dos fases. En ambas predomina la experimentación con diferentes materiales, soportes y referencias estéticas. Por tanto, antes de prevalecer la homogeneidad, domina la generación de alternativas que se desarrollan de una manera “radial”, antes que lineal, a partir del detonante visual proporcionado por la urbe.

5.1.1 Primera fase de pruebas

Sus inicios están marcados por la búsqueda de la objetualidad y la influencia de la pintura en el campo expandido tal y como ya hemos relatado en el capítulo 3.3. A esto debemos añadir, en alguna medida, el *Op Art*. Los artistas que constituyeron una clara referencia fueron **Inma Femenia** y **Felipe Pantone**.

Así, comenzamos las primeras pruebas con desgastadas piezas de madera, encontradas en nuestras derivas urbanas, que extrajimos de tableros de una vieja obra que había sido transformado por el tiempo y sus usos. Las posibilidades plásticas de este *objet trouvé* quisimos verlas en las que ofrecía ese material como soporte pictórico que remitiese a ese horizonte objetual de la pintura.

Posteriormente, se experimenta con otro soporte de registro muy diferente a la erosión y desgaste de la pieza anterior: la manta térmica, de estética brillante y seductor acabado industrial. Sobre ella se interviene con pintura acrílica y tinta, y posteriormente se le aplica calor. Los resultados estéticos eran interesantes. Sin embargo, era extremadamente difícil intervenir con el acrílico, pues no tenía buena adherencia y en el caso de imprimirlo con barniz acrílico la manta térmica perdía parte de sus cualidades visuales, y, además, algo similar sucedía con la aplicación de calor.



fig. 18
Inma Femenia
Graded Metal 74. 2015. 50 x
30 x 19 cm

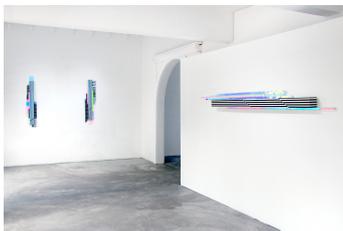


fig. 19
Felipe Pantone, *Scroll
Panorama*, Celaya Brothers
Gallery Mexico City, 2016



fig. 20
Prueba. *reservas acrílicas
en manta térmica*.
20x 9cm.

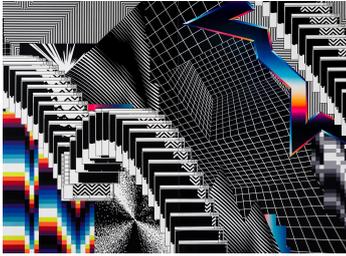


fig. 21
Felipe Pantone. *Optichromie 84*. 2017. 200x150cm Spray paint on wood panel.

Un nuevo cambio de rumbo nos lleva a centrarnos algo menos en las opciones estéticas del soporte y más en la composición de la estructura interna de las piezas. Así, siguiendo propuestas como las de **Mondrian Morellet**, o **Felipe Pantone**, realizamos nuevas piezas. En ellas se sigue investigando con soportes menos convencionales por su forma material o por su tridimensionalidad.

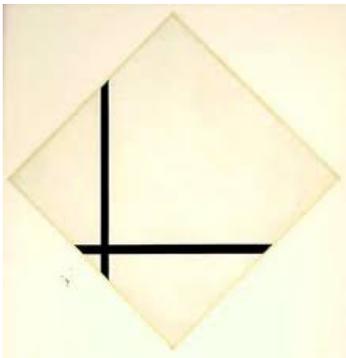


fig.22
Piet Mondrian, *Composición con Dos Líneas*, 1931. óleo-tela, 80x80cm.



fig.23



fig.24

fig. 23
Prueba. *composición y acabados, Intervención acrílico sobre tela*. diámetro 20cm.

fig.24
Prueba. *Ensayo de soporte DM y madera, intervenido en crítico y esmalte*. 37x38,5cm

fig.25
Prueba. *Acrílico sobre soporte madera intervenida. Para cantos*. 12x9x5.

fig.26
Prueba. *acrílico sobre soporte madera intervenida*. 26x7,5cm.



fig.25



fig.26

5.1.2.Segunda fase de pruebas



fig.27
Prueba. *Ensayo Shaped Canva*, acrílico sobre chapa. 29x25cm.

Esta segunda fase está inspirada, de forma más directa, en referencias visuales de elementos urbanos, como las líneas de los ladrillos de una acera, fotografías tomadas a pie de calle o el entramado de mapas. Se sigue desarrollando la reivindicación de la objetualidad de la pintura y del soporte. Sin embargo, su principal valor reside en que nos permite tomar decisiones clave. Así, las principales conclusiones que se extraen para los siguientes trabajos residen en los colores a emplear y el tratamiento técnico de la pintura, más atenta ahora a los matices de sus acabados.

En cuanto a los colores, se decide que el blanco titanio sea, con la alternancia del rojo, la base visible predominante. El azul y el gris payne se emplearán para las líneas o franjas, pues este gris posee una gran oscuridad al secar y un acabado más elegante, visualmente más acogedor y menos rotundo que el negro puro.

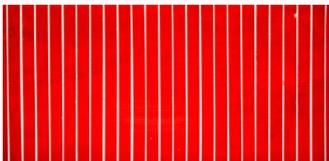


fig.28
Prueba. *Ensayo de pintura pintura roja con veladuras y barniz acrílico*, sobre soporte chapa. 14x24cm

En el tratamiento de la pintura, se realizan pruebas con capas de barniz en el cual el acabado vidriado se contrapone con los efectos azarosos de las distintas veladuras de pintura entre capa de barniz y veladura (empleando un médium para veladuras fluido).

5.2. OBRA FINAL

Los trabajos que en este apartado se presentan, once piezas pictóricas, han sido realizados pensando tanto en la posibilidad de ser expuestos y visualizados en su conjunto como en la de mantener su autonomía por separado. De hecho, este cometido expositivo ya se cumplió con la exposición individual *City*, en L'Espai de Torrent, Valencia.

Aunque la intención de esta sea formar un conjunto, se puede desglosar en dos bloques, por sus diferentes referencias visuales de la urbe (cartografía y detalles visualizados en las derivas urbanas).

Las principales características, que intentan proporcionar una mayor homogeneidad al conjunto que en las pruebas iniciales, estriban en los colores empleados (blanco, rojo, azul y gris payne, por sus características antes mencionadas); el empleo de la pintura acrílica y los barnices mate y brillante, sobre todo el de base acuosa; la aplicación de la pintura acrílica mediante reservas ejecutadas con cinta de papel de arroz; el uso del contrachapado como soporte en todas las piezas, al que se le daba un tratamiento previo de lijado, imprimado o entelado; el formato cuadrado del soporte (100x100cm o 50x50cm); y algunas propuestas que recogen nuestro interés por explotar la objetualidad de la pintura.

Como ejemplo de nuestro mayor énfasis en el uso de los recursos técnicos de la pintura acrílica, quisiéramos mencionar la pieza *Vista del Carmen V* (fig29). En ella se aplican veladuras muy acuosas de acrílico rojo empleando un médium fluido y una capa generosa de barniz acrílico de base acuosa. La intención reside en conseguir en con cada capa se incremente la tonalidad de rojo, conseguir una intensidad peculiar de ese color. Además, así se logra que, dependiendo del entorno y la luz con la que esta pieza se expone, se aprecie una tonalidad que puede variar del naranja rojizo al rojo intenso.

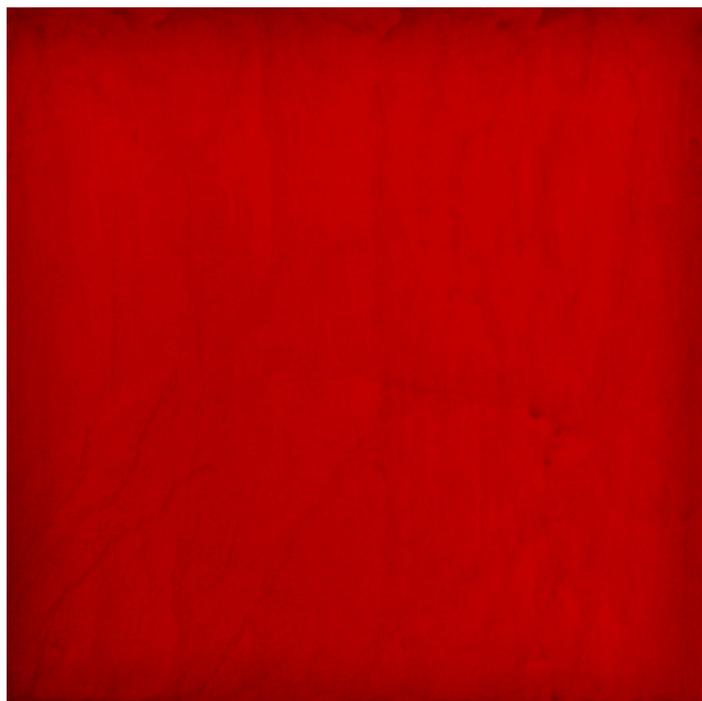


fig.29
Paco Tortosa. *Vista del Carmen V*, 2018. Técnica mixta sobre tabla. 100x100cm

Respecto a la elección del formato cuadrado, podemos decir que esta elección se debe a su fuerte carácter geométrico, más que el rectangular, y que, por ejemplo en el caso de la monocromía anterior, posibilita que la mirada se centre o focalice directamente en el cuadro.

Pero, sobre todo, esta elección se debe a cierta debilidad por apreciarlo atrayente, poco común y versátil, pues se puede jugar con su disposición cuadrada o romboidal, además de permitir trabajarlo como módulos de un conjunto. Además, de algún modo nos permite hacer un guiño a un plan urbanístico hipodámico, el que traza sus calles entrecruzadas en ángulo recto, en damero u ortogonalmente, tal y como se aprecia en su plano callejero.



fig30
Detalle. Paco Tortosa.
Hipodámico. 2018. Acrílico y
grafito sobre tabla.
100x100cm.

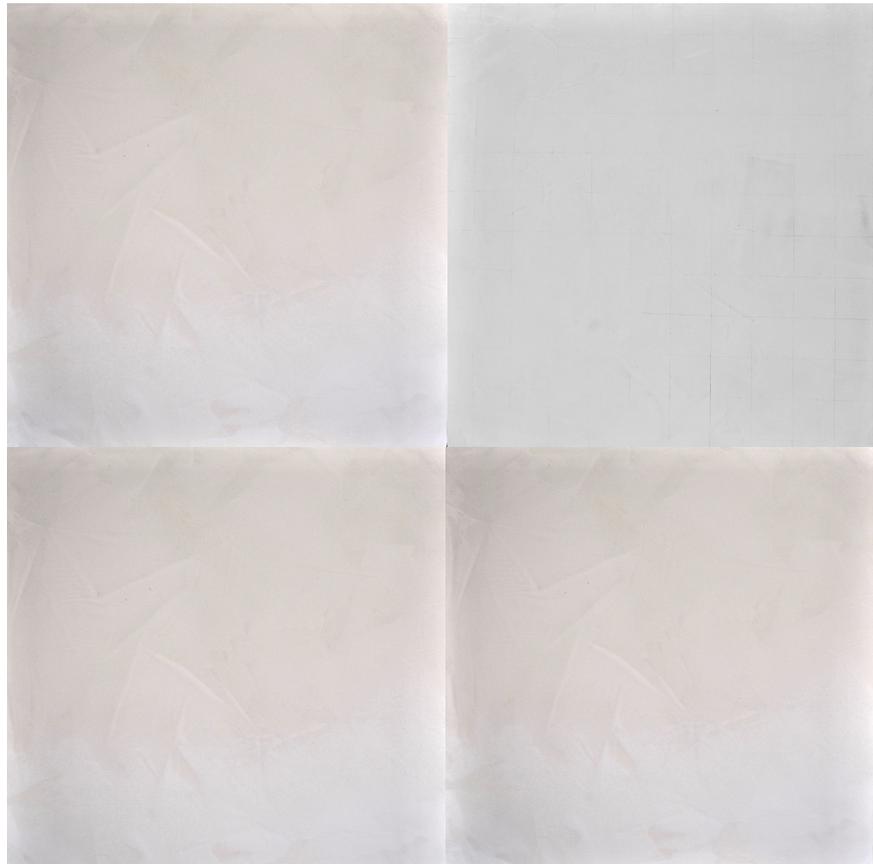


fig.31
Hipodámico. 2018. Acrílico y grafito sobre tabla. 100x100cm.

En los casos en los que se ha jugado de manera más contundente con la objetualidad de la pintura, destacamos la utilización de la idea de los *Shaped Canvas* o *Literal Shaped* heredada de Frank Stella, que hemos realizado soportes de contrachapado y, especialmente, las piezas compuestas por una varilla de madera que sujeta una tela, sin bastidor, expresándose así su natural condición dúctil y blanda, contra la pared.



fig.32

Paco Tortosa. *Mapa plegado I*, 2018. Acrílico sobre retorta sobre varilla. 90x135cm



fig.33

Paco Tortosa. *Mapa plegado II*, 2018. Acrílico sobre retorta sobre varilla. 90x135cm

En esta última, tela de retorta, se han pintado unas delgadas franjas rectilíneas con reservas cuyo entramado no es posible apreciar en su conjunto por su disposición, que está sujeta a las variaciones que su presentación, en relación a su colocación y relación con el espacio expositivo, puedan presentar.



fig.34
José Hidalgo Anastasio. *Fat Fall Down*, 13. Tres dibujos de grafito sobre papel sostenidos con vigas de madera. 110 x 200 cm

Sus influencias más claras las podemos encontrar en alguna de las obras de Lawrence Carroll, Steve Riedell o en especial José Hidalgo Anastasio(fig34).

Respecto a las referencias visuales, podemos mencionar que algunas de estas piezas provienen de la abstracción de detalles como las líneas extraídas de un balcón anónimo del Barrio del Carmen de Valencia (fig35), una pared blanca abandonada en Patraix (València) o de otros elementos urbanos.

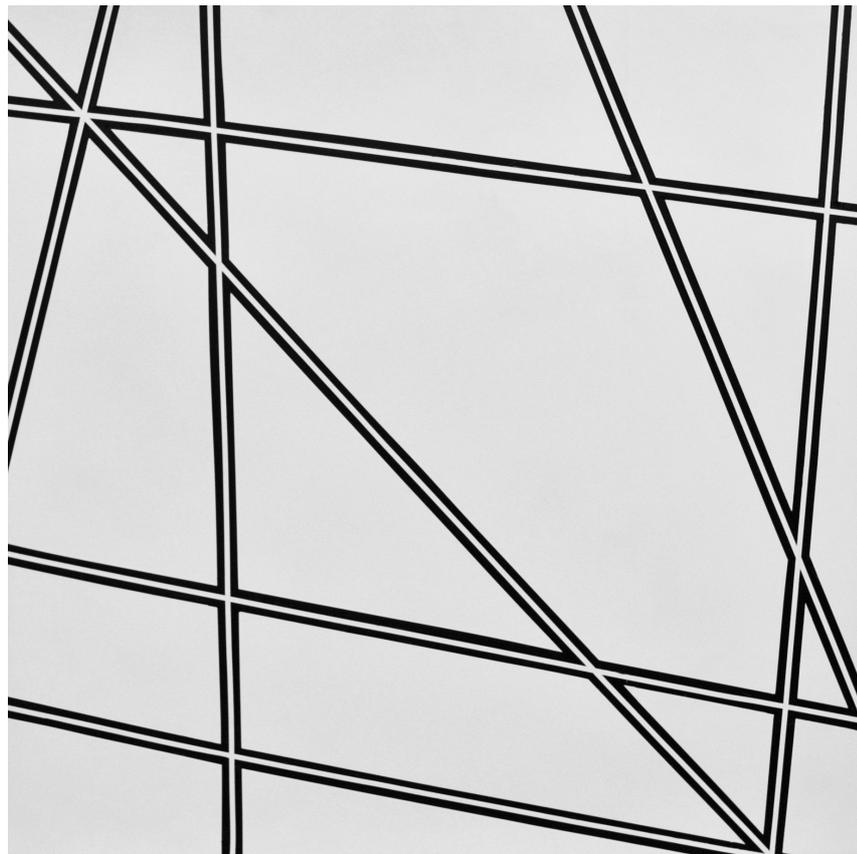


fig.35
Paco Tortosa. *Vista del Carmen I*, 2018. Acrílico sobre tabla. 100x100cm

En otro grupo de piezas, las referencias son cartográficas, como las del posible mapa del cruce de la calle Ángel Guimerá de Valencia(fig.36), o de la línea de metro (en concreto la 3 y 4 de Valencia) o las extraídas de vistas cenitales o aéreas como la de un edificio junto a un paso de cebra(fig 38), las del mismo paso de cebra(fig 39),de avenidas principales de la ciudad(fig.40) o detalles de esta(fig.41).



fig.36

Paco Tortosa. *Vista del Carmen V*, 2018. Acrílico sobre retora. 70x70cm

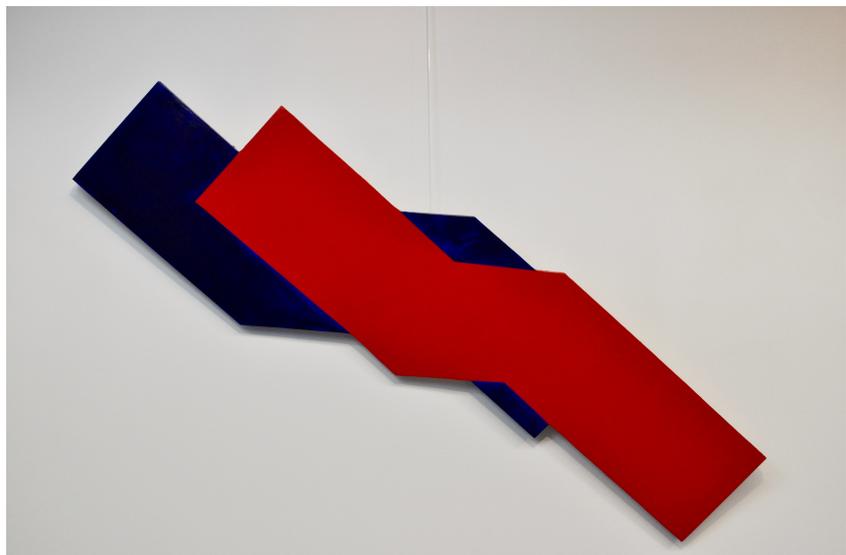


fig.37

Paco Tortosa. *Líneas 3y4* , 2018. Técnica mixta sobre tabla. 90x135cm



fig.38
Paco Tortosa. *Vista del Carmen II*, 2018. Técnica mixta sobre tabla.
112x135cm



fig.39
Paco Tortosa. *Vista del Carmen VI*, 2018. Acrílico sobre tabla.
70x70cm



fig.40
Paco Tortosa. *Map*, 2018. Acrílico sobre retorta.
100x100cm



fig.41
Paco Tortosa. *Vista del Carmen IV*,
2018. Técnica mixta sobre tabla. 105x65cm

6. CONCLUSIONES

En primer lugar, y como ejercicio de autovaloración, consideramos que, de modo general, han sido satisfechos los objetivos planteados en esta memoria. De hecho, nos ha sido gratificante el trabajo realizado quizá no tanto por el resultado sino por lo que nos ha proporcionado el proceso. Como decíamos a propósito de las derivas urbanas, el objetivo es el camino y el caminar es un fin en sí mismo. Y al igual que también allí decíamos, en este caminar hemos podido apreciar mejor el latir, ya no de la ciudad, sino de la pintura. Y de cómo esta late en nuestra mirada y quehacer pictórico. Y de la huella que otros en ella han dejado.

En este caminar hemos podido superar “barreras mentales” al estimularnos a abandonar zonas de confort, al obligarnos a ser flexibles a la par que fieles a nuestros propósitos. A enseñarnos a mirar con nuevos ojos. Y, sobre todo, a no desfallecer. A mantener la motivación para seguir caminando.

También creemos que ha sido muy positivo como aprendizaje, el haber desarrollado la capacidad de abstracción a partir de una mirada hacia los elementos cotidianos que nos rodean. Entendemos que esto nos será especialmente útil en desafíos futuros.

Para estos últimos, creemos que podría ser importante el plantear mejoras en el ámbito técnico, como el empleo de una pistola de pintura en algunas fases de la obra, en especial para barnizar. O emplear nuevas telas como el lino. También consideramos deseable introducir nuevas variables en nuestra producción. Una de ellas es la incorporación de los aspectos instalativos, de interacción de las piezas con el espacio expositivo, la de activar y dar mayor importancia al contexto en el que se muestran la obra.

También nos ha sido muy gratificante y útil el haber podido realizar la exposición individual. Ante esta opción, sentíamos lo que se podría llamar miedo escénico, inseguridad al exponer nuestro trabajo a las miradas del otro, miedo al qué dirán. Afortunadamente, el hielo ya se

rompió y, con una mirada retrospectiva, apreciamos que no hay nada mejor para romper esas barreras que la determinación y el compromiso, no tanto con la propuesta expositiva, sino con el proceso y el proyecto de trabajo.

La principal dificultad la hemos encontrado, probablemente, en el intento de mantener un equilibrio, tal y como lo formulábamos en los objetivos, entre asumir un proceso creativo flexible, abierto y con predominio de la exploración, la generación de alternativas y el descubrimiento, y asumir el compromiso de coherencia en el proyecto pictórico, evitando la dispersión. En este último sentido, es posible que el resultado final haya podido resentirse un poco y que, quizá, este difícil equilibrio, se haya inclinado más hacia el otro lado.

7. BIBLIOGRAFÍA

-Artnet. Sol LeWitt.[Consulta: 2018-06-15].

Disponible en: <http://www.artnet.com/artists/sol-lewitt/>

- BARRO, D. LA PINTURA COMO MENSAJE CIFRADO. ALAIN URRUTIA . [Consulta: 2018-06-20].

Disponible en: <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/pintura-como-medio/>.

- BARRO, D.Horizonte Vertical.keke vilabelda. [Consulta: 2018-06-14].

Disponible en: <http://www.kekevilabelda.com/TXT>.

-*CECILIA V.U.Pintor sin límites pictóricos.El mercurio*. [Consulta: 2018-06-25]

Disponible en:<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={7848d284-e0aa-4725-b2ba-8aa5f6a7ba88}>

-Ferrater Mora, J: “Ex nihilo nihil fit”. *Diccionario de filosofía*, vol. 1, Barcelona, Ariel, 2002. [Consulta: 2018-06-11]

Disponible en: http://www.ferratermora.org/ency_concepto_ej_ex_nihilo.html

-FRIED, M, *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

-GUASCH, A. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. A Madrid, Alianza Forma, 2000.

-*Helga de alvear* .José Pedro Croft. [Consulta: 2018-06-28].

Disponible en:<http://www.helgadealvear.com/web/index.php/jose-pedro-croft-2/>

-KRAUSS, Rosalind. E.: “La escultura en el campo expandido”. En *La posmodernidad*. Hal Foster. Kairós. Barcelona. 2002.

-Internacional situacionista, *vol. I: La realización del arte*, Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional, de Guy Debord (1957). Madrid, Literatura Gris, 1999

-MARCHÁN FIZ, Simón, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Akal, 1994.

-Museo Nacional Centro de Arte Reina SofíaGuillermo Kuitca. Obras 1982-2002. [Consulta: 2018-06-28].

Disponible en:<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/guillermo-kuitca-obras-1982-2002>

-Olivia Laing.Richard Diebenkorn and the colours of California.The Guardian. [Consulta: 2018-07-8].

Disponible en:<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/28/richard-diebenkorn-royal-academy-exhibition-figurate-abstract-painter>

8.ÍNDICE DE IMÁGENES

1-Paco Tortosa. *Reticula I*, 2017.Acrílico sobre Chapa. 50x50cm.

2-Paco Tortosa. *Reticula II*, 2017.Acrílico sobre Chapa. 50x50cm.

3-City. *Exposición individual Paco Tortosa*. Sala L'espai Torrent (Valencia) en mayo de 2018.

4-Boceto, vista de un balcón en el barrio del Carmen (València)

5-Donald Judd,Untitled,1967

6-Carl Andre,*Equivalent VIII*, 1966

7-Keke Vilabelda. *Three shadows*, 2013

8-Alain Biltreyst.*Untitled*, 2015

9-Sarah Morris,*Dulles [Capital]*,2001

10-Richard Diebenkorn, *Ocean Park #79*, 1975. Oil on canvas, 93 x 81

11-Guillermo Kuitca, *Untitled*,1990. 193x298cm

12 -Sol LeWitt.*Black Bands in Two Directions rom BAM III*.1991

13-François Morellet. *Enfrentamiento n ° 1* , 2015,,Lápiz y acrílico sobre lienzo estirado en panel de madera,174 × 174 cm

15- Lola Berenguer. 2015. Acrílico y grafito/Lienzo. 180x150cm

16-Robert Ryman.Untitled1965.Oil on linen. 28.4 x 28.2 cm

17-Paco Tortosa. Hipodámico. 2018. Acrílico y grafito sobre tabla. 103x103cm.

18-Inma Femenia.*Graded Metal 74*. 2015.50 x 30 x 19 cm

19-Felipe Pantone, *Scroll Panorama*, Celaya Brothers Gallery Mexico City,2016

20-Prueba. *reservas acrílicas en manta térmica*. .20x 9cm.

21-Felipe Pantone.*Optichromie 84*.2017. 200x150cm Spray paint on wood panel.

22-Piet Mondrian,Composición con Dos Líneas,1931. óleo-tela, 80x80cm.

23-Prueba. *composición y acabados,Intervención acrílico sobre tela*. diametro 20cm.

24-Prueba.*Ensayo de soporte DM y madera, intervenido en crítico y esmalte*.37x38,5cm

25-Prueba. *Acrílico sobre soporte madera intervenida. Para cantos*. 12x9x5.

26-Prueba. *acrílico sobre soporte madera intervenida*. 26x7,5cm.

- 27-Prueba. *Ensayo Shaped Canva*, acrílico sobre chapa.
29x25cm.
- 28-Prueba. *Ensayo de pintura pintura roja con veladuras y barniz acrílico, sobre soporte chapa*. 14x24cm
- 29-Paco Tortosa. *Vista del Carmen V*, 2018. Técnica mixta sobre tabla.
100x100cm
- 30-Paco Tortosa. Hipodámico. 2018. Acrílico y grafito sobre tabla.
103x103cm.
- 31-detalle, Hipodámico. 2018. Acrílico y grafito sobre tabla.
- 32-Paco Tortosa. Mapa plegado I, 2018. Acrílico sobre retorta sobre varilla. 90x135cm
- 33-Paco Tortosa. Mapa plegado II, 2018. Acrílico sobre retorta sobre varilla. 90x135cm
- 34-José Hidalgo Anastacio. *Fat Fall Down*, 13. Tres dibujos de grafito sobre papel sostenidos con vigas de madera. 110 x 200 cm.
- 35-Paco Tortosa. *Vista del Carmen I*, 2018. Acrílico sobre tabla.
100x100cm
- 36-Paco Tortosa. *Vista del Carmen V*, 2018. Acrílico sobre retorta.
70x70cm
- 37-Paco Tortosa. *Líneas 4y5*, 2018. Técnica mixta sobre tabla.
90x135cm
- 38-Paco Tortosa. *Vista del Carmen II*, 2018. Técnica mixta sobre tabla.
112x135cm
- 39-Paco Tortosa. *Vista del Carmen VI*, 2018. Acrílico sobre tabla.
70x70cm
- 40-Paco Tortosa. *Map*, 2018. Acrílico sobre retorta. 100x100cm
- 41-Paco Tortosa. *Vista del Carmen IV*, 2018. Técnica mixta sobre tabla.
105x65c