

TFG

EL AZAR Y LA INTUICIÓN COMO MEDIO DE PRODUCCIÓN PICTÓRICA

Presentado por Cristina Saura Pérez
Tutor: Juan Carlos Domingo Redón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En el presente trabajo se exploran las posibilidades del azar y la intuición como forma de producción pictórica a través de la técnica del *pouring*, *color field* y *dripping*. En la parte teórica se aborda la abstracción pictórica en la segunda mitad del siglo XX, haciendo hincapié en estas técnicas, su evolución y los usos que han tenido por parte de artistas como Morris Louis o Hellen Frankenthaler. De esta misma manera, se exploran las posibilidades del dorado y sus diversas aplicaciones pictóricas, desde el arte medieval hasta la contemporaneidad.

En la obra presentada empleamos una gama cromática basada en azules y el color dorado como elemento unificador que veremos reflejada en la obra final. Los vertidos se hacen de manera casi automática generando patrones espontáneos y dinámicos. Hacemos uso del dorado para recuperar el control sobre nuestra obra y darle un sentido estético personal.

Con todos estos elementos buscamos crear un lenguaje pictórico propio que refleje nuestros intereses personales, así como nuestro mundo interior.

PALABRAS CLAVE

Pouring, *dripping*, vertidos, azar, intuición, pintura, Pollock, Fankenthaler, kintsugui, dorado

ABSTRACT

In this work we explore the possibilities of chance and intuition as a form of pictorial production through the technique of pouring, color field and dripping. The theoretical part deals with pictorial abstraction in the second half of the twentieth century, emphasizing these techniques, their evolution and the uses they have had by artists like Morris Louis or Hellen Frankenthaler. In the same way, the possibilities of the gold and its various pictorial applications from medieval art to contemporary art are explored.

In the presented work we use a colour range based on blues and the golden colour as a unifying element that we will see reflected in the final work. The fluids are made almost automatically generating spontaneous and dynamic patterns. We use gol to regain control over our artwork and give it a personal aesthertic sense.

With all these elements we seek to create our own pictorial language that reflects our personal interests as well as our inner world.

KEY WORDS

Pouring, *dripping*, fluids, chance, intuition, paint, Pollock, Fankenthaler, kintsugui, gold

A mis padres, por cogerme de la mano y caminar a mi lado.

A mi abuelo José Manuel, por abrirme las puertas al mundo del arte.

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
2.1. OBJETIVOS.....	6
2.2. METODOLOGÍA.....	7
3. CUERPO DE LA MEMÓRIA.....	7
3.1. El azar.....	7
3.1.1. El baile en el cuadro.....	8
3.1.2. El fluir de la mente.....	9
3.2. El dorado.....	10
3.2.1. Aplicaciones históricas.....	10
3.2.2. Aplicaciones contemporáneas.....	12
3.3. Marco referencial	14
3.3.1. Klimt.....	14
3.3.2. Pollock.....	15
3.3.3. Morris Louis	17
3.3.4. Zao Wou-Ki.....	18
3.3.5. Helen Frankenthaler	19
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	21
4.1. MOTIVACIÓN	21
4.2. CUALIDADES DE LOS MATERIALES.....	22
4.2.1. La pintura acrílica.....	22
4.2.2. El dorado.....	24
4.2.3. Soporte	25
4.3. GAMA CROMÁTICA.....	26
4.4. PINTAR Y FLUIR	27
4.5. OBRA.....	28
5. CONCLUSIONES.....	38
6. BIBLIOGRAFIA	39
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	41
8. ANEXO.....	42

1. INTRODUCCIÓN

Parafraseando a Mallarmé, en una tirada de dados influye tanto el azar como la corrección humana sobre este. De la misma manera que dejamos al azar los números que obtendremos, tomamos la decisión consciente de lanzar esos dados sobre un lugar determinado. Este concepto se emplea en el presente trabajo, donde trabajaremos con pintura fluida moviéndose sobre el soporte, el cual habremos elegido y preparado previamente. Y de la misma manera en que, tras obtener un número determinado en la tirada de dados azarosa, tomaremos una serie de decisiones para dar un sentido a esta acción; en el trabajo que nos ocupa emplearemos los tonos dorados. Estos colores dorados nos harán recuperar el orden previo al caos existente en el lienzo.

De este modo el presente proyecto consiste en la elaboración de una serie de obras pictóricas abstractas basadas en la técnica del *pouring*. Los movimientos de los fluidos reorganizan la materia pictórica mediante el empleo de la pintura dorada, recuperando así el control de la obra. Los materiales empleados son la pintura acrílica y el pan de oro aplicados sobre lienzos o maderas previamente preparados, en función del tipo de trabajo que se vaya a desarrollar.

Durante el trabajo se mantiene dos condiciones estructurales: la gama cromática, basada en azules y blancos, y el pan de oro. A medida que la producción va aumentando podemos apreciar variaciones plásticas y de procedimiento. Una de las premisas marcadas también en el presente proyecto es la experimentación en el campo de la pintura fluida y la búsqueda de una estética propia y reconocible.

La investigación teórica hace un breve recorrido por la abstracción pictórica en la segunda mitad del siglo XX, refiriendo principalmente movimientos como el expresionismo abstracto, abstracción lírica y los campos de color. Por otro lado, haremos referencia al pan de oro y, en general, las tonalidades doradas en la tradición de la pintura. En este punto ha sido de gran ayuda, entre otros autores, la consulta de la tesis doctoral de Ainoa Gómez Pintado.

Se ha dedicado una parte del trabajo a exponer tanto las obras definitivas y un anexo final con las obras y pruebas previas a la obra definitiva. En primer lugar, se produce una experimentación, a menor escala que finalmente deriva en la producción de obras de mayor dimensión. Esta serie será el resultado de un proceso personal de investigación técnica y conceptual, propiciada por un periodo de descubrimiento y desarrollo estilístico personal.

En la memoria escrita presentamos los objetivos y la metodología empleados para llevar a cabo este trabajo.

Se analizan artistas que han servido como referencia para la elaboración de las obras pictóricas, entre ellos podemos encontrar a Hellen Frankenthaler o Jackson Pollock. En esta parte del trabajo ha sido fundamental la consulta del libro *Caminos a lo absoluto* escrito por Golding, J. y Fondebrider, J. así como el acceso a diferentes recursos en línea relacionados con los propios artistas

Finalmente, exponemos la motivación personal y catalogamos las obras, también ofrecemos una serie de conclusiones extraídas de la elaboración del presente TFG.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Para la realización del presente trabajo nos planteamos dos objetivos principales desarrollados mediante la experimentación plástica.

Principalmente nos proponemos la reorganización del azar, utilizado como recurso pictórico, mediante el uso de dorados. Dicho de esta manera puede parecer confuso, pero en las páginas que siguen, expondremos las ideas mediante las cuales se ha llevado a cabo esta tarea.

También nos marcamos como objetivo la creación de una serie de obras que funcionen individualmente pero que a su vez puedan ser entendidas como un conjunto.

Para alcanzar estos objetivos generales nos proponemos varios objetivos específicos:

- Experimentar las diferentes densidades de la pintura acrílica y su posterior secado, prestando especial atención a las transparencias y los craquelados.

- Conseguir una serie de cuadros independientes y diferenciados, pero manteniendo la gama cromática y un estilo pictórico coherente.

- Explorar las diferentes formas de aplicar el color dorado a las obras pictóricas (pan de oro, acrílico dorado, espray dorado...).

- Plantear las obras como un proceso personal y propio, reflexionando individualmente sobre ellas, tanto emocional como conceptualmente.

- Desarrollar un lenguaje pictórico individual y toda una serie de procesos técnicos mediante los cuales poder continuar la práctica artística después del presente TFG.

2.2. METODOLOGÍA

Para llevar a término las obras de este TFG, hemos empleado técnicas pictóricas basadas en el azar y la intuición desarrolladas bajo la influencia del *dripping* y el *color field*.

El *dripping* consiste en el vertido de pintura sobre un soporte. El vertido es azaroso, siguiendo la gestualidad corporal del artista, podríamos hablar casi de una acción de performance, de baile, donde el pintor se introduce en el cuadro y pinta con todo el cuerpo. Durante el desarrollo de la obra plástica entenderemos la técnica del *dripping* como un suceso azaroso por el cual la pintura se mueve libremente por el soporte. Tras obtener una serie de sucesos que podemos llamar “accidentes” haremos uso del dorado para recuperar el control y darles un sentido tanto compositivo como estético.

En paralelo a la práctica pictórica, hemos realizado una contextualización teórica del tema principal de nuestro trabajo. Ha habido varias formas de proceder a lo largo del desarrollo del proyecto. En primer lugar, siempre empezamos la obra con una pequeña planificación e investigación previa. Durante esta investigación buscamos referentes que se puedan acercar al resultado final que queremos para nuestra obra. Algunos de los lugares de consulta recurrentes han sido catálogos de exposiciones, revistas de acceso online, páginas web de museos y referencias bibliográficas.

Después nos sometemos a un periodo de reflexión donde, aunque sin bocetos, planificamos un procedimiento aleatorio que incluye el azar como estrategia fundamental del proceso creativo que concluirá con el resultado final de nuestra obra.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. El azar

Consideramos el azar una parte importante de este trabajo debido a la metodología empleada en el mismo. En el siguiente apartado veremos como el expresionismo abstracto propició técnicas como el *dripping* y el *color field* de la mano de artistas como Pollock o Frankenthaler. Por otro lado, otra técnica artística que hace servir del azar, es el automatismo y el surrealismo, con artistas como Man Ray o Max Ernst.

3.1.1. El baile en el cuadro

El expresionismo abstracto tiene su centro en la ciudad de New York donde se conocieron los principales artistas de este movimiento. Todos estos jóvenes artistas indagaron en nuevas formas de aplicar la pintura sobre el soporte. Una manera de proceder que supuso un alto grado de experimentación plástica y conceptual, generando así técnicas como el *dripping* o el *pouring*. Según Gersh-Nesic ¹el expresionismo abstracto se puede dividir en dos vertientes; la pintura de acción, con artistas como el mencionado Pollock o Tobey y el *Color Field Painting* con otros artistas como Helen Frankenthaler o Adolph Gottlieb.

El término *Action painting* fue acuñado por el crítico de arte Harold Rosenberg en 1952 para dar un nombre a todos aquellos artistas, que en sus obras dejan atrás el uso tradicional de caballete y el pincel. Se caracteriza principalmente por el goteo, las pinceladas gestuales o las salpicaduras, es un tipo de pintura con gran carga energética. Con estos artistas lo que observaremos sobre el soporte, son sucesos (o acciones) que pueden atender a un sentido estético, o no, donde la temática es la pintura en sí misma y cada obra queda íntimamente ligada a la personalidad del artista.

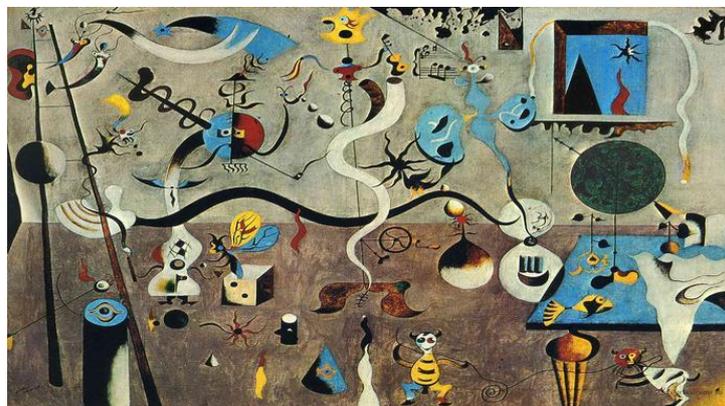


Fig. 1. Joan Miró. El carnaval del arlequín. 1924-1925. Óleo sobre lienzo. 66 x 93 cm.

La pintura de acción nace después de la Segunda Guerra Mundial, también se le conoce como abstracción gestual. Frecuentemente se asocia a las ideas de Freud, quien sugiere que “se pueden encontrar formas superiores de verdad en el subconsciente”². Miró, entre otros pintores surrealistas, empleó técnicas automáticas de pintura que evocan a lo primitivo y a una visión arquetípica de la obra. Según algunos historiadores la pintura de acción tiene su origen en tres

¹ GERSH-NESIC, Beth. 2020, 11 febrero. Expresionismo abstracto: historia del arte 101 conceptos básicos. En: ThoughtCo [en línea]. Disponible en: [thoughtco.com/abstract-expressionism-art-history-183313](https://www.thoughtco.com/abstract-expressionism-art-history-183313)

² Craven, Jackie. (2020, 11 de febrero). El surrealismo, el asombroso arte de los sueños. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/what-is-surrealism-183312>

hechos: la abstracción de Kandinsky, la implicación artística del azar por parte de los dadaístas y “el respaldo del surrealista a la teoría freudiana que abarca la relevancia de los sueños, los impulsos sexuales (*libido*) y la autenticidad del *ego* (egocentrismo sin filtro, conocido como narcisismo), que este arte expresa a través de la "acción".”³

3.1.2. El fluir de la mente

Primeramente, el surrealismo fue un movimiento literario motivado por André Breton con su *Manifiesto surrealista* escrito en 1924, con poetas como Paul Éluard quienes experimentaban con la escritura automática como medio para dar rienda suelta a sus deseos, pero en poco tiempo se extenderá a otras prácticas artísticas como la pintura o la performance. Durante el surrealismo se crean varias formas de intervención plástica como, por ejemplo; las técnicas de collage y *frottage* empleadas por Max Ernst o las rayografías de Man Ray⁴.

El automatismo nace como parte del movimiento surrealista para crear arte a la vez que se experimenta la vida, algunos artistas surrealistas como Hans Arp ya hicieron uso del automatismo mediante acciones azarosas. Se desarrolla durante más de 40 años, desde las vanguardias históricas de primeros de siglo hasta los nuevos estilos de los 60. Se considera el automatismo como el estado ideal del individuo donde se encuentra el verdadero funcionamiento del inconsciente, el deseo. En el automatismo entra en juego toda la psique del artista desde su infancia hasta las situaciones cotidianas. En el siglo XX los surrealistas van en contra de todas las normas del arte previamente establecidas, motivados por el deseo de romper con las tradiciones causado por la Primera Guerra Mundial y mediante la inhibición de la mente consciente, como hemos comentado en el apartado anterior con las ideas de Freud.

Por otro lado, en la abstracción lírica la expresividad del signo se transforma en el gesto dejando a ver experiencias fauvistas y expresionistas. Engloba creaciones indistintas en un espacio artístico indeterminado, algunos de sus representantes más distintivos son Schenider o Vedova entre otros.

Aquí el empleo de la mano es un movimiento delegado al material plástico empleado. El artista debe saber de antemano lo que va a hacer y cómo lo quiere hacer, aunque esto implique dejar en manos del azar o “accidente” cuestiones de la obra. Es un aprovechamiento máximo de la materia, el signo y el gesto

Si bien el movimiento colectivo del surrealismo ya no existe como tal, existen artistas contemporáneos que continúan basando su práctica artística en los

³ GERSG-NESIC, Beth. *Op cit.* p. 8

⁴ Centre Pompidou, Dirección de acción educativa y pública. 2005, abril. Surrealist art. Disponible en <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealistart-EN/ENS-surrealistart-EN.htm#origin> Fecha de consulta: 30 de mayo de 2020,

sueños, libres asociaciones y experimentaciones con el azar y la intuición. En la actualidad se emplean nuevas técnicas para el desarrollo del automatismo como la escritura autómatas mediante el uso de ordenador, para generar poemas surrealistas. Otras técnicas como el dibujo tradicional surrealista también se han adaptado a los nuevos tiempos mediante la adaptación del ratón y el monitor. Se podría citar, en este sentido, el trabajo de artistas como Marcin Ignac con la obra *Every Day of My Life*⁵.

Otro de los términos determinantes para este trabajo es la concepción de una estética contemporánea fundamentada en conceptos como “Lo sublime”. Este término permite expresar inquietudes humanas, por ejemplo, lo divino, el terror o la belleza. Poco a poco surgen nuevos artistas y pensadores como ahora bien Mark Rothko o Barnett Newman quienes darán pie a una nueva corriente de artistas que se denominarán “utópicos” aunque los críticos del momento los llamaron “reduccionistas” o “formalistas”.

Rothko desarrolló su obra en una constante búsqueda de unos principios estéticos, haciendo servir principios tan fundamentales hoy en día como la “deconstrucción” y la “reconstrucción”.

El proceso de producción ha cambiado. Con estos artistas hemos dejado atrás la representación figurativa de formas determinadas, para dar paso a la interpretación tanto de elementos existentes como de sentimientos o hechos subjetivos.

3.2. El dorado

En el siguiente apartado haremos un breve repaso sobre el uso del dorado a lo largo de la historia del arte. Como podemos ver su empleo (tanto de pan de oro como de pintura dorada) ha tenido un peso relevante. Es necesario detenerse, si quiera brevemente, para comprender la aportación plástica y simbólica que tiene su empleo tanto en la tradición de la historia del arte como en las prácticas artísticas contemporáneas.

3.2.1. Aplicaciones históricas.

Desde el arte medieval, el empleo del dorado está ligado a la luz y el uso de ésta. El uso del dorado tiene una gran carga inmaterial ya que además de asociarse a la luz también se relaciona con el sol, el sol mantiene una relación directa con la

⁵ M. I. 2012, 30 abril. *Every Day of My Life*. Disponible en <http://marcinignac.com/projects/everyday-of-my-life/> Fecha de consulta: 17 de junio de 2020. “Ignac utilizó una aplicación llamada Tapper, diseñada por Dean McNamee para saber cuántos minutos pasaba en la computadora. Posteriormente visualizó la información y con la ayuda de Plask (herramienta de programación multimedia) logró concluir sus diseños en una serie titulada *Every Day of My Life*, expuesta en el festival Click llevado a cabo en Dinamarca. La obra se conforma de una serie de líneas que representan el curso de los días durante 30 meses.”

divinidad y la espiritualidad. De esta manera, como podemos ver en el arte suntuario egipcio, mediante el empleo de dorados, se pretende simbolizar la divinidad entre los humanos, como un regalo a los dioses o para acompañar a los difuntos en su camino al “más allá”.

El empleo de dorados se remonta a la prehistoria, al menos desde el neolítico comienza a ser un bien codiciado por su valor como elemento para demostrar posiciones de poder, por medio de adornos personales o tumbas.

En civilizaciones posteriores como la egipcia se emplea el dorado en gran cantidad de contextos, pero sobre todo en las construcciones funerarias, una vez más para aproximar al difunto a la deidad pertinente. Para los egipcios el dorado no era tan codiciado por su valor material como por su carácter simbólico o religioso. Aunque la representación era menor, para otras civilizaciones como la Sumeria o los persas el dorado tenía una consideración similar.

Será en la Grecia clásica cuando se establezca una separación entre el oro como moneda, elemento decorativo y elemento religioso. Para los griegos los objetos cubiertos de dorado adquieren un carácter divino, por ejemplo; los ciudadanos de Atenas se llevaron consigo a la *xoana de Atenas* tras verse obligados a abandonar la ciudad a causa de la conquista persa de ésta. Llevando consigo esta imagen, creían que no abandonaban la ciudad definitivamente y que ésta le acompañaría en el camino y les daría suerte. Un uso similar se daba en la sociedad romana, aunque estos carecían de este material, de manera que no era tan frecuente. En ambas civilizaciones el dorado está estrechamente relacionado con la mitología, se relaciona con la luz y el sol que, como hemos comentado anteriormente, establecen una relación entre el dios en cuestión y el astro. El dorado también se establece como símbolo de sabiduría y poder, convención social que llegará hasta nuestros días.

Arte Sacro

Pero si hay una corriente que destaca en el uso del dorado, esa es, por excelencia la religión cristiana, desde los tiempos de escritura de la biblia los dorados y su simbología ya tenían un peso importante.

La relación dios-sol-oro se mantiene estableciendo una metáfora entre el Mesías con un “sol de verdad y justicia”⁶.

Fig. 2 La Maestá de Duccio. Retablo gótico 1308-1311



Todo esto nos lleva, inevitablemente, a hablar sobre la iconografía religiosa tanto bizantina como posterior donde, independientemente del icono representado se emplea un fondo dorado que se corresponde con la luz divina. Durante el Renacimiento el uso del oro va disminuyendo hasta quedar reducido a los ornamentos de los marcos y los retablos, aunque continúa teniendo gran carga simbólica. El dorado contribuye a considerar la obra como un símbolo sagrado, de esta manera, los retablos, particularmente los dorados, alcanzan su momento de mayor plenitud durante el barroco.

Dentro de la imaginería cristiana el valor lumínico de los ornamentos es muy importante ya que se relaciona directamente con Dios, configurando así un espacio sagrado. Todo esto sin olvidar, como he mencionado anteriormente respecto a las vestimentas religiosas, las connotaciones de riqueza, poder y estatus social que se asocia al dorado.

Tras el Barroco el uso del dorado empieza a disminuir considerablemente hasta el siglo XIX con el Art Nouveau o Modernismo cuando, a causa de la revolución industrial la brecha entre el arte y la industria se agranda. Las obras creadas durante este período por artistas como Klimt tienen una gran carga decorativa y simbolista.

3.2.2. Aplicaciones contemporáneas

En el arte contemporáneo (Siglo XX y XXI) el dorado continúa implicando una representación de riqueza y poder. Esto genera un valor añadido a las obras en



Fig. 3. Ives Klein. Azul Monocromo (Londres 25) 1950

⁶ Libro de Malaquías, Antiguo Testamento de la Biblia cristiana (Malaquías 4:2-3) Resolución de los justos. “Mas a vosotros los que teméis mi nombre, nacerá el Sol de justicia, y en sus alas traerá salvación; y saldréis, y saltaréis como becerros de la manada.”

las que se integra. No es tanta la importancia que se le da a por estos motivos, sino por su carácter plástico y su capacidad para reflejar la luz.

Debido a la resiliencia y la alta maleabilidad del material, el oro puede ser deformado y moldeado convirtiéndose en un material de trabajo ideal para joyería y artes decorativas. Los monocromos cobran un peso importante en la pintura contemporánea con dorados, como observamos en la serie de Yves Klein (55 monocromos dorados) o Ana Peters. El dorado cubre toda una superficie creando una textura que funciona por sí sola, sin necesidad de otros elementos. Aquí podemos citar al filósofo Ludwig Wittgenstein quien afirma que “El dorado es un color de superficie”⁷.



Fig. 4 Cornelia Parker. Wedding Ring Drawing 1996

Artistas como James Lee Byars, también emplean el dorado en sus obras. Uno de los trabajos más destacados de Byars es “*The Golden Tower*” 13 de mayo a 26 de noviembre de 2017, Venecia. Werner hace referencia a esta obra como “un faro colosal y un oráculo que uniría el cielo y la tierra y unificaría a la humanidad, un monumento contemporáneo que supera la grandeza del Faro de Alejandría”⁸. De este modo vemos como en el arte contemporáneo se sigue haciendo alusión a las características clásicas del dorado mencionadas anteriormente.

En el arte contemporáneo se han hecho muchas aportaciones desde el campo de la joyería como la artista Cornelia Parker. Esta artista realizó una obra muy interesante, donde fundió y transformó unas alianzas de oro para representar que “las cosas nunca son mudas, ni inertes”⁹. Así Parker alarga las alianzas varios metros, dejando a ver la maleabilidad y la gran cantidad de opciones que tiene dicho material.

Los artistas mencionados en este apartado constituyen una variada muestra del empleo del oro, como color y como material, en la práctica contemporánea del arte. La diversidad de sus propuestas artísticas puede coincidir, o no, con nuestros intereses, sin embargo, su estudio ha sido fundamental para llegar a nuestros referentes más directos.

⁷ WITTGENSTEIN, L., & MUÑOZ, J. *Observaciones sobre los colores*. Madrid, España: Alianza Editorial. 2003. pág. 23.

⁸ WERNER, M. (s. f.). *The Golden Tower - JAMES LEE BYAR*. En: *Exhibitions - Michael Werner Gallery*. Disponible en <https://www.michaelwerner.com/exhibitions/james-lee-byars12> Fecha de consulta: 19 de junio de 2020

⁹ GUZMAN, D. A. *EL ORO COMO MATERIAL CULTURAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. UNA APROXIMACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA DEL MATERIAL*. [Gold as material culture in Contemporary Art: An approach to the anthropology of the material] En: *Materialidades. Perspectivas actuales en cultura material*. Pág. 50. 2016

3.3. Marco referencial

En el siguiente apartado expondré por orden cronológico los artistas que más han influido tanto en la creación pictórica como conceptual de nuestro trabajo.

3.3.1. Klimt

En la etapa más temprana de su carrera, tras estudiar arte en la Escuela de artes y oficios de Viena, Klimt empleó en su obra la formación academicista conservadora pero no tardó en unirse al movimiento de la secesión, el cual acaba liderando. Será en este punto de su vida cuando converge con artistas que también buscan un cambio en el arte para adaptarlo a los nuevos tiempos.

Durante su fase dorada, Klimt empleó el pan de oro como parte activa y fundamental de sus obras. Este empleo del dorado surge tras alguno de sus viajes a Venecia y Ravenna donde entró en contacto con arte sacro como los mosaicos de la basílica de San Vital (Ravenna). Debido a que había obtenido el título de pintor arquitectónico¹⁰ pudo realizar murales de grandes dimensiones como el mural del Palais Stoclet.

La estética moderna de Klimt está constantemente ligada a la estética medieval, motivada por el deseo de transportar al espectador hacia lo sagrado. Las mujeres de sus cuadros, envueltas en un aura dorada de belleza tienen un resultado visual similar al de los mosaicos bizantinos anteriormente mencionados. Las mujeres fueron uno de los temas más recurrentes en sus pinturas, a menudo vistas desde la perspectiva de la mujer fatal. Mediante el dorado Klimt pretende que el espectador sea partícipe del misticismo de sus obras. Las mujeres representadas destacan por sus pieles blancas mientras que el pan de oro y el simbolismo presente lo diferencian de las pinturas Renacentistas por su carácter bidimensional.

La etapa dorada de Klimt culmina con el cuadro de *El beso* (1907-1908), aunque sus inicios se remontan "*Pallas Athene*" (1898) y "*Judith I*" (1901). El dominio de la abstracción de Klimt compositiva consigue transmitir sensualidad a la par que distinción y clase.

La etapa dorada de Klimt representa un referente muy personal para el presente TFG debido a que fueron los primeros cuadros que incorporan el dorado como elemento plástico con los que hemos tenido contacto. Esto hace que nos



Fig. 5 Klimt. Pallas Athene 1898

¹⁰ klimtgallery.org. (s. f.). *Lifw, Paintings, Influence on Art. Vida temprana y educación*. En: Gustav Klimt Biography. Disponible en <https://www.klimtgallery.org/biography.html>

intereseamos por primera vez en el uso del dorado como material más allá del sentido ornamental.

3.3.2. Pollock

Jackson Pollock se constituye como un claro referente para este TFG debido a su trayectoria como iniciador de la técnica del *poure painting*. Así como el gesto y la incorporación de lo que podríamos denominar “lenguaje inconsciente” en la estrategia creativa de su obra.

Hasta 1940 Orozco fue la mayor influencia para Pollock, en 1930 queda fascinado por el Prometeo de este mismo y comienza con sus primeras abstracciones influenciadas por el manierismo español e italiano llegando a obsesionarse con La cúpula del hospicio Cabañes. Otra de las influencias que recibió Pollock y quizá la única de origen estadounidense fue Albert Pinkham Ryder, debido a su poética e innovadora forma de entender el arte.

Los pintores estadounidenses de esta generación no pretenden reproducir ideas o conceptos sino representar el arte mismo. Tras sus investigaciones sobre el arte de los indios norteamericanos, Pollock empezó a comprender su práctica artística como una forma consciente de comunicarse con el arte, tanto pasado como presente. De este modo, sus obras empezaron a tener unas dimensiones que superaran las medidas del propio artista. A partir de este momento desarrolla una tendencia basada en el gesto plástico, producida al verter la pintura sobre el lienzo. Es decir, el movimiento corporal del artista influye en el resultado final de la obra, en el libro *Caminos a lo absoluto*, John Goldin explica cómo Pollock experimenta un “acto físico de pintar”. El resultado de este proceso no será únicamente la imagen del lienzo sino la acción corporal que ha hecho posible esta imagen final.¹¹

Más adelante, sobre 1944/1946 cambia el estilo en la pintura de Pollock a lo que denominamos *all over painting* el cual consistía en llenar por completo un lienzo mediante vertidos, goteos e incluso la incrustación de pequeños objetos como pelos o colillas.

¹¹ GOLDING, J., & FONDEBRIDER, J. 2003 *Caminos a lo absoluto*. Madrid, España: Turner

Tras esta etapa, desarrolla la técnica conocida como *dripping* o *pouring*. Se convertirá en la técnica principal de su trabajo posterior. Consiste en el vertido de pinturas sobre el lienzo generando líneas, experimentando con la gravedad y la fluidez de la pintura, dando paso a ritmos propios de la naturaleza. Pollock trabaja de dentro hacia fuera del lienzo y él mismo lo compara con los movimientos del océano.



Fig. 6 Jackson Pollock pintando en su estudio. 1945

Para Pollock no importaba si el esmalte empleado era mate o satinado, lo que importaba era el arte mismo y esta era su forma para crearlo. Sus obras han sido comparadas con coreografías de baile debido a la gran expresión gestual que encontramos.



Fig. 7 Jackson Pollock, Blue Poles, 1952

La obra de Jackson Pollock es relevante para el presente TFG debido a que Pollock fue el primer artista en emplear el *dripping*, técnica fundamental de este trabajo. Por otro lado, su metodología también ha influido en nuestra producción pictórica, ya que dejar apartados tanto el caballete como los pinceles es uno de los objetivos principales de este trabajo.

3.3.3. Morris Louis

Morris Louis, pintor estadounidense de ascendencia rusa. Sus primeros pasos en el mundo del arte se sucedieron como era costumbre en la pintura al óleo, hasta que la técnica de las resinas acrílicas fue accesible para mayor parte de la población.

Si bien sus obras más tempranas recuerdan a las obras de *dripping* de Pollock, sobre el año 1954 empezó a experimentar con una técnica basada en las veladuras y el goteo. Tras visitar el estudio de Helen Frankenthaler empieza a tomarla como referente como podemos ver en la mayoría de sus cuadros realizados entre 1955 y 1960. En esta etapa comienza a experimentar con lienzos sin imprimación, sobre los cuales vierte la pintura haciendo que toda la superficie sea color, es decir, aplica una capa fina y muy diluida de pintura sobre una superficie con gran capacidad de absorción. De esta manera el lienzo se convierte en la pintura en sí misma, el color es corpóreo en sus obras.

Louis también experimenta con la aplicación de la pintura como elemento compositivo. En su obra, los colores no están comprendidos entre los límites del soporte. En la serie de cuadros titulada *Unfurled*, diluye la pintura mucho más que en sus obras anteriores. Así la pintura más fluida permite poder controlar el "río" de pintura para conducirlos según él quisiera y evitar o propiciar que se mezclen con otras líneas de vertido, como observamos en la imagen siguiente.



Fig. 8 Morris Louis, Beta Iota, 1960

Morris Louis constituye un referente para este trabajo, en concreto, por su serie titulada *Velos*, llevada a cabo sobre los años 50. Siguiendo los pasos de Frankenthaler, vierte pintura acrílica muy diluida sobre un lienzo sin imprimir y

deja que los colores fluyan libremente, creando veladuras que se superponen. En la serie que sigue a esta, “*Desplazamiento*”, continua con la técnica de los vertidos, pero esta vez generando líneas de colores que atraviesan el lienzo. A diferencia de Pollock, Morris Louis derrama la pintura sobre el lienzo, pero lo hace de manera más premeditada y ordenada.¹²

3.3.4. Zao Wou-Ki

A temprana edad, comenzó a interesarse por materias como el dibujo y la pintura. En sus primeras producciones podemos ver como emplea un estilo figurativo, pero en 1948 se muda a París y empieza a seguir de cerca el trabajo de grandes pintores como Matisse o Picasso, en sus obras de 1953 se aprecian similitudes con estos (cuadro *Bonne année*). Si bien su mudanza a París resulta significativa en 1953 hace un viaje a Nueva York el cual resulta muy determinante ya que toma contacto con expresionistas abstractos como Adolph Gottlieb, le influyeron de tal manera que cambió el tamaño de sus lienzos a mayores dimensiones. Desde este momento, su pintura empezó a denotar mayor vitalidad como en la obra “*18.06.2001 , 2001*”. Emplea lavados de colores combinados, diferenciándose así de sus primeras obras en las que acumula empastes de pigmento. En esta nueva etapa combina el gesto, de la caligrafía tradicional, con la estructura compositiva de la pintura abstracta y por eso resulta un referente muy importante para el presente trabajo¹³.

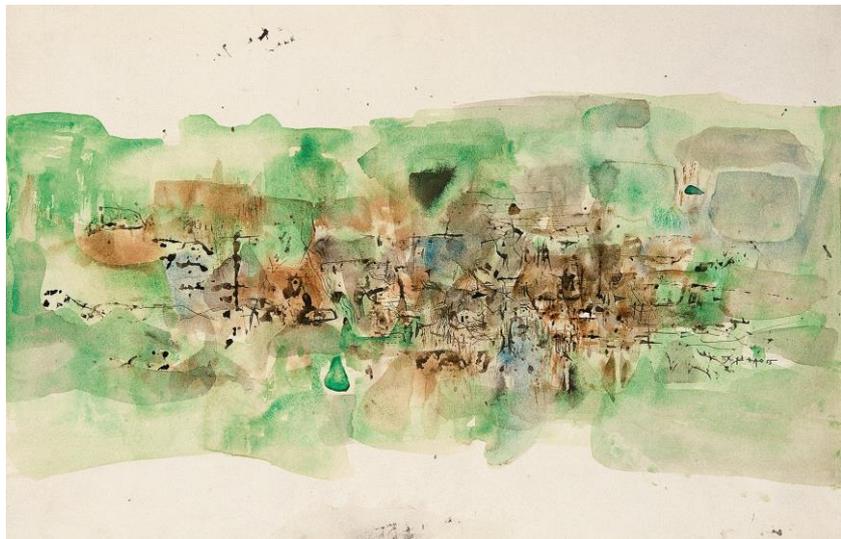


Fig. 9 Zao-Wou-Ki, Sin título, 1955

¹² MUÑOZ, M. A. 2018. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2. (Spanish Edition)* (2.ª ed.). Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Pág. 76

¹³ CHRISTIE'S GALLERY. 2018, 13 noviembre. *10 things to know about Zao Wou-Ki*. Disponible en: <https://www.christies.com/features/Zao-Wou-Ki-8534-3.aspx>

Una vez introducido en el mundo del expresionismo abstracto empezó a generar un rechazo hacia las convenciones tradicionales de la caligrafía china que tanto le había obsesionado sobre la década de 1950, cuando se fascinó con la escritura en hueso del oráculo de la dinastía Shang. Aunque más adelante se reconciliará con está mediante el uso el pincel.

La técnica más empleada por Zao-Wou-Ki es la acuarela debido a la transparencia y la espontaneidad que aporta y cualidades que, con otras técnicas, como el óleo, son más difíciles de conseguir. Mediante el uso de la acuarela realizó una gran cantidad de bocetos y dibujos que plasman su estado de ánimo e intereses del momento. Con el paso de los años su obra se fue tornando más audaz y enérgica generando composiciones como “El viento empuja el mar”.

Zao-Wou-Ki constituye un referente importante para este trabajo por el empleo que hace de la acuarela y las transparencias. También es un punto de referencia debido a la vitalidad y la espontaneidad de sus obras, expresada a través de un decidido gesto pictórico.

3.3.5. Helen Frankenthaler

Helen Frankenthaler es una pintora abstracta, desarrolló la técnica de teñir lienzos vírgenes con pigmentos y se le califica como la creadora del *Color-field painting*. Experimentó plásticamente durante toda su vida con diferentes médiums, técnicas y soportes.

Aunque Frankenthaler reconoce la influencia de Pollock en sus trabajos más tempranos, acaba centrándose en la fluidez de la pintura sobre el lienzo, el impregnado del soporte y la expresividad que estas otorgaban a la obra, consiguiendo así un lenguaje propio y singular. A esta técnica se la conoce como *soack and stain*. Las manchas de Frankenthaler evolucionan y en vez de pintar, tiñen la superficie generando un plano de color, haciendo así que la textura de la tela influya de manera activa en el resultado final de la obra.

Inicialmente trabaja con óleos diluidos en trementina, como si de una veladura se tratara, de esta manera la pintura empapa y tiñe la tela en lugar de quedarse sobre ella, más adelante empieza a trabajar con la pintura acrílica soluble en trementina. Con este procedimiento se consigue un resultado similar al de la acuarela, pero a diferencia de esta, es más dada a formatos sobredimensionados.

En las obras de Frankenthaler, podemos observar cómo su interés principal se basa en los movimientos de fluidos acuosos más que en el vertido de pintura. Las formas quedan difusas y generan patrones libres.



Fig. 10 Helen Frankenthaler. Mountains and sea.1952

Una de sus obras más famosas, *Mountains and Sea* está pintada sobre un lienzo sin imprimación, en el suelo y trabajado desde todos los ángulos. El cuadro fue todo un precedente tanto técnico como conceptual para artistas posteriores como Morris Louis. En esta obra podemos apreciar como uno de sus intereses fundamentales es reproducir las formas orgánicas y naturales.¹⁴

Sobre la década de 1960, fué cuando introdujo la pintura acrílica a su producción y empezó a hacer cuadros de una sola mancha de colores vivos, así como a experimentar con el trazo de delgadas líneas y formas circulares que generalmente recuerdan al sol.

La obra pictórica de Helen Frankenthaler es una clara referencia en nuestro trabajo artístico, además nos inspira como una de las primeras mujeres que reciben reconocimiento individual como artistas en el mundo del arte.

¹⁴ exhibit-e.com. 2019, noviembre. *Biography - Helen Frankenthaler - Helen Frankenthaler Foundation*. Disponible en <https://www.frankenthalerfoundation.org/helen/biography>

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Artistas como Helen Frankenthaler ya emplearon el azar en la producción artística, creando obras en las que los vertidos y la fuerza de la gravedad son un componente esencial en el proceso de creación.

El azar es algo cotidiano, conectado a nuestras vidas influyendo así en nuestro día a día. El azar también es necesidad, la necesidad de ceder el control que nos caracteriza como humanos para así liberarnos de la carga de la estética establecida históricamente.

En mi opinión la pintura es un lenguaje empleado no solo para expresar los sentimientos y sensaciones, también es un espacio para la experimentación, el azar y la desinhibición. Los fluidos, la pintura, la naturaleza, todo queda relacionado en un mismo lenguaje que, tras la experiencia con los materiales, se cierne sobre lienzos y tablas, dejando a la vista la parte más instintiva del individuo.

Nos llama la atención la capacidad humana, incluso en la pintura, para dejarse llevar por el azar, y al mismo tiempo querer recuperar el dominio sobre la obra con el fin de aportar orden y sentido estético.

El presente proyecto se desarrollará mediante el trabajo de pintura fluida, trabajada por gravedad y la pintura dorada. En nuestro caso, el dorado no tiene la condición mística empleada en las escenas religiosas, ya comentadas, sino más bien el carácter reparador y reorganizador de técnicas como el Kintsugui. Los dorados no se aplican al azar, sino que sirven como relleno en los lugares donde el vertido de la pintura deja lagunas, estos huecos dejan ver el soporte blanco donde no ha llegado la fluctuación de la pintura. Hay también una gama cromática muy definida basada en azules y blancos con, evidentemente, los dorados propios del pan de oro.

En este proyecto se reflejan unos intereses claros de experimentación cromática, de materiales y texturas que ofrecen una visión experimental y completamente subjetiva, dejando la interpretación de la obra totalmente en manos del espectador. De esta forma las obras adquieren un significado diferente para cada individuo dejando ver la parte más intimista de este.

4.1. MOTIVACIÓN

El color azul siempre ha tenido un significado muy personal, así como las gamas cromáticas derivadas de este. Este color está siempre presente en nuestra experiencia vital ya que nos sentimos íntimamente en conexión con la

naturaleza y es un color muy presente en esta. Como hemos comentado con anterioridad uno de los objetivos del presente TFG es generar un lenguaje propio que conecte la obra con lo íntimo y personal. Esto implica que en las obras presentadas no se busque la representación de conceptos, sino la libre asociación de una idea general como puede ser el agua. Las obras son el resultado de una introspección personal donde tenemos siempre presente el estado fluido de los materiales y como estos van a comportarse en base a los movimientos a los que sometamos el soporte.

En nuestro caso, durante el proceso de creación, el acto de pintar se transforma en una serie de gestos que surgen de la intimidad, pero a su vez intentan buscar un sentido estético determinado. Por este motivo el acto de pintar se convierte en un proceso personal para el cual se tienen que dar una serie de condiciones de estabilidad emocional y paz interior que no siempre son posibles. El trabajo diario con la pintura requiere más de una predisposición anímica, de estar en sintonía con la gestualidad del cuerpo, que de las habilidades propias del oficio pictórico. Por supuesto, ambas maneras de proceder no son excluyentes y su combinación se hace imprescindible.

Otra de las motivaciones que nos ha llevado a realizar este proyecto es la conexión con la naturaleza. Mediante el arte se intentan reproducir los ritmos de fluidos naturales tales como el agua del mar o los patrones de las geodas. Siendo estos dos nuestros puntos de referencia estética más significativos.

4.2. CUALIDADES DE LOS MATERIALES

En la realización de este proyecto hemos empleado diferentes materiales plásticos que comentaremos en este apartado. En primer lugar, el material principal es la pintura acrílica en diferentes estados de disolución. Por otro lado, también hemos empleado pan de oro y espray dorado para hacer algunos fondos.

4.2.1. La pintura acrílica

La pintura acrílica constituye el material principal empleado en las obras del presente TFG. Elegimos este tipo de pintura debido a la versatilidad que ofrece esta técnica y la cantidad de formatos en la que podemos adquirirla.

El acrílico es un material formulado en base a materiales sintéticos denominados poliácridatos. Una de sus características principales es la fácil disolución en agua, secado rápido y la resistencia una vez secos. Este trabajo hubiera sido imposible realizarlo por ejemplo con óleos ya que debido a su base de aceite tardarían mucho en secarse y en las obras desarrolladas, se aplican grandes cantidades de pintura.

Otras pinturas se secan siguiendo un proceso de oxidación por contacto con el aire, pero la pintura acrílica se seca cuando el agua se evapora, una vez se

evapora el agua, el látex crea una capa adhesiva que mantiene el pigmento pegado al soporte. Este proceso permite un secado rápido que facilita la improvisación gestual y la actuación sobre el lienzo sin esperas indeseadas.

En las primeras obras optamos por pintura acrílica de la marca Amsterdam-Acrylic y Fevicryl. Principalmente elegimos esta opción para toda la gama de azules, ya que es muy amplia y tienen una luminosidad que nos atrae desde el primer momento.

Durante el proceso de experimentación, mezclamos la pintura acrílica con diferentes cantidades de agua y látex. Así finalmente obtenemos las proporciones de agua-pintura óptimas para nuestro trabajo. Es importante determinar las cantidades para ajustar la fluidez al resultado que queramos obtener tras aplicarla. Cuanta más agua incorporemos más fluirá la pintura sobre el soporte, pero menos capacidad de pigmento obtendremos. Por otro lado, si la densidad de los fluidos es diferente se mezclarán desigualmente, lo cual puede ser intencionado en alguna ocasión.

Tras haber conseguido las proporciones óptimas de pintura empleando pintura comercial empezamos a experimentar en la producción propia de pintura acrílica, es decir, mezclando pigmento en polvo y látex. Cabe destacar que no todos los pigmentos responden igual ante esta técnica ya que, en primer lugar, hay que diluirlos en agua. Los pigmentos orgánicos tienden a flotar debido a su densidad (son menos densos que el agua). Para facilitar la mezcla podemos mezclarlos con unas gotas de alcohol (la densidad del alcohol es menor a la de los pigmentos orgánicos). Una vez el pigmento sea mezclado bien con el agua añadimos el aglutinante, en este caso látex.

Pese a empelar la pintura acrílica, debemos esperar entre 24-48h hasta que la obra esté seca del todo. El hecho de aplicar grandes cantidades de pintura diluidas al agua retarda el secado, obligando a que el lienzo permanezca en posición horizontal hasta una nueva intervención.

Como en nuestro trabajo vamos a diluir la pintura acrílica en agua debemos prestar especial atención a las cantidades. Como afirma David Gottsegen en su manual "The painters handbook"¹⁵ si realizamos una mezcla superior al 50% de agua la capacidad adhesiva se verá comprometida, así como la perdurabilidad de la pintura. Para evitar esto y siguiendo esta recomendación se puede añadir una pequeña cantidad de médium acrílico fluido que aumente la adhesión del pigmento a la superficie.

¹⁵ GOTTSEGEN, D. *The painters handbook*. Pág. 248

4.2.2. El dorado

En primer lugar, hablaremos del pan de oro. La presencia del pan de oro en las obras presentadas no es sustancial, pero es necesario mencionarlo ya que fue el primer material empleado para conseguir superficies doradas. En la etapa de experimentación, que podemos ver en el anexo de imágenes, se observa toda una evolución en la aplicación de este recurso. En esta primera fase empleamos el dorado para añadir toques de luz e interés a las obras de *pouring*, pero, con la maduración de la técnica comenzamos a utilizarlo para organizar/rellenar las lagunas que deja el vertido de la pintura sobre el soporte. Más adelante, se amplió este recurso plástico con la incorporación de pintura acrílica y spray dorados.

El dorado es una técnica empleada desde la Antigüedad clásica como hemos comentado anteriormente. Para aplicar el pan de oro necesitamos varios materiales lo cual hace que sea un proceso largo y minucioso. Si queremos seguir todos los pasos en primer lugar debemos aplicar un barniz sobre el soporte y esperar a que seque ligeramente. En este estado y con mucha delicadeza pegamos el pan de oro con una brocha de pelo fino. Una vez seco, con un pincel también fino “barremos”¹⁶ el pan de oro sobrante y finalmente damos una capa de gomalaca para fijarlo bien.

A medida que profundizamos en la práctica nos damos cuenta de que, teniendo en cuenta el resultado que queremos obtener, la pintura acrílica dorada ofrece mayor versatilidad, tanto técnica como expresiva. De esta manera empezamos a emplear la pintura dorada, dejando a un lado la aparición del pan de oro. Dependiendo del tipo de pintura acrílica, ofrecerá mayor o menor opacidad. Generalmente la pintura acrílica dorada tiene un nivel de opacidad bastante bajo de manera que tendremos que dar varias pasadas para conseguir una superficie suficientemente cubierta.

Como vemos en las obras Agua1-2, Auga y La Ola cuando queremos que el dorado constituya el fondo del cuadro (ya sea por reservas o por otro motivo) empleamos spray dorado, en concreto *MTN 94 Frame Gold 400ml*. Este spray tampoco es excesivamente cubriente, pero al emplearlo sobre el fondo blanco no supone un problema.

En las obras Agua 1, Agua 2 y Cy proponemos una experimentación dentro de la línea argumental del proyecto. Hacemos reservas, bajo de las cuales se ha aplicado el dorado sobre el soporte y continuamos con el vertido habitual de pintura. Esta obra representa un punto de inflexión en la serie de trabajos ya que se invierte el proceso de creación, primero se interviene con el dorado y



Fig. 11 MTN 94 FrameGold 400ml

¹⁶ H. (2020, 10 febrero). Cómo aplicar pan de oro en 4 pasos. Disponible en <https://totenart.com/tutoriales/como-aplicar-pan-de-oro-plata-cobre/> Fecha de consulta: 13 de junio de 2020.

posteriormente se procede al vertido de pintura. Estas dos obras se acercan más a la estética del Kintsugui ya que las líneas doradas destacan como elemento unificador de la obra.

Kintsugui

El Kintsugui es una técnica japonesa basada en la reparación de objetos de cerámica empleando dorados para rellenar y reconstruir la forma original del objeto. En una pieza, finalmente reparada mediante este método, podremos apreciar una pieza de cerámica, reconstruida con la intención de hacer saber que ha sido rota y reparada, de este modo se refuerza la atención en las grietas post-reparación mediante el uso de dorados.

El término “Kintsugui” se interpreta como “carpintería dorada” y tiene como intención celebrar la vida anterior del objeto y hacer énfasis en las grietas o fracturas en lugar de ocultarlas.

Podemos situar el origen de esta práctica artística en la segunda mitad del siglo XV, pero en el siglo XVII ya se habría convertido en una práctica común en Japón. Esta técnica posee muchas influencias filosóficas de la época y se relaciona con el *Wabisabi*, tendencia basada en la belleza de lo imperfecto. Por otro lado, hace notar enseñanzas Zhen como el *mottainai*, es decir, el lamento por algo desperdiciado y el *mushin*, proceso de aceptación del cambio sin la negación de este.

En la actualidad muchos artistas y artesanos tanto en Japón como en otras partes del mundo mantienen esta tradición. También se traslada a las bellas artes como el trabajo de la escultora Bille Bound.

Así el Kintsugui se encuentra ampliamente relacionado con mi obra ya que en ella emplearemos los dorados como una técnica basada en el “rellenado” y reorganización de la fluidez de la pintura tras moverse azarosamente por el lienzo debido a la gravedad o el accidente en el soporte. De este modo, mediante el empleo de dorados se recupera el control sobre la obra, pero no se eliminan estos accidentes, sino que se hacen más evidentes y se integran en el cuadro dándole un sentido completo.



Fig. 12 Kintsugui head 1. Billie Bond. 2004

4.2.3. Soporte

Las obras que componen este TFG tienen una gran carga expresiva debido a la gestualidad de la técnica de manera que requiere superficies de formatos amplios. En general se ha empleado un modelo de lienzo estándar de 72x93cm. En un primer momento la idea era aumentar el tamaño de bastidor progresivamente hasta alcanzar dimensiones de 100cm x 150cm, pero debido a

las restricciones provocadas por el estado de alarma (situación sanitaria de estos últimos meses) no ha sido posible.

Las obras están hechas, por lo general, sobre tela de algodón crudo a la que posteriormente aplicamos una imprimación acrílica. En la pareja de obras "*Mar de cuarentena*" tras la imprimación pertinente aplicamos una capa de pintura dorada mediante espray. Por otro lado, la obra "*Turquesa*" está realizada sobre un MDF de 0,5 cm de grosor, igualmente imprimada.

Respecto a la naturaleza del trabajo puede parecer que la tela no sea el soporte más idóneo pero los vertidos nunca llegan a ser tan acuosos como para que esto genere problemas. Por otro lado, como el soporte va previamente imprimado se reduce el grado de absorción de la tela.

4.3. GAMA CROMÁTICA

Anteriormente hemos comentado que la gama cromática elegida es reducida y como hemos visto en párrafos anteriores, basamos este proyecto en la utilización de diferentes tonos de azul y añadimos detalles en dorado.

A continuación, expondremos algunas de las características principales del color azul, tanto psicológicas como técnicas.

Coordenadas del color azul

RGB (r, g, b) B (0, 0, 255)

CMYK (c, m, y, k) (100, 45, 0, 0)

Longitud de onda entre 460 y 482 nm.

El azul es un color al que usualmente se le atribuyen amplitud de significados llegando a asociarlo con estados de ánimo. Cada color provoca una reacción diferente dependiendo de la persona que lo perciba. "El azul es el más profundo y el más inmaterial de los colores. Es un color frío que produce calma y tranquilidad. El niño bueno y afectuoso utiliza a menudo el color azul, mientras que el niño nervioso y agresivo prefiere el rojo."¹⁷ Al azul también se le atribuye la concepción de "*color fuerte*"¹⁸ como por ejemplo el azul oscuro, evocador de la noche, la profundidad del mar etc. Es un color primario y frío, su color complementario es rojo o el naranja, dependiendo del tono.

El color azul también ha sido significativo en varias civilizaciones como el antiguo Egipto donde representaba la templanza y la sabiduría o en la tradición del antiguo cristianismo donde representa la virginidad de maría y la piedad.

¹⁷ DARIO, R. (2013). *Azul*. (Vol. 26). Clásicos Hispánicos

¹⁸ CAÑELLAS, A. M. (1979). Psicología del color. *Maina*, 35-37. Pag. 1

Como hemos comentado anteriormente, haremos uso de los tonos dorados para rellenar las lagunas que deja la pintura sobre la obra o para constituir el fondo. En los cuadros donde empleamos este proceso de rellenado, buscamos la reorganización de las manchas de pintura a través del dorado. En los casos donde aplicamos el dorado en el fondo, no lo hacemos por completo, sino que aplicamos el dorado orientativamente en las zonas que intentaremos dejar sin manchar. Frecuentemente, aparecen también lagunas que rellenaremos una vez finalizado el manchado. Será únicamente en el proceso de relleno cuando empleemos el pincel, de esta manera nos será más sencillo rellenar únicamente las lagunas sin incidir en la mancha previa.

El dorado es una tonalidad con una amplia simbología y diferentes acepciones a lo largo de la historia del arte. Generalmente se asocia el dorado a lo divino y lujoso. En apartados anteriores ya hemos hecho referencia al dorado de manera que no insistimos sobre este asunto.

4.4. PINTAR Y FLUIR

Como hemos explicado en el apartado de metodología, al principio de este documento, trabajamos la técnica del *dripping* y el *color field*. Durante el acto de pintar se dejan a un lado las convenciones de pintura más tradicional para adoptar una posición cercana a pintores mencionados en el marco referencial como Morris Louis o Helen Frankenthaler. Durante la realización de la obra colocamos el lienzo en el suelo con la idea clara en la mente y empezamos a verter pintura sobre el soporte. De esta manera la tradición de pintura de caballete y pincel queda completamente fuera de nuestra manera de proceder.

Como el azar, el encuentro casual, es una parte muy significativa de nuestro proceso creativo, no es necesario elaborar bocetos previos ya que finalmente no se cumplirán. En cambio, lo que si debemos preparar previamente es la gama de azules que vamos a emplear. En todas las obras podemos ver como hay varios tonos de azul claro que pueden variar hasta el azul verdoso, pero también se repite el azul oscuro al menos en una tonalidad. Otra de las cuestiones en las que debemos reparar antes de empezar con los vertidos es la dirección en la que queremos verter la pintura. Durante la mayor parte del proceso se ha intentado potenciar la verticalidad en la composición, pero en algunos casos hemos variado este método. Así se ha explorado la horizontalidad y el salpicado. En el caso del salpicado era algo más espontáneo ya que sucede accidentalmente durante el proceso de vertido en otras zonas del cuadro.

En este proceso entramos en un estado de concentración, durante el cual podemos pasar horas pintando, ajenos al resto del mundo. Podemos entender esta pintura como una terapia corporal liberadora. Guiados por una idea previa

realizamos una serie de movimientos autómatas corporales que poco a poco nos van acercando al resultado que queremos.

Como hemos mencionado anteriormente, en nuestra obra, no hay ningún tipo de intención representativa, de manera que esto nos libera dejando fluir el propio cuerpo hacia nuestra idea. En la mayoría de los casos el resultado final no tendrá relación con lo planificado. El resultado será una serie de sucesos azarosos obtenidos mediante el vertido intuitivo de pintura sobre un soporte. La repetición de pautas improvisadas nos lleva hacia la búsqueda de un cierto control sobre el resultado definitivo.

La mente humana tiene una capacidad asociativa muy amplia de manera que, al ver las obras, realizaremos asociaciones a conceptos conocidos movidos por la sensibilidad y las emociones.

Si bien no hay una pretensión representativa sí que se genera, a lo largo de la producción pictórica, una serie de similitudes con las mareas, las olas del mar o las geodas. Con anterioridad hemos comentado que no siempre es propicia nuestra situación emocional para pintar, esto viene promovido por la necesidad de sentirnos libres para poder movernos y desarrollar este “baile” con el lienzo. Aun así, en el caso de que generáramos una obra con la que no estamos satisfechos, esta formaría parte de todo el proceso de aprendizaje y experimentación al que nos hemos sometido para obtener las obras finales.

Como consecuencia de todo este proceso creativo obtenemos la obra final. Pero el proceso que nos lleva hasta este resultado va mucho más allá de verter pintura sobre un soporte, mediante la gestualidad tiene lugar una performance espontánea, donde el artista pasa a formar parte del cuadro, así como su psicología y circunstancias personales.

4.5. OBRA

En el siguiente apartado mostraremos las obras llevadas a cabo durante la elaboración del presente TFG. Para su realización hemos empleado la metodología anteriormente mencionada basada en el azar y la intuición como modo de producción pictórica.



Fig 13. Water. Acrílico sobre lienzo, 92x73 cm



Fig. 14 Water. Acrílico sobre lienzo (detalle)



Fig. 15 Water. Acrílico sobre lienzo (detalle)

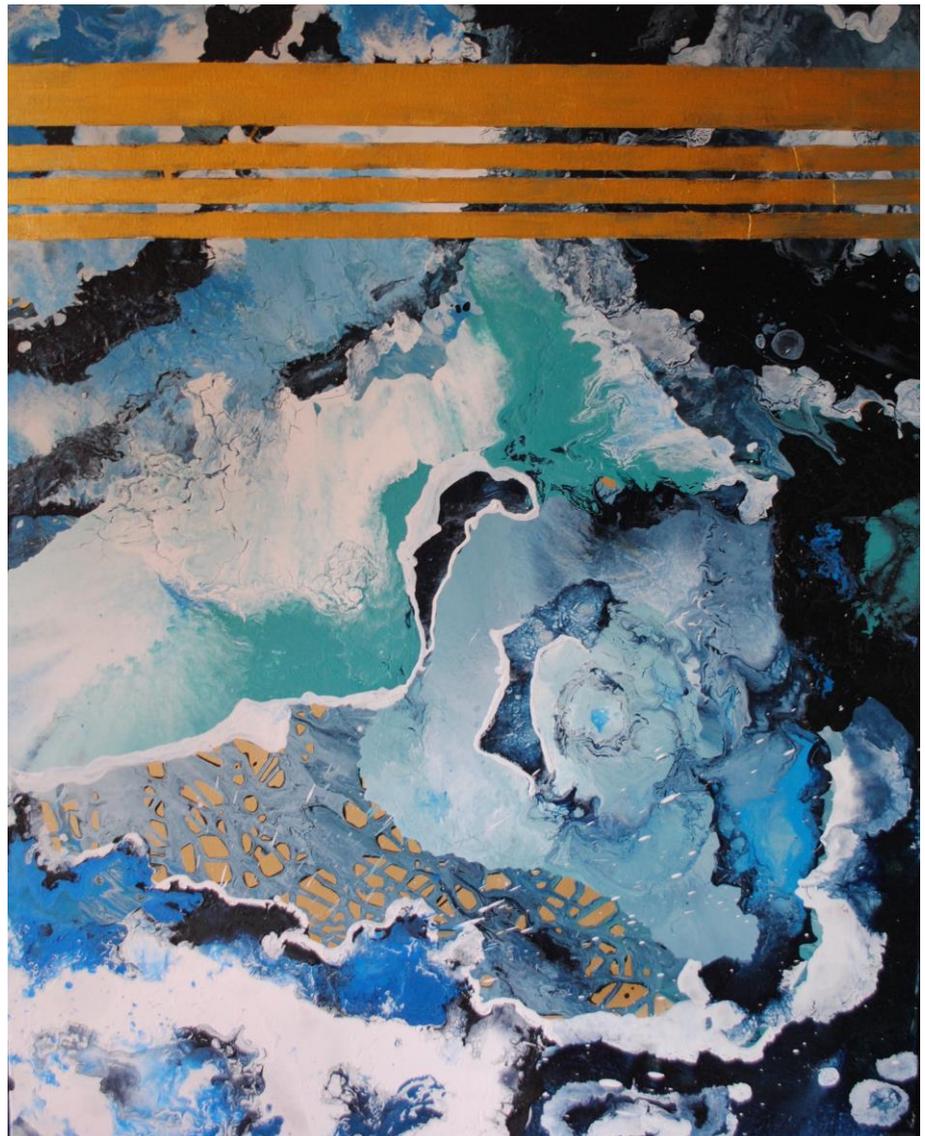


Fig. 16 Agua 1. Acrílico sobre lienzo. 92x73 cm

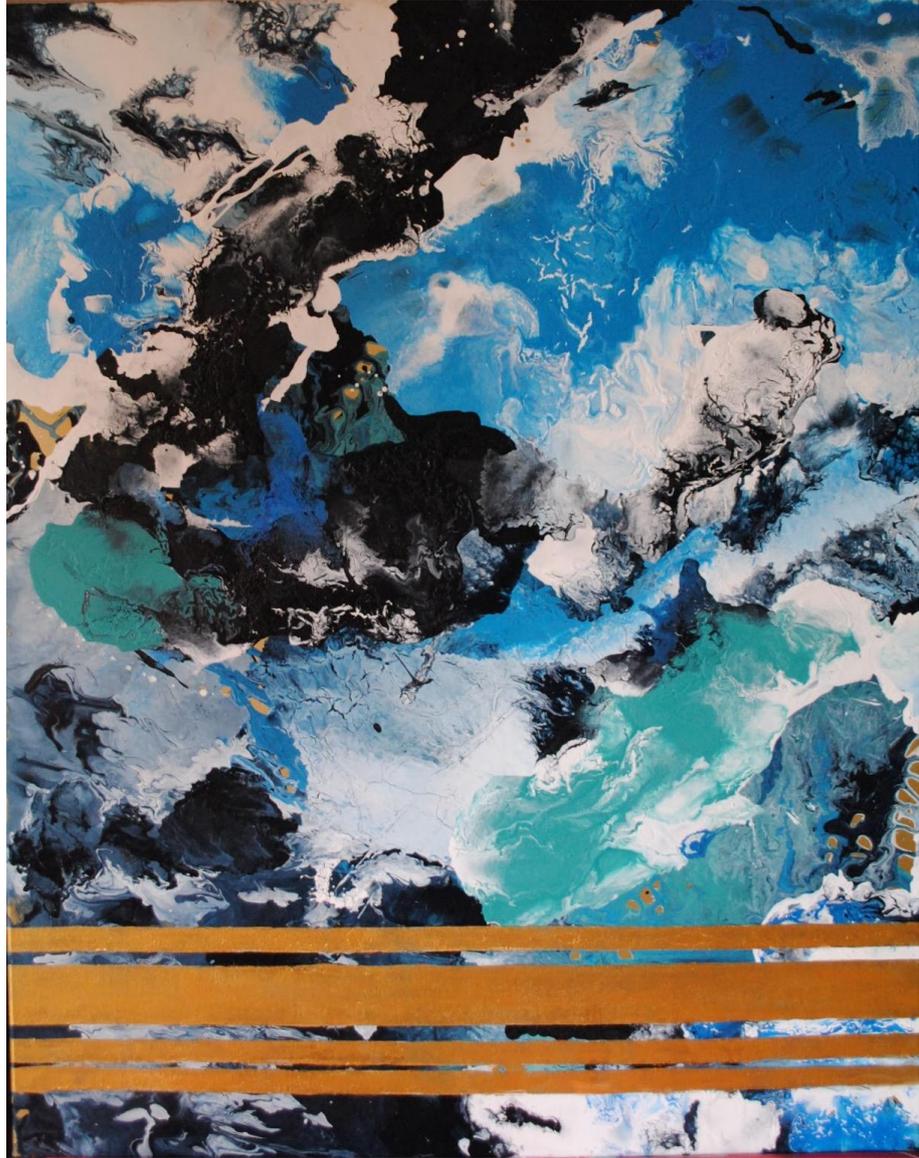


Fig.17 Agua 2. Acrílico sobre lienzo. 92x73 cm.



Fig. 18 Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)

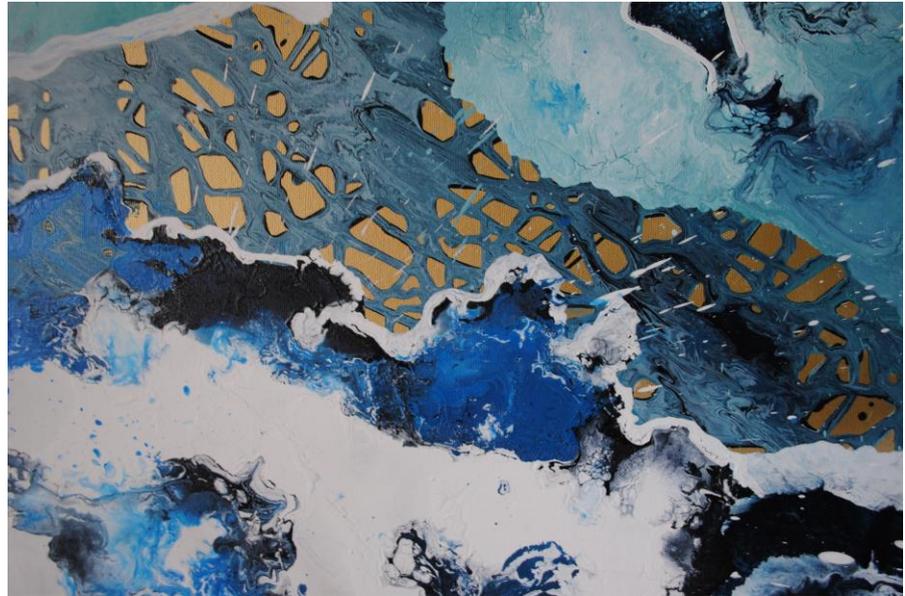


Fig. 19 Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)



Fig. 20 Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)

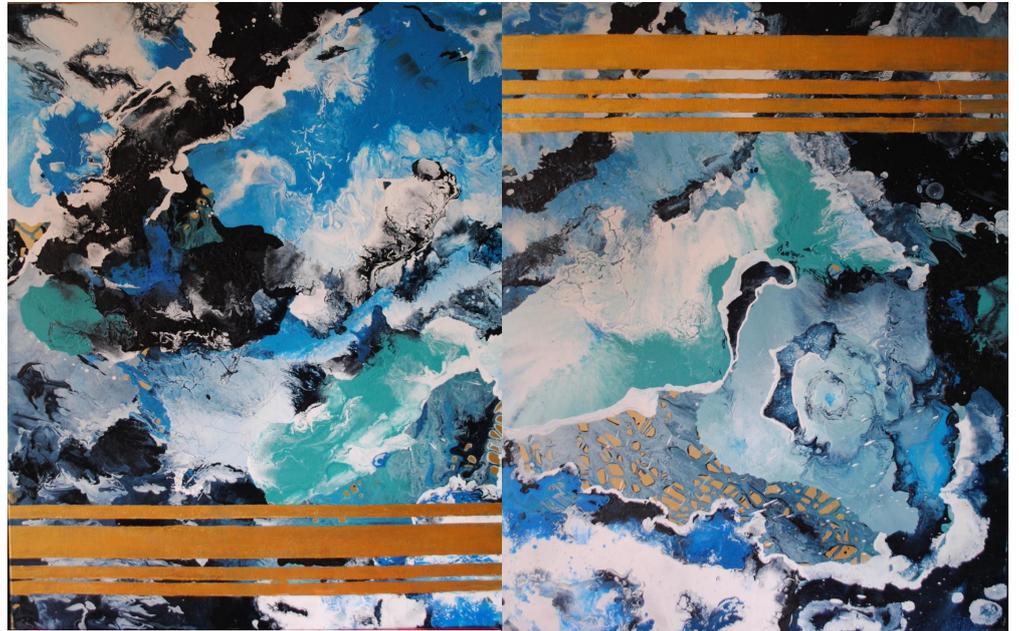


Fig. 21-22 Agua 2. Acrílico sobre lienzo (visión de conjunto) 92x146 cm.



Fig. 23 Aigua. Acrílico sobre tabla, 81x66 cm



Fig. 24 Aigua. Acrílico sobre tabla (detalle)



Fig. 25 La ola. Acrílico sobre tabla



Fig. 26 Auga. Acrílico sobre lienzo 81x66 cm



Fig. 27 Auga. Acrílico sobre lienzo (detalle)



Fig. 28 Cy. Acrílico sobre lienzo. 92x73 cm



Fig. 29 Cy. Acrílico sobre lienzo (detalle)



Fig. 30 Cy. Acrílico sobre lienzo (detalle)



Fig. 31 Cy. Acrílico sobre lienzo (detalle)

5.CONCLUSIONES

Al principio de este proyecto, tuvimos que acotar los conceptos con los que trabajaríamos ya que si hablamos de la “fluidez” y el azar se nos abrían muchos aspectos imposibles de abordar en un trabajo de esta naturaleza. Una vez exploradas las condiciones que puede ofrecer la fluidez de la pintura acrílica, se nos abren infinitas posibilidades para continuar con nuestra práctica artística.

En el transcurso de este proyecto hemos intentado llevar a cabo una serie de objetivos tanto técnicos como expresivos, pero principalmente nos hemos propuesto trabajar con el azar y la intuición haciéndolos partícipes de nuestra obra. Hemos conseguido una serie de obras donde el color, la fluidez de la pintura y la gestualidad han sido tratados satisfactoriamente, originando estas siete obras con ritmos vibrantes. Hemos conseguido mantener la gama cromática sin caer en la repetición mediante la variación en las aplicaciones del dorado y la amplitud de la gama cromática. En la exposición anterior sobre el dorado en la historia del arte, hemos visto como este siempre ha tenido una carga simbólica muy importante y así lo hemos representado en nuestra obra.

Los conocimientos adquiridos sobre los materiales también cobran gran importancia, ya sea para continuar utilizándolos en el futuro o para rechazarlos y empezar a experimentar con otros. Se sientan unas bases sobre el uso de la pintura acrílica, sin las cuales no podría haber profundizado en esta práctica artística.

Con la redacción de esta memoria, se nos ha facilitado una forma de reorganizar y madurar un proyecto que se ha trabajado en el tiempo, dando paso a un lenguaje artístico personal. Este estilo propio será empleado en futuras obras que, por su naturaleza, todavía quedan por determinar.

Otro de los objetivos que vemos cumplidos tras la realización de las obras es la creación de una serie de cuadros que pueden funcionar individualmente, pero responden a una colectividad. Los cuadros tienen una presencia individual y un sentido estético que responde a la abstracción trabajada durante el proceso de creación.

Se nos han presentado diversas limitaciones, generadas por la situación de alerta sanitaria, que han hecho más complicado tanto el proceso de producción pictórica como el acceso a bibliografía específica. Mediante la creatividad y la predisposición hemos conseguido superarlas y desarrollar una serie pictórica adecuada a la importancia de la propuesta.

6. BIBLIOGRAFIA

- AZNAR, S. 2000. *El arte de acción (Arte hoy) (Spanish Edition)* (2.ª ed.). Donostia-San Sebastián, España: Editorial Nerea, S.A.
- CAÑELLAS, A. M. 1979. Psicología del color. *Maina*, 35-37.
- CATALÀ, G. (s. f.). KINTSUGI O SI ALGO SE ROMPE, LA RECONSTRUCCION ES UNA OPORTUNIDAD QUE ENRIQUECE.
- CHAPA, J. 2014 *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* [en]. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- GARCÍA, J. F. C. 2017. Psicología del color aplicada a los cursos virtuales para mejorar el nivel de aprendizaje en los estudiantes. *Grafica*.
- GÓMEZ PINTADO, A. 2008 *El oro en el arte: materia y espíritu contribución a la restauración en el arte contemporáneo* [en línea]. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad el País Vasco.
- GOLDING, J., & FONDEBRIDER, J. 2003 *Caminos a lo absoluto*. Madrid, España: Turner.
- JACHEC, N. 2011. *Jackson Pollock. Obras, escritos, entrevistas. (Spanish Edition)* (1.ª ed.). Barcelona, España: EDICIONES POLÍGRAFA.
- MUÑOZ, M. A. 2018. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2. (Spanish Edition)* (2.ª ed.). Valencia, España: Universitat Politècnica de València.
- MUÑOZ, M. A. 2018. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia. España: Universidad Politècnica de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- RODRIGUEZ, D., & LAVIANA, J. C. 2005. *Los grandes genios del arte* (Vol. VAN GOGH 3). Madrid, España: Unidad Editorial.
- STALS, L. J., BALSEIRO, M. L., & P. 2016. *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología (La balsa de la Medusa) (Spanish Edition)* (1.ª ed.). Madrid, España: A. Machado Libros S. A.

WEB

- Action painting | MoMA. (s. f.). Disponible en <https://www.moma.org/collection/terms/4> Fecha de consulta: 1 de mayo de 2020
- ARTSY. (s. f.). *Action Painting*. Disponible en: <https://www.artsy.net/gene/action-painting> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2020
- ARTSY, *Surrealism*. (s. f.). Disponible en <https://www.artsy.net/gene/surrealism> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2020
- CRAVEN, Jackie. 2020, 11 de febrero. *El surrealismo, el asombroso arte de los sueños* [en línea]. Disponible en <https://www.thoughtco.com/what-is-surrealism-183312> Fecha de consulta: 1 de mayo de 2020.
- CHRISTIE'S GALLERY. 2018, 13 noviembre. 10 things to know about Zao Wou-Ki. Disponible en: <https://www.christies.com/features/Zao-Wou-Ki-8534-3.aspx> Fecha de consulta: 23 de abril de 2020
- exhibit-e.com. 2019, noviembre. Biography - Helen Frankenthaler - Helen Frankenthaler Foundation. Disponible en <https://www.frankenthalerfoundation.org/helen/biography> Fecha de consulta: 20 de abril de 2020

F.R., M. 2016, 24 marzo. *Características de la pintura acrílica*. Disponible en <https://artedivague.wordpress.com/2016/03/24/caracteristicas-de-la-pintura-acrilica/> Fecha de consulta: 16 de junio de 2020.

GUGGENHEIM MUSEUM. (s.f.) *Artworks –Helen Frankenthaler*. Disponible en <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/helen-frankenthaler> Fecha de consulta 20 de abril de 2020

klimgallery.org. (s. f.). *Gustav Klimt Biography | Life, Paintings, Influence on Art* | Recuperado 5 de mayo de 2020, de <https://www.klimgallery.org/biography.html>

LESSER, C. 2018, 24 agosto. *The Centuries-Old Japanese Tradition of Mending Broken Ceramics with Gold*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-centuries-old-japanese-tradition-mending-broken-ceramics-gold> Fecha de consulta: 2 de abril de 2020.

MARILAND INSTITUTE COLLAGE OF ARTS. (s. f.). *Morris Louis: the practice of Morris Louis*. Disponible en http://morrislouis.org/morrislouis/page/practice_of_morris_louis Fecha de consulta: 23 de abril de 2020, de

M. I. Página web del artista 2012, 30 abril. *Marcin Ignac : Every Day of My Life*. Disponible en <http://marcinignac.com/projects/everyday-of-my-life/> Fecha de consulta: 17 de junio de 2020

PIJAMASURF. 2015, 22 noviembre. *La estética del automatismo contemporáneo: artista mapea 30 meses de dar clics*. Disponible en <https://pijamasurf.com/2015/11/la-estetica-del-automatismo-contemporaneo-artista-mapea-30-meses-de-dar-clicks/> Fecha de consulta: 17 de junio de 2020

Royal Academy of Arts. (s. f.) *Cornelia Parker Artist*. Disponible en <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/cornelia-parker-ra> Fecha de consulta: 20 de junio de 2020

SMITH, R. 1997, 30 mayo. *James Lee Byars, 65, Creator Of Art That Lived in a Moment*. Disponible en <https://www.nytimes.com/1997/05/30/arts/james-lee-byars-65-creator-of-art-that-lived-in-a-moment.html> 19 de junio de 2020

Surrealist art. (s. f.). Disponible en <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealistart-EN/ENS-surrealistart-EN.htm#origins> Fecha de consulta: 29 de mayo de 2020

TOTENART. 2013. *Cómo fabricar acrílicos en 3 pasos*. Disponible en <https://totenart.com/tutoriales/como-fabricar-acrilicos-en-3-pasos/> Recuperado 14 de junio de 2020

TOTENART. 2020 10 febrero. *Cómo aplicar pan de oro en 4 pasos*. Recuperado 13 de junio de 2020, de <https://totenart.com/tutoriales/como-aplicar-pan-de-oro-plata-cobre/>

WERNER, M. (s. f.). *The Golden Tower - JAMES LEE BYARS - Exhibitions - Michael Werner Gallery*. Disponible en <https://www.michaelwerner.com/exhibitions/james-lee-byars12> Fecha de consulta: 19 de junio de 2020

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

[Fig. 1] Joan Miró. El carnaval del arlequín. 1924-1925. Óleo sobre lienzo. 66 x 93 cm.

[Fig. 2] La Maestá de Duccio. Retablo gótico 1308-1311

[Fig. 3] Ives Klein. Azul Monocromo (Londres 25) 1950

[Fig. 4] Cornelia Parker. Wedding Ring Drawing 1996

[Fig. 5] Gustav Klimt. Pallas Athene 1898

[Fig. 6] Jackson Pollock pintando en su estudio. 1945

[Fig. 7] Jackson Pollock, Blue Poles, 1952

[Fig. 8] Morris Louis, Beta Iota, 1960

[Fig. 9] Zao-Wou-Ki, Sin título, 1955

[Fig. 10] Helen Frankenthaler, Mountains and sea, 1952

[Fig. 11] *MTN 94 Frame Gold 400ml*

[Fig. 12] Kinstsugui head 1, Billie Bond, 2004

[Fig. 13] Water. Acrílico sobre lienzo, 92x73cm

[Fig. 14] Water. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 15] Water. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 16] Agua 1. Acrílico sobre lienzo, 92x73cm

[Fig. 17] Agua 2. Acrílico sobre lienzo 92x73cm

[Fig. 18] Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 19] Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 20] Agua 2. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 21-22] Agua. Acrílico sobre tabla, 92x146 cm (visión de conjunto)

[Fig. 23] Aigua. Acrílico sobre tabla, 81x66 cm

[Fig. 24] Aigua. Acrílico sobre tabla (detalle)

[Fig. 25] La ola. Acrílico sobre tabla

[Fig. 26] Auga. Acrílico sobre lienzo 81x66 cm

[Fig. 27] Auga. Acrílico sobre lienzo (detalle)

[Fig. 28] Cy, acrílico sobre lienzo, 92x73 cm

[Fig. 29] Cy, acrílico sobre lienzo, (detalle)

8. ANEXO

Los cuadros mostrados a continuación son las primeras obras realizadas durante el proceso de experimentación matérica. En ellos se emplea la técnica del *pouring* y posteriormente se rellena con pan de oro o acrílico dorado las lagunas restantes como hemos mencionado en la memoria del TFG.



Sin título. Acrílico con pan de oro sobre lienzo. 40x50cm



Sin título. Acrílico con pan de oro sobre lienzo. 40x50cm



Beach and mountains. Acrílico y arena sobre lienzo. 30x46 (C.U.)



Sin título. Acrílico con pan de oro sobre lienzo. 30x40cm (C.U.)





Sin título. Tinta acrílica sobre lienzo 210x297mm (C.U.)



Sin título. Tinta acrílica y acuarela
sobre papel. DIN A4



La playa. Acrílico
sobre tabla.
1,75x73cm



Este último trabajo titulado “La playa” tiene un tamaño superior a los presentados anteriormente. En esta obra se experimenta con el collage para generar texturas. El collage está trabajado según el azar ya que se le dio una capa de látex a toda la superficie y después se dejaron caer arenas y telas.

Finalmente, estas dos obras son las más aleatorias y automáticas que se han llevado a cabo. Para su realización se colocó una tela de lino y un DM en el suelo del estudio y se prosiguió con la metodología de trabajo habitual. Los cuadros que se intervenían en aquel momento eran tanto las obras que nos ocupaban como esta tela y el DM los cuales iban recibiendo la pintura que caía o goteaba del dripping o el pouring de otros cuadros.



Sin título. Encáustica sobre tabla.
210x297mm



Día de trabajo. Acrílico sobre lienzo. 62x47 cm