

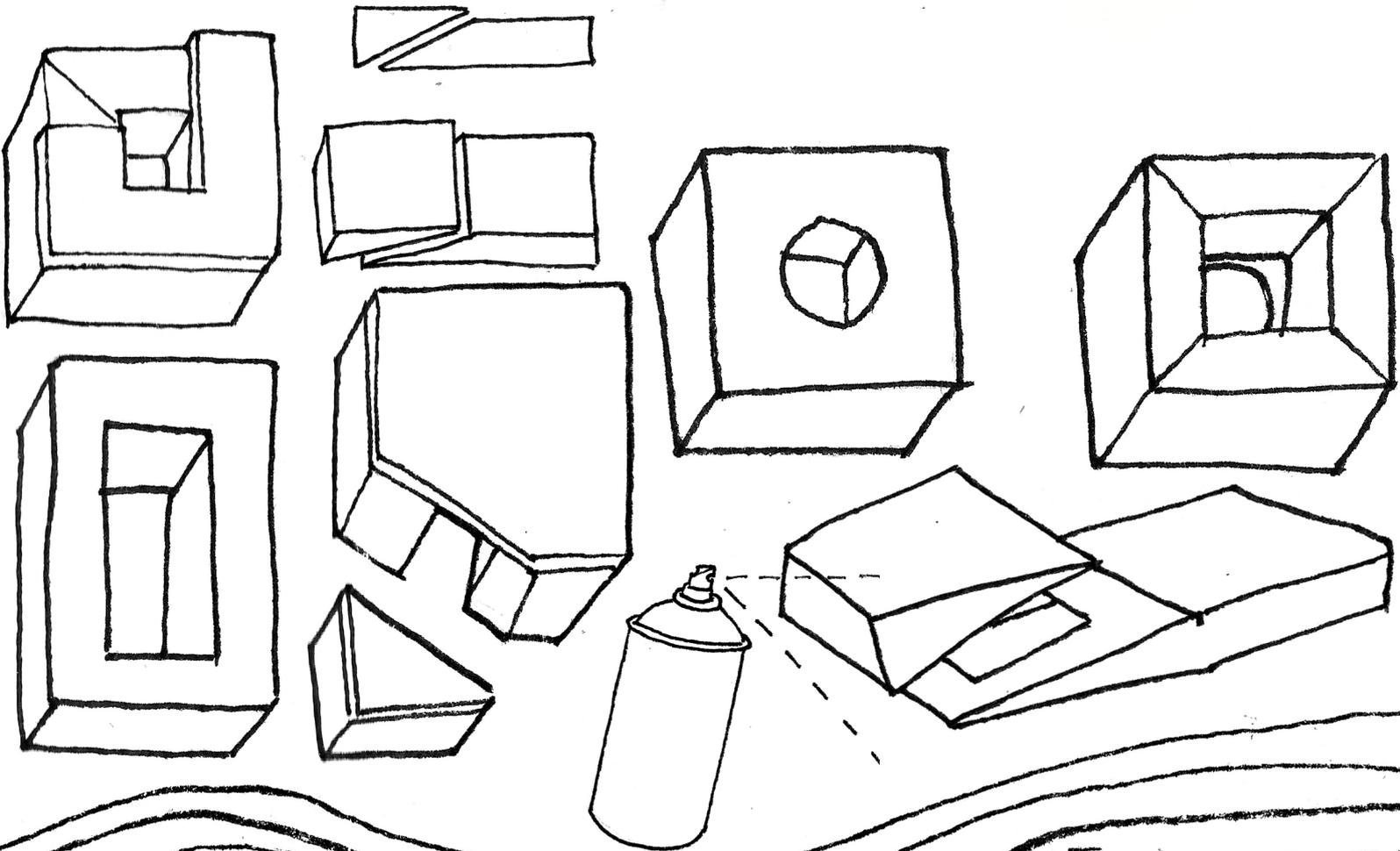


UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Héctor Granero Peiró
Dirigido por Ricardo Forriols

PINTURA EN CLAVE DÚCTIL

Sustancia tixotrópica en espacios euclidianos





UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

PINTURA EN CLAVE DÚCTIL

Sustancia tixotrópica en espacios euclidianos

Trabajo final de Máster en Producción Artística. Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Autor: Héctor Granero

Director: Doctor Ricardo Forriols

Valencia, septiembre de 2012

Agradecimientos especiales a Ricardo, Joan, Pablo, El Fori, Fernando y
mi familia por su infinita paciencia.

INDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9
I. Punto de partida. Del concepto a la palabra. Desarrollo conceptual ...	14
I.1. Contextualización histórica	14
I.1.1. Querida Rosalind...	14
I.1.2. Legión antihéroe. Trabajos forzados en el vitalismo	21
I.2. El soporte pictórico. Desde donde partimos	25
I.2.1. Definiciones	25
I.3. El objeto pictórico	28
I.3.1. Lo "painterly"	28
I.3.2. Obra colgada o instalada	29
I.4. Nuestro axioma: La pintura en clave dúctil	33
I.4.1 Sustancia tixotrópica	34
I.4.2 Espacio euclidiano	37
II. El método	42
II.1. Quehacer artístico	43
II.2. La Resina acrílica	51
II.3. Referentes visuales	54
III. Abordando el Pintar. Propuesta práctica	64
III.1. Formatos del soporte	64
III.1.1. Tamaños	64
III.1.2. Preparación del soporte e imprimación	65

III.2. Características de las paletas cromáticas	66
III.2.1 La imprimación	66
III.2.2 La pintura	69
III.3. Proceso pictórico. Memoria de trabajo	70
III.3.1. Descripciones técnicas de la obra	70
IV. Conclusión	87
BIBLIOGRAFÍA	90

PRÓLOGO

Hablando de las Bellas Artes

Recuerdo y muy bien cómo me planteé la licenciatura académica. Para bien o para mal, no puedo negar que mis únicas pretensiones fueron aprender un oficio, y digo oficio, relacionándolo directamente con la etimología de la palabra arte procedente del latín *ars* y equivalente al término griego *τέχνη* (*téchne*). Esa tradición que podríamos generalizar en las disciplinas artísticas prevanguardia occidentales como: trampantojos o lo que es lo mismo pero a la manera afrancesada, *trompe-l'œil*.

Es fácil llegar a encontrarse cómodo dentro de esa burbuja en la que confías. Llevo, desde que tengo conciencia, escuchando a aquellos a quienes otorgo legitimidad, a quienes tienen mi prestigio ganado de la autoridad que mi principal trabajo es estudiar. Parece que después de todo, para uno, más allá de conseguir conocimientos, la experiencia se resume en aprehender herramientas de investigación y desarrollo. Cuando se busca dar sentido a la iniciativa más allá de casi la inherente postura vocacional del estudiantes en "artes", a "eso" que describo como mi experiencia académica, unos dicen que nos formamos como profesionales de la imagen, otros, como expertos aficionados al bricolaje.

La *Accademia*, primera toma de contacto entre esos conceptos enfrentados: modernos, tradicionales... y sin embargo, desde la oficialidad, la docencia no se esfuerza en actualizarse. Dormida entre laureles, hay mucho que enseñar. Así pues, es fácil que tomando como punto de partida la historia una vencedores como la del señor Giorgio Vasari, y siguiendo el hilo bajo el concepto de historia fácil como linealidad teleológica infinita de sucesos, a uno le cueste al finalizar ubicarse no sólo contextualmente, sino como individuo; así como preguntarse indignado qué demonios es lo que pasa hoy desde Occidente. En una situación de

constante perplejidad y confusión, dejaremos para otro momento el intentar abordar la respuesta a tal indignación.

Permítanme comenzar recordando el motor que mueve este proyecto: mi pasión por la pintura. Y desde esa irracionalidad de carácter tan personal, así como ese valor tan especial que le otorgo a la pintura, nace todo esto. Hablando de disciplinas, no creo que sea ni más ni menos relevante que otros (si preferimos llamarlos así) *lenguajes plásticos*; sencillamente, sé más de pintura que de otras cosas y, en consecuencia, tengo más cosas que decir de pintura que de cocina, música, etc. Sin embargo, es momento de nombrar la honestidad de intenciones y evocar que la decisión de emprender el arduo camino de este trabajo de investigación viene dada sin lugar a dudas por *un imponente* “me falta mucho por aprender”.

El trabajo aquí presente no pretende ser una crítica a ninguna estructura. Lo que se tiene entre manos no intenta cambiar las cosas. No obstante, lo que si podemos afirmar es que lo que se pretende aquí realizar es un trabajo de recopilación, análisis y realización. En fin, crear un relato, uno *formal* que habla de la pintura.

Pero vayamos por partes, no es justo para el lector, si permitimos que este manifiesto énfasis mezcle en un sin sentido emocional, el gran torrente de conceptos que abordan nuestra mente, de una manera un tanto nueva y reveladora, y digo esto porque en nuestro carácter de investigador neófito no podemos sino sentir cierta exaltación adolescente en cómo abordar la problemática del escribir. Marquemos un principio y señalemos el nuestro.

INTRODUCCIÓN

Hablando con colegas y amigos, disfrutando evidentemente del carácter generalizante de los comentarios, llegamos a la conclusión que todo cuanto engloba esta crisis o cambio de paradigma en este monstruo llamado "*mundo del arte*", viene dado por una especie de "*sobre calentamiento*" del lenguaje. Se lo atribuimos a la situación de encontrarse en un momento donde se aprecian y se acotan los límites de lo que los lenguajes en general son capaces de ofrecer, un punto donde la metodología del mismo está completamente analizada y donde, al parecer, se limitan sus recursos expresivos.

De manera coherente, hoy las diversas formas de expresión artística y lenguajes formales han sido definidos, analizados y, así pues, limitados por aquello que son. Separados de entre las diversas esferas sensoriales, se ha vinculado cada una de las artes artes con solo una de estas esferas sensoriales. A lo que nos referimos es que esto ha implicado una separación de las artes plásticas que son puramente visuales de las puramente sonoras, literarias, etc.

Ya en el siglo XIX señores muy sabios e ilustrados, formalistas como Konrad Fiedler o Adolf Hilderbrand, concibieron la pintura como "*pura visualidad*"¹. Estos intelectuales la definían en fuerte contraposición a las artes literarias, las cuales afirmaban que poseen recursos narrativos de representación del desarrollo del discurso acción y tiempo. Quedó así como un limitado epitafio para las artes visuales aquello cuanto tuviese que ver en lo sucesivo con el tiempo, pues a lo visual, puramente dicho, le es propio la espacialidad y es ajeno a todo aquello que hable de tiempo.

A nuestro favor, todo esto quedó en su momento posteriormente desmentido y, hoy, dichas reflexiones están desactualizadas. Un poco

¹ VV.AA., *Textos de arquitectura de la modernidad*. Editorial Nerea, Madrid, 1994, p.206.

después de la mitad del siglo XX, críticos e historiadores del arte como por ejemplo Michael Fried, han conseguido polemizar con la visión formalista, llegando a demostrar la importancia del tiempo para las artes plásticas, sobre todo para la pintura².

Lo que nos interesa de momento es que hace ya mucho tiempo se intenta definir cada cosa como lo que es y, para empezar, “no le pidamos peras al olmo”. Si tomamos como ejemplo la pintura en una visión formalista, en esa vieja concepción de ella por imitar la realidad, ¿que podemos esperar de dicho lenguaje, si como bien dice Simón Marchán Fiz, "siendo éste una sucesión de signos y objetos yuxtapuestos, donde en definitiva, se trata de cuerpos en un soporte que forman un objeto"³?

Debido a la gran cantidad de objetos, admitidos de forma normal como obras de arte, el pragmatismo nos aconseja no hablar de estilos en el sentido de como se dieron hasta las vanguardias de manera relativamente estable. Antes de entrar en materia, queremos aportar un resumen que consideramos esencial como introducción a nuestro contexto histórico acerca de las reflexiones que Simón Marchan Fiz realiza sobre los *estilos* y las *tendencias*⁴. Hoy los estilos han sido sustituidos por la noción más dinámica de aquello que podemos llamar tendencias apoyadas en el concepto moderno de un "*modelo*". Todo cuanto engloba la obra podría reducirse a un orden, una cierta previsibilidad y repetición. Esta reducción a modelos podríamos entenderla como una afirmación de:

²Fried, Michael, "Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella(1965)", en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, La balsa de la medusa, 141, Madrid, 2004, p. 288.

³Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Colección Arte y Estética, Ediciones AKAL, Madrid, 2001, p. 11.

⁴Ibídem. p. 12.

- *Similitudes técnico - expresivas*. Es decir, la temática del nivel material del canal informativo de la obra.
- *Formales*. Por llamarlo de alguna manera: “*lo que al orden se refiere*”.
- *Significativas*. Denotaciones y connotaciones que abarcan un significado, así como su repercusión en lo social.

Todo esto son, en definitiva, los elementos que una obra singular tiene en común con otras. Por lo que los modelos describen relaciones determinadas de coherencia, así como rasgos comunes en sus diversas dimensiones. Con ello, el modelo se convierte en metodología al reducir las obras a diversos parámetros, los cuales, denominamos tendencias.

Esta reducción a modelos no se ha hecho por que sí mediante una mera decisión metódica, ha sido más bien una decisión impuesta por la necesidad o exigencias de lo que se ha convertido en una parte esencial de “todo esto que nos atañe”: la teoría.

Concluyendo, la teoría se ha convertido en tan importante razón a tratar, ya que en su particular escalada hacia la responsabilidad convierte a la obra en el punto de partida de una reflexión más amplia, que está remitiendo continuamente a la obra en sí.

Al revelarnos contra la frecuente disociación formalista entre obra y realidad social, siendo la obra definida como una serie de procesos formativos medidos socialmente como intentos de separar las formas y el quehacer artístico de la teoría, ésta emerge en el marco de las mismas y, como bien nos afirma Simón Marchán Fiz:

Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo moderno se da un equilibrio, hasta abocar situaciones límites como es en el caso del arte conceptual donde

prevalece la teoría sobre el objeto, Ya no basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamenta⁵

En conclusión, la obra ilustra el estado de reflexión estético de su autor o de una tendencia en concepción dinámica del arte. Y tan importante como la obra en sí son hoy "los datos que te dan la información para descifrar la obra"⁶, la actualización de todos los conceptos teóricos anteriores a la misma y todos los presupuestos que ya se dan en la producción y la recepción de la misma.

Empleando la pintura como objeto para la investigación, se reflexionará acerca de un aspecto muy concreto dentro de las posibilidades mismas de la pintura entendidas como lenguaje. El relato de una metáfora que cobra principal sentido, si la entendemos en clave de producir piezas que abogan por ser tocadas.

Partiendo del soporte "cuadro" como nuestro inicio, el principal objetivo de este trabajo será abordar el objeto pictórico desarrollando el planteamiento a través de la siguiente cuestión, ¿obra para ser colgada o instalada?. Para ello, comenzaremos realizando unas reflexiones acerca del concepto "lo expandido" por Rosalind Krauss con intención de justificar la interdisciplinariedad frente la tradición de la pintura. Resolveremos qué es para nosotros el soporte pictórico así cómo lo que entendemos por objeto pictórico. Debido a la doble naturaleza que presenta la pintura (su inicial estado líquido para su posterior estado sólido una vez ha secado), relacionaremos el concepto dúctil propio de los sólidos, como una clave que nos permitirá entender la pintura como algo táctil y objetual dentro de un espacio; en un juego de referencias lingüísticas, estudiaremos el

⁵Ibidem. p. 12.

⁶Ibidem. p. 13.

funcionamiento de la pintura como un fluido líquido ⁷ y relacionaremos la propiedad física de la tixotropia propia de la pintura con el sentido del tacto. Estudiaremos ciertas leyes termodinámicas básicas de la ciencia de la mecánica de fluidos con intención de presentar la pintura como materia que ocupa un lugar "desparramándose" en consecuencia al encontrarse bajo ciertas leyes que ejercen fuerzas sobre ella y entender, así cómo, influir en el vertido de pintura que se expande por aquello que definiremos como un espacio euclidiano.

⁷Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*. FCE, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2002, p.7.

PUNTO DE PARTIDA. DEL CONCEPTO A LA PALABRA

I.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

I.1.1 Querida Rosalind...

Emprendemos nuestro viaje referenciando el texto clave desde donde comenzaremos nuestro discurso. Allá por 1978, *Rosalind E. Krauss* publicó su ensayo con el título "La escultura en el campo expandido". Tomando como herencia su excelente aportación conceptual, hemos extendido lo "expandido" a otros lenguajes de creación artística y, a menos que alguien se encuentre desvinculado del "mundillo", ya no nos resulta una novedad escuchar hablar acerca de pintura expandida, arquitectura expandida, escultura expandida, etc.

El concepto "expandido" se viene dando de manera natural a partir de los años setenta. A nuestro juicio, en consecuencia y reacción a conceptos como lo "puro", aportado por el estadounidense y excelente teórico formalista Clement Greenberg, y a una generada "mixificación" de los medios, es decir, la hibridación de los mismos⁸.

En un intento por resumir: Lo expandido, podemos afirmar, referencia a la variedad de medios y fórmulas que pueden ser empleadas para insinuar el mundo en el que habita el autor, la mezcla y el sincretismo de un mundo cada vez más global (*canibalización frente a/o carnavalización*⁹), sin olvidar los nuevos medios que el desarrollo ha puesto en manos de los hacedores.

Krauss nos afirma muy acertadamente:

⁸Más adelante, hablaremos de que esta "hibridación" se ha dado mucho antes que en los años que apuntamos dentro de nuestra historia del arte occidental.

⁹Baudrillard, Jean, *La agonía del poder*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 32.

... 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. Esta elasticidad y extensión, sin llegar a romperse, es decir sin dejar de ser escultura, pintura, fotografía u otros, es lo que posibilita la "rotura" o desestimación del límite.¹⁰

Todos estos intentos, acabarán con la "pureza" modernista a la que hemos hecho referencia, sin embargo debemos aclarar que es a esto a lo que nos referimos cuando hablamos del "posmodernismo en el mundo del arte" ¹¹. A nivel práctico, los posmodernistas generarán sus obras ya no en relación con el medio dado, sino en relación con un constructo más amplio que tiene que ver con lo social y lo cultural. Con esto, pretenden de este modo mejorar el canal de transmisión de la llamada "experiencia del arte" o, como nos referiremos a lo largo de este trabajo: "experiencia estética". Por ello, todo medio puede usarse de manera justificada y en consecuencia como efecto colateral, se amplía la libertad artística de la que nos habla Rosalind Krauss.

En el caso de la pintura, ésta ha demostrado ser uno de los medios más versátiles de aquellos que han sabido adaptarse o más bien estirarse y flexibilizarse lo suficientemente a tiempo y que junto a la escultura se han visto aventajados con diferencia de otros medios artísticos. Recordando las palabras de Krauss:

¹⁰Krauss, Rosalind E., "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 289.

¹¹VV.AA., *La posmodernidad. Selección y Prólogo de Hal Foster*. Kairós, Barcelona, 2002.

*Su espacio posmodernista implicaría evidentemente una expansión similar (a la escultura) alrededor de una serie de diferentes términos.*¹²

Es decir, soportes diferentes al que tradicionalmente ha sido el suyo. Según entendemos, esta nueva libertad adquirida pretende ampliar los horizontes del artista para poder abordar una problemática más completa y profunda desde diferentes esferas de pensamiento. Es decir, generar un constructo amplio, que abarque desde lo filosófico, lo social, lo estético, lo visual a cualquier intento de ofrecer más datos o "claves" para que el espectador tenga más opciones de poder llegar a entender, así como vivir, la teorizada experiencia ofrecida.

De hecho, y a diferencia del intento modernista de situar el "yo contra el mundo" o "el mundo contra el yo"¹³, es ahora bajo ese punto de vista al que ya nos hemos apuntado como *posmodernista* donde se aprecia que el artista parece haber retomado antiguos preceptos como "es el espectador quién completa la obra"¹⁴. Al apuntalar bajo el adjetivo "antiguo", afirmamos que no es algo nuevo y, sin embargo, en ese devenir modernista parece que se perdió el rumbo de este desafío que nos legó Marcel Duchamp.

No obstante, regresando a las palabras de Krauss, refiriéndose a la escultura, Rosalind Krauss marca dos premisas fundamentales que delimitan y destacan dicha actitud posmodernista; éstas son al mismo tiempo extrapolables a la práctica de otras disciplinas artísticas como ocurre en el caso que nos importa: la Pintura. Estas dos actitudes son:

¹²Krauss, op.cit, p. 290.

¹³Kuspit, Donald, "El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia", en *Creación. Instituto de Estética y Teoría de las Artes*, No. 5, Mayo, Madrid, 1992, pp. 36-46.

¹⁴Duchamp, Marcel. Conferencia americana de Artes. *Art News*, vol. 56, N°4, Houston, 1957.

- *Mayor libertad del individuo artista*
- *El cuestionamiento de los medios tradicionales*¹⁵.

Concerniente a la práctica individual del artista y la mayor libertad que se le supone, nace a partir del interés del mismo por investigar con los medios de los que dispone, herramientas y métodos que existen a su alrededor para conseguir darle un sentido más amplio y pleno a su trabajo. Explicable en este caso como un esfuerzo más para lidiar con las interferencias y depurar el canal para que el mensaje llegue a su interlocutor (*espectador*) de la manera más clara y total posible.

La segunda actitud que nombramos, es decir, acerca del cuestionamiento del propio medio, venía dándose a lo largo de las vanguardias y especialmente en las décadas de 1950 y 1960. Sin entrar en detalles y como veremos más adelante, en la práctica, esta actitud nos ha llevado desde hace tiempo a cuestionarnos porqué y cómo debemos romper con los límites de los soportes tradicionales sin olvidar con ello, en el caso de la pintura: *lo pictórico*¹⁶.

En este momento, lo que nos interesa es centrar la atención en la búsqueda que hubo por dar una solución al abatimiento por la aflicción al conocido término "muerte del arte" aportado por Hegel y que tan bien supo desarrollar Danto en su trabajo "Después del fin del arte"¹⁷ en el año 1997. Nuestra intención es resaltar su obvio desenlace: la "resurrección" después de en el caso que nos atañe "muerte de la pintura" que se dio a raíz de la insistente hostigación por parte de aquellas nuevas expresiones artísticas surgidas a mitad del s. XX (por la necesidad del contexto y consecuencia del clima intelectual y cultural de la era). Las cuales

¹⁵krauss, op.cit, p.177.

¹⁶Ver sección del capítulo I, *el objeto pictórico*, p.28.

¹⁷ Danto, A. C., *Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 1999.

consideramos hoy importantísimas y necesarias. Y aunque estas nuevas expresiones artísticas no pretendían terminar o suplantar a otras precedentes, no podemos sino afirmar que la reacción al acoso de estos nuevos surgimientos, en el caso de la pintura, se adoptó desde el formalismo greenberguiano aquello de encerrar sus fronteras bajo el estandarte de "la pintura en sus propios medios y sus propios límites"¹⁸.

Estos procesos acabaron por redefinir el término de belleza tal y como se pensaba, así pues, podemos hablar a grandes rasgos de que los intereses por "lo moderno" se centraron en la búsqueda de la pureza, cada cosa en su lugar y nada de mezclar. Esto fue en resumen, lo que tan bien supo defender Clement Greenberg :

La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia¹⁹

Esta carrera hacia "la nada"²⁰ fue seguida por muchos artistas y profesionales teóricos hasta bien entrados los años setenta. Al mismo tiempo y si nos permitimos sostener este concepto de "lo expandido" como representante de lo posmoderno en las posturas artísticas, recordamos que el proceso de cambio no vino de la noche a la mañana, sino más bien, dado por un lento proceso de maduración. Un proceso de auto crítica, el acercamiento al abismo para resurgir negando su propia

¹⁸Greenberg, Clement, "La pintura moderna", en *La pintura moderna y otros ensayos*. Edición de Félix Fanés, Siruela, Madrid, 2006. p. 111.

¹⁹Ibídem, p. 111.

²⁰Juncosa, Enrique, "Las nuevas abstracciones" [texto para el catálogo de la exposición Noves Abstraccions/Nuevas Abstracciones, Madrid, Bielefeld y Barcelona, 1996], en *Las adiciones. Ensayos sobre arte contemporáneo*, Síntesis, Madrid, 2006, pp. 118-119, citado en *Pink Fluid* por Ricardo Forriols texto para el catálogo de la exposición Nelo Vinuesa, SCROLL, en la galería Edgar Neville, Alfafar, 2007, p. 13.

autonomía y su pureza devolviéndonos el reflejo en un espejo desde una nueva sensibilidad: la influencia directa del *mass-media*, la mezcla, lo global, el otro, etc. En fin, un incipiente cambio social y el inicio de la pérdida de la hegemonía cultural occidental en un salto del "mono-" al "poli-".

Lo expandido, y bien lo sabía Rosalind Krauss, no pretendía acabar con el modernismo. Así pues, incluso al día de hoy hay modernismo para rato. Lo que sí ha conseguido es cuestionar y criticar unos principios que parecían haberse proclamado como sublimes e intocables, obligando a estos a una profunda revisión y actualización de sus fundamentos.

En sus formas de actuar, la pintura se ha vuelto una experta en las "jugadas del lenguaje" ²¹. Conscientemente se pone en crisis y se acerca al abismo para posteriormente fortalecer y expandir su propio discurso.

De este acercamiento al abismo, la pintura ha salido muy beneficiada. A lo que nos referimos es al hecho de que al priorizar en el contenido y por el contenido, ocurre que en la hibridación de las técnicas, la pintura ha sabido adaptarse tomando todo aquello que le ha hecho falta para justificarse sin por ello, dejar de ser pintura. Este precepto es de verdadera importancia para el trabajo de investigación que realizamos.

Llegado este momento, debemos hacer un alto para abordar la definición de un concepto del que ya hemos hablado pero no hemos definido: ¿Que entendemos cuando nos referimos al "formalismo"?

El concepto filosófico surgió a partir de las ideas de Immanuel Kant. En un ver las cosas desde el punto de vista de su forma esencial, el

²¹Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Teorema, Madrid, 1984, p. 12.

formalismo consiste en la “rigurosa aplicación y observancia, en la enseñanza o en la indagación científica, del método recomendado por alguna escuela”²².

Dentro del contexto de la pintura, el *formalismo* es la corriente que exalta el valor de la estética por sobre otras consideraciones otorgando mucha importancia a las características formales (abstractas) de las creaciones, tales como la forma, la estructura o la composición. En efecto, este es el lugar donde situamos nuestro trabajo de investigación. Sin embargo, no debemos olvidar que el apelar a la dialéctica y a un ideal de perpetua y radical autocrítica implica con ello, un modelo de evolución de la pintura modernista como una totalidad.

En consecuencia, estas causas ofrecen valores totalitarios a personajes como Greenberg, los cuales son interpretados como semidioses teóricos que alcanzan tal sofisticación, que adquieren precios demasiado elevados. Es el momento de reconocer que por brillantes que fueran sus aportaciones, estas se han visto objeto de una seria revisión y ya no resultan demasiado útiles el tipo de afirmaciones donde se nos dice que sólo la crítica "formal" es capaz de generar o "hacer juicios de valor convincentes" u otras, como el intento de "objetivizar" las instituciones críticas. En nuestra opinión, estas afirmaciones en todo momento no dejan de nadar en un mar de subjetividad para terminar excusándose, empleando dichos términos (objetividad/subjetividad) con un carácter peyorativo avalados bajo un concepto de "*la verdad*".

En conclusión, si esta crítica formal tuviese un significado intelectualmente legítimo, es decir, si "*esto es lo que hay y punto*", entonces ¿ahora que?.

²² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=formalismo> [citado en 8 de septiembre de 2012].

I.1.2. Legión antihéroe. Trabajos forzados en el vitalismo.

Si somos capaces de entender nuestra búsqueda y aceptar nuestro compromiso por una revisión del concepto "lo puro modernista" al que ya nos hemos referido, entenderemos que a lo largo de nuestro camino, hemos debido acabar con nuestros héroes. Este concepto lo abordaremos mas detenidamente a lo largo de esta sección.

De lo anteriormente reflexionado, se desprende que el discurso modernista se nos anuncia como profético, sobre todo si hacemos caso de los ideales formales y estéticos que condensan sus manifiestos. Tan sólo desde un punto de vista de un discurso teleológico, es decir, asumiendo su potencial utópico, pueden llegar a entenderse sus propuestas.

De sobra es conocido que se produjo una decepción ante este proyecto modernista que se tradujo en parte por una aceptación de la "carencia de expectativas"²³. Eso explica como, allá por los años ochenta, la escena cultural se definiera con términos como el escepticismo, nihilismo histórico, decepción, etc.

Pero más allá de recordar un pasado no tan lejano, nuestro objetivo es afirmar que hoy la "carencia de expectativas", por esfuerzo, se ha vuelto "algo peligrosamente natural" y sugerimos que una de las

²³ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Colección Arte y Estética. Ediciones AKAL, 2001, p. 331.

importantes razones que nos ha hecho salir vivos de este "cul de sac"²⁴, ha sido el infatigable empeño en trabajar el vitalismo²⁵.

Hoy tenemos la sensación de que importan más los objetivos que los medios. En este momento del discurso, en un intento de centrar nuestro interés por la situación actual del artista, comenzamos rescatando un fragmento de Marchán Fiz que a nuestro juicio expresa muy bien hacia dónde queremos apuntar:

*Diríase, en primer lugar, que el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y desconstrucción. Enlaza así con una figura central de la modernidad: la fragmentación.*²⁶

Afirmamos que los cambios a los que nos referimos no sólo los encontramos a nivel práctico, sino que se vinculan a nuevas posturas en cuanto a la práctica individual del artista se refiere, así como en cuanto al cuestionamiento del medio. En consecuencia, el artista tiene asumida la práctica interdisciplinaria que cuestiona, como ya hemos dicho, la lógica y pureza modernista, producto del reflejo de un contexto social cortado bajo el patrón de la postproducción y la información. Es entonces, a través de ver por esa lente que tratamos de describir, donde la pintura centra a nuestro juicio su principal fuente de interés: la *interdisciplinarietà*.

²⁴McEvelley, Thomas, *De la ruptura al "CUL DE SAC". Arte en la segunda mitad del siglo XX*, AKAL/Arte contemporáneo, Madrid, 2007.

²⁵Con intención de no generar malinterpretaciones, es justo que aclaremos a lo que nos referimos por vitalismo, por ello le debemos a nuestra definición a la aportación filosófica por parte de Nietzsche, quién reviso el término que en ese momento daba pie a la confusión: la vida en el sentido biológico: este concepto subraya el papel del cuerpo, los instintos, lo irracional, la naturaleza, la fuerza y la lucha por la subsistencia. "Vitalismo" en Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía, Tomo II*, Quinta Edición, Montecasino, Buenos aires, 1964, p.916.

²⁶Marchán Fiz, op.cit, p. 335.

El cambio practicado por estas nuevas formas de entender la pintura nace no por un intento de reclamar supremacía dentro de la experiencia estética, ni tampoco por el intento de cambiar las cosas. No pretende ser revolucionario sino, más bien, y aquí resaltamos su importancia, el cambio nace en un intento de crear redes de acercamiento con el fin de romper los límites acotados por la tradición. Su principal intención es aportar nuevos argumentos que expliquen de manera más amplia, la esencia de la pintura misma y su relación con otros medios, llegando en su argumentación incluso o en ocasiones (y este es parte de su mérito) a la lógica explicación de los mismos.

Cuando hablamos de mérito nos referimos a que, la pintura, bajo la actitud que describíamos se ha convertido en una de las disciplinas artísticas más dinámicas justamente en relación con ese término "lo expandido" al que nos referíamos. Más adelante volveremos a abordar esta cuestión aportando referentes²⁷. No obstante, lo que nos interesa retomar a continuación es el aún demasiado abierto "formas de crear redes de acercamiento", las cuales hemos enunciado y referido el porqué pero no hemos apuntado el cómo.

La palabra que pensamos que mejor responde esta cuestión es el verbo "asesorar" y he aquí una clave más en nuestro discurso, ligada a la afirmación realizada anteriormente acerca de el abandono de los héroes.

Lo que nos interesa reflexionar aquí es que en este contexto sociohistórico actual *mass-mediatizado*, las fronteras comienzan a describirse como la representación de la virtualización de lo "global" bajo un constante flujo de información. Asumimos nuestro lugar como una pieza más de entre una magnitud irrepresentable de piezas de igual importancia que conforman una estructura cada vez más compleja, donde las hazañas o las virtudes parece que se "midan" por una

²⁷Ver capítulo II, sección "referentes visuales" p.53.

dialéctica²⁸ del "yo asesoro" y "tu asesoras" que en consecuencia alteran los valores tradicionales que dan paso casi por definición a la aparición del antihéroe²⁹ en una constante por la búsqueda del *placer desinteresado*, en esa manera de percibir la experiencia estética.

²⁸Vattimo, G., *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y de Heidegger*, Península, Barcelona, 1998, pp. 149-173.

²⁹"En una obra de ficción, personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores." Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, [en línea]<http://lema.rae.es/drae/?val=antih%C3%A9roe> [citado en 8 de septiembre de 2012]

I.2. EL SOPORTE PICTÓRICO, DESDE DONDE PARTIMOS

I.2.1. Definiciones

Apuntada nuestra particular visión acerca de lo que consideramos nuestro actual contexto sociohistórico Occidental, en este capítulo abordaremos la problemática del qué entendemos como soporte pictórico. Nuestro objetivo no será redefinir conceptos, sino reflexionar en un intento de afilar términos en *pro* a nuestro discurso.

Es lógico esperar que el lenguaje y sus conceptos evolucionan en una constante actualización en consecuencia al uso que se le da y el contexto donde se encuentra tal uso. Tomando el caso de nuestro interés, es decir la pintura en Occidente, si con el formalismo y las vanguardias se actualizaron y redefinieron gran parte de sus antiguos preceptos, lo que pudo resultar alborotador en su origen, al uso, se convirtió posteriormente en tradición. Esto no es un misterio y no es algo que nos viene de nuevo. Así por ejemplo, en 1964, Otto Mühl nos indicaba:

...de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio.³⁰

Esto nos demuestra que en un intento de adaptación, la pintura consigue no negarse como tal, sino más bien ampliar sus horizontes intentando cuestionar esa tradición de la que proviene. En consecuencia, en el viaje de de retorno ya no puede volver a ser la misma, tal y como Thomas McEville nos dice: en ese devenir de la pintura, ésta "había sufrido perversiones ideológicas"³¹.

³⁰Mühl, Otto, "Manifiesto de la Acción Material". 1964.

³¹McEville, Thomas. *The exile's Return. Toward a redefinition of painting for the post-modern era*. UniversityPress, Cambridge , 1993, p.1.

La pintura pasa de un estado de "limitación" marcado por el contexto histórico de la modernidad a uno de "ilimitación". En ese nuevo estadio, volviendo a la terminología de Krauss, la pintura se nos presenta ahora de una manera distendida y expandida.

Este camino hacia la expansión, como ya hemos indicado anteriormente, pretende que el discurso de la pintura sea más propio y extenso, cuestionando sus propios límites. Es lógico, pues, que una de las primeras cosas que se cuestione y se bombardee sea su relación con los soportes tradicionales; es decir, la relación de las fronteras entre lo de dentro (la pintura en sí) y lo de fuera (el marco). Esta disociación nos plantea la cuestión de hasta qué punto el término pintura como categoría es una unidad y, el "cuadro", propiamente un reducto histórico.³²

En el apartado siguiente regresaremos a estos temas para abordar los conceptos con mayor eficacia. Lo que nos interesa añadir aquí es que éstas afirmaciones no significan que lo "viejo" no pueda usarse, sino que abren nuevos horizontes describiendo una manera más eficaz del uso de las herramientas del lenguaje.

Cabe decir que el soporte pictórico es la superficie sobre la que se aplica el color en una pintura. Cumple la misión de sujetar la pintura. A lo largo de nuestra historia del arte se han empleado una gran variedad de soportes ligados especialmente por sus características prácticas. Esta praxis fue lo que determinó el ascenso práctico de la tela montada en un bastidor, del cuadro en sí, como "el soporte propio donde *debe* encontrarse una pintura".

³² Véase en este capítulo sección el *objeto pictórico* punto "obra colgada o instalada", p. 30.

No pretendemos aquí, realizar un análisis pormenorizado de la evolución e historia del cuadro hasta los días de hoy, sino que más bien y con la intención de "ir al grano", pretendemos plantear la respuesta a la pregunta: ¿que representa el cuadro para nuestro trabajo?

En ese intento de expansión de los límites consideramos que el soporte, aparte de tener unas características particulares propias del material, vienen cargadas con ideologías adquiridas por "tradición", las cuales no pueden obviarse y al igual que afirmamos la carga semántica que tiene el cuadro para con la tradición de la pintura, el pedestal lo tiene para con la escultura, el muro para con la arquitectura, etc. Es nuestra obligación, así como parte intrínseca de la obra, el empleo consciente de tales variables, ya que, empleadas con juicio enriquecen el discurso.

I.3. EL OBJETO PICTÓRICO

I.3.1. Lo painterly

Al referirnos al objeto pictórico lo hacemos como aquella cosa o constructo cuyas propiedades formales ya sean sustanciales, en caso de tratarse de una cosa, o conceptuales, en caso de ser un constructo, responden a los "métodos específicos"³³ propios de la pintura.

Fue Clement Greenberg quien ajustó el concepto del medio específico al referirse a los atributos esenciales o inherentes a cada disciplina artística³⁴. Sabemos que para Greenberg, el aspecto específico de la pintura por excelencia es "lo plano", tanto en la materia como en la representación, ya que aspectos como la tridimensionalidad no dejaban de ser simulaciones dentro de la bidimensionalidad determinada por el soporte de la pintura.

Ulteriormente, ya iniciado aquello a lo que nos hemos referido anteriormente como la carrera hacia la nada, Greenberg siguió afilando lo que él mismo llamó *abstracción postpictórica* o *Postpainterly abstraction*. En este punto, la huella personal de la pincelada de autor queda relegada por la pintura plana en su factura, manteniendo esa planitud libre de materia.

Centrando nuestro interés en las reflexiones de Clement Greenberg y su efusivo interés por la necesidad de explotar críticamente lo que sea único de la naturaleza del medio. En su intento por reelaborar el concepto, Greenberg estableció una oposición entre "lo pictórico" y "lo decorativo". Planteaba que un cuadro era adecuadamente "pictórico" si las cualidades decorativas (es decir, el color, la línea, la composición, el

³³ Greenberg, op.cit, p. 111.

³⁴ Ibídem. pág 111.

ritmo,etc.) se combinan con las del cuadro como objeto material³⁵. En 1957 Greenberg escribió:

*La decoración es el espectro que ha obsesionado a la pintura moderna, parte de su misión formal posterior reside en encontrar las formas de utilizar lo decorativo contra si mismo.*³⁶

Estos preceptos se fueron actualizando a lo largo de los años venideros, acuñados bajo distintos nombres como el minimalismo, el conceptualismo, etc. Sin embargo y bajo nuestro juicio, defendiendo los valores de "lo pictórico".

Asumidos estos conceptos, planteamos que una vez superado el juicio que alude a "lo plano" del soporte como un problema o restricción, cualidades como el color se expanden en más dimensiones convirtiéndose en parte de un objeto pictórico. Este proceso lo lleva a distinguirse inequívocamente de, por ejemplo, la escultura. Con ello, intentamos plantear una extensa relación de significados en torno a los elementos que conforman la obra vinculados a su entorno. Se trata de una condición de multiplicidad que no se reduce a la unidad, a lo singular, a lo único; de este modo, se espera que el soporte pictórico actúe como forma específica dentro del todo.

I.3.2. Obra colgada o instalada

En el capítulo anterior, cuando hablábamos del soporte pictórico, hemos introducido en nuestro discurso el concepto de "la pintura como

³⁵VV.AA., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 1993, p. 66.

³⁶Kuspit, Donald B., *Clement Greenberg, Art Critic*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1979, p. 63.

unidad", al hacerlo, nos referíamos a las lúcidas reflexiones de Krauss donde nos indica:

... a medida que la frontera entre lo de adentro (pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y romperse, cabe la posibilidad de percibir hasta qué punto la "pintura como unidad" es una categoría artificial, construida sobre la base del deseo.³⁷

Krauss indica que, para el historiador del arte, la tarea de distinguir las diferentes manos que intervienen en el proceso de creación de la pintura presupone dos ideas:

- Una pintura es una unidad física realizada idealmente por una mano, pudiendo, en caso de intervenir varias manos, catalogarlas como "conjunto de unidades".
- Como unidad, la pintura exige autoría considerándose un objeto unitario. En consecuencia aparecen límites definidos: "todo aquello que se encuentra dentro del marco"³⁸.

El marco surge con la función de unir y separar a la pintura de su contexto original (parte de un complejo sistema decorativo/arquitectónico). Bajo esta situación, se admite que las pinturas tienen absoluta relevancia y que sus marcos son accesorios secundarios que permiten colgarlas. Volviendo a citar a Rosalind Krauss:

...la idea de la dependencia de la pintura respecto al marco (y no al revés) nos hace cambiar un enfoque única y exclusivamente centrado en la superficie interior³⁹.

³⁷Krauss, Rosalind E, "Le saluda atentamente", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. p. 203.

³⁸ *Ibidem*. p. 202.

³⁹ *Ibidem*. p. 203.

Cabe decir que, bajo los postulados de Krauss, eso es, cuestionar el medio desde el medio mismo, esta situación ha influido en la sensibilidad de la pintura inclinando la balanza hacia la naturaleza. A la hora de intentar describir aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de "instalar la obra", lo haremos con mucha precaución pues términos como "instalación", a nuestro juicio, pueden fácilmente generar problemas de comprensión siendo estos difíciles de clasificar.

Instalar una obra supone extender en/por el espacio (abarcando las *propiedades* de este) una forma o conjunto de formas *tridimensionales*. Es decir, consiste en ubicar obras u objetos que se sitúan, ocupan, colocan y construyen el espacio con un fin determinado. De esta manera, el espacio se convierte en soporte y parte de la obra.

Se pretende con ello crear un vínculo de complicidad con el espectador haciéndole parte de ella, obligando por otra a un diálogo con la misma. Diálogo que parte con el análisis de los opuestos dentro/fuera a varios niveles tanto en un discurso teórico como plástico.

Consideramos importante resaltar que en este ejercicio no se ambiciona convertir la obra en una *Gesamtkunstwerk*⁴⁰ (*obra de arte total*), es decir, percibirla al mismo tiempo como escena y escenario. El principal objetivo es emplear un lenguaje de "lo real"⁴¹ con intención de hacer resaltar lo artificioso de otros lenguajes. Sin embargo, asumimos que este concepto de "instalar" no supera el umbral de la ficción; así pues, es dentro de esta paradoja donde resaltamos que es precisamente

⁴⁰"A specter (that) haunts the theory and practice of the arts throughout our century" ("un fantasma que recorre la teoría y la práctica de las artes a lo largo de todo el siglo") Michelson Annette. "Where Is Your Rupture?": *Mass Culture and the Gesamtkunstwerk*, en *October*, Vol. 56, Primavera, 1991, pp. 42-63.

⁴¹Lacan, Jacques, *Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real*. Conferencia realizada en julio de 1953 en la Fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, París.

ese carácter referencial que le suponemos, lo que esperamos que enriquezca la experiencia estética.

A partir de estas reflexiones, es como trataremos nuestra producción objetivo de este trabajo de investigación. Intentaremos resolver los problemas pictóricos por medios artísticamente satisfactorios sin por ello sucumbir al absolutismo formal, aspirando a conseguir una expresividad a partir de procedimientos "impersonales".⁴²

El objeto de nuestra investigación se inicia desde el cuadro "afluyendo" en lo pictórico, expandiendo la pintura más allá del soporte rompiendo sus límites, allí donde la materia establece conexiones con la escultura y la arquitectura, transformándose en objeto que crea y ocupa un espacio al que definiremos más adelante como euclidiano.

Se trabajará la pintura como materia, siendo ésta una sustancia *informe*⁴³ y *tixotrópica* que ocupa un lugar "desparramándose" en consecuencia al encontrarse bajo ciertas leyes que ejercen fuerzas sobre ella; extendiéndose por una determinada superficie, construyendo formas con cualidades corpóreas y reversibles, poniendo en duda la configuración de su propios límites.

⁴²Insistimos en el carácter personal de nuestras afirmaciones. Sin pretensión de redefinir conceptos, intentamos acotar con el lenguaje y acercarnos al significado de nuestros propósitos en un discurso teórico/práctico.

⁴³Bataille, Georges, "Informe", en *Dictionnaire critique, revue Document*, 1929, citado en *Pink Fluid* por Ricardo Forriols texto para el catálogo de la exposición Nelo Vinuesa, SCROLL, en la galería Edgar Neville, Alfafar, 2007, p. 11.

I.4. NUESTRO AXIOMA: LA PINTURA EN CLAVE DÚCTIL

En este capítulo vamos a abordar el núcleo conceptual de nuestro trabajo. Es aquí donde nos centraremos en implementar unas bases o conceptos lingüísticos que apoyarán el discurso pictórico.

Como observará el lector, emplearemos ilustraciones de apoyo con el fin de ser más claros en nuestro planteamiento.

Queremos resaltar el carácter limitado de nuestra aportación en el campo de la ciencia de fluidos así como en la ciencia de la geometría analítica. A lo largo del capítulo citaremos sólo aquellas nociones y principios básicos que han influido directamente en la producción de nuestra obra. Pedimos al lector que sea considerado y no espere aquí encontrar más que una reducida y seleccionada introducción. Nuestra intención es compartir tales conocimientos para estimular al interesado con el fin de iniciar un diálogo que continúa con la observación de los trabajos plásticos.

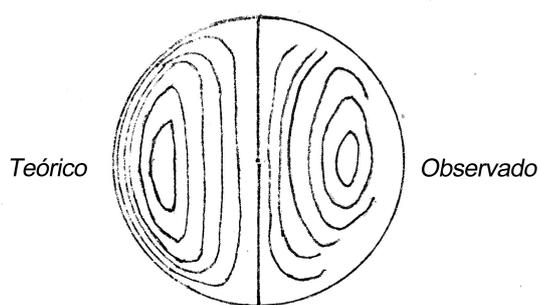


Fig1. Comparación del modelo teórico y el observado en las líneas de corriente en una gota esférica de glicerina cayendo a través de aceite de castor (modelo de Spells, 1952).

Se apreciará el uso de tecnicismos propios de un lenguaje especializado. Insistimos en que no es necesario un conocimiento previo para entender lo que estamos hablando. Nuestros intereses van más allá de lo que pueda ser estudiado desde la pura teoría en

situaciones normalmente ideales; nos centraremos exclusivamente en lo que podamos haber observado.

Evitaremos toda relación con las fórmulas matemáticas. Nuestra metodología de trabajo parte de la intuición y el diálogo directo con los materiales. Se realizarán desde la experimentación distintos ejercicios de investigación que reflexionan y desarrollan posibilidades de acotar, interactuar y comprender la pintura como materia en diferentes contextos.

Para ello, comenzaremos nuestra argumentación creando distintas relaciones entre los diferentes estados físicos de la pintura:

Presentamos la pintura como un agente fisicoquímico con sus propias pautas de transformación ligadas indiscutiblemente a las propiedades del material, es decir, volumen, forma, espesor, densidad, tamaño, consistencia, etc. Nuestro trabajo podrá apreciarse no sólo como una propuesta de pintura, sino como acciones en las que la materia reaccionará a unas fuerzas contenidas bajo una puesta en escena. Las fuerzas a las que nos referimos son aquellas magnitudes tales como presión, gravedad, temperatura y densidad, a saber, variables termodinámicas primarias características de todo sistema.

I.4.1. Sustancia tixotrópica

Al hablar de lo dúctil, lo hacemos directamente influidos por la naturaleza doble que presenta el material “pintura”. Lo vinculamos al sentido del tacto y, al mismo, tiempo generamos una analogía relacionada con la propiedad de aquellos sólidos materiales llamada ductilidad. Esto es, la capacidad de la materia de poder deformarse sin por ello llegar a romperse bajo la acción de una fuerza.

La ductilidad es una propiedad que atañe sólo a los sólidos; la pintura en esa “naturaleza doble” que nombramos, sólo tendrá esta propiedad una vez seca, y es sólo en este estado cuando es presentada al espectador, no obstante, nosotros no trabajaremos la pintura en estado

sólido sino la pintura como un fluido, que a diferencia de los sólidos que en general y por definición tienen una forma definida que cambia únicamente cuando lo hacen las condiciones exteriores, los fluidos, incluyendo líquidos y gases, no tienen una forma determinada, ya que los diferentes elementos de un fluido pueden reorganizarse de manera independiente a las propiedades generales del conjunto que forma el fluido.

El movimiento relativo de los diversos elementos de una porción fluido, lo que en general, ocurre cuando actúan fuerzas sobre él, da lugar a la ciencia de la dinámica de fluidos.⁴⁴

La pintura, dentro del amparo de dicha ciencia, es lo que se denomina una sustancia tixotrópica. La palabra tixotrópico proviene de la asociación del griego *θίξις* (thixis - toque) y *τρόπος* (tropos - cambio), lo que a grandes rasgos podríamos decir que significa "cambia con el tacto". Así pues, la tixotropía es aquella propiedad física que define qué tipo de fluido es la pintura no como género, sino como materia.

Lo que nos interesa rescatar de esos extensos tratados de mecánica de fluidos, por ahora, es que los materiales tixotrópicos varían su viscosidad⁴⁵ dependiendo del tiempo y su sensibilidad a los esfuerzos externos a los que son sometidos. Es decir, un fluido tixotrópico es un fluido que tarda un tiempo finito en alcanzar una viscosidad de equilibrio bajo la acción de alguna fuerza.

⁴⁴Batchelor G.K. *Introducción a la dinámica de fluidos*. Ministerio de Medio Ambiente. Dirección General del Instituto Nacional de Meteorología. Serie monografías. Madrid 1997. p. 2.

⁴⁵"Magnitud secundaria que caracteriza el comportamiento que relaciona el esfuerzo o tensión local en un fluido en movimiento con la velocidad de deformación de las partículas fluidas" White, Frank M., *Mecánica de fluidos*. Ed Mc Graw Hill, Madrid, 1993, p.27.

Las propiedades finales de la viscosidad de equilibrio a la que nos referimos dependen directamente de la composición química del fluido en cuestión. Llegado este momento, resaltamos el importante papel que juega en nuestro discurso controlar los tiempos de la viscosidad de la pintura hasta que ésta llegue a la llamada viscosidad de equilibrio o punto de secado y cristalización.

Cuando hablamos de control nos referimos a que bajo estas premisas, nuestro objetivo será controlar a nuestro favor la viscosidad de la pintura, reduciendo el tiempo de secado/cristalización a un umbral al que podemos llamar “*de ejecución*”. Este umbral nos permitirá emplear las propiedades termodinámicas básicas para influir/generar en la forma y estructura final de la propia materia pictórica de cada elemento morfológico que componen nuestras propuestas de *pintura-objetuales*.

En el capítulo siguiente (el método), hablaremos con detalle de los materiales que hemos elegido para nuestra investigación y producción. Describiremos minuciosamente los aspectos técnicos como la química elegida, así como alguna de las leyes básicas termodinámicas que han influido directamente en la creación de los elementos morfológicos que aparecen en la obra.

Hemos optado por emplear en nuestra pintura aglutinantes industriales bicomponentes. La principal ventaja que nos ofrece la elección de dicho producto industrial es que al mezclar el catalizador con la parte líquida, el secado se estimula por una reacción química asegurándonos en el proceso una homogeneidad generalizada en toda la porción fluido. El tiempo de secado/cristalizado/viscosidad de equilibrio es uniforme en todo el volumen mezclado. En consecuencia, se consigue un mayor control de manejo de la viscosidad dentro de un umbral de tiempo acotado.

Empleándose como fluido, es la materia quien colma el soporte y a la vez se coacciona adaptándose a nuevos espacios, en principio, extraños a ella y que nosotros definiremos como *espacio euclidiano*.

I.4.2 Espacio euclidiano.

El término euclidiano proviene del nombre del matemático griego Euclides, quién en el siglo III a.c y con su tratado "*Los elementos*"⁴⁶, fundó las bases de lo que hoy conocemos en matemáticas como geometría.

Euclides planteaba en su método, de una manera formal, el estudio de las líneas y planos, triángulos y conos, cubos y cuadrados, círculos y esferas, así como todas aquellas formas a las que llamamos regulares. Con estas deducciones, Euclides elabora un bloque deductivo semántico con unos principios de los que se deducen teoremas que, por otra parte, no son inventados.

Aunque los teoremas de Euclides fundaron las bases de la geometría, no fue hasta el inicio del siglo XVII, con las reflexiones de René Descartes, cuando podemos empezar a hablar de espacios euclidianos n-dimensionales. Descartes es considerado el padre de la geometría moderna o geometría analítica⁴⁷, pues estableció un sistema de coordenadas que permitiese individualizar cada punto del espacio por un conjunto de números (x,y,z) ejes cartesianos a los que también denominamos dimensiones. De modo que un espacio euclidiano, en

⁴⁶Euclides divide sus Elementos de geometría en trece libros, que se distribuyen temáticamente del siguiente modo: teoría de los planos (libros I al IV), teoría de las proporciones (libro V), aplicación de la teoría de las proporciones a los planos (libro VI), teoría de los números (libros VII al IX), irracionalidad de los números no algebraicos (libro X) y teoría de la geometría del espacio (libros XI al XIII).

⁴⁷La geometría analítica consiste en aplicar el álgebra al análisis geométrico mediante la institución de algunos convenios. "Geometría que utiliza un sistema de coordenadas cartesianas para identificar de manera única puntos en el espacio estudiado". Soto Apolinar, Efraín, *Diccionario ilustrado de conceptos matemáticos*. Tercera edición, México, 2011, p. 72.

conclusión, es un espacio vectorial cuyas características están "regladas" sobre los números reales de dimensiones finitas que posee la norma con la que se estudia dicho espacio.

No obstante, debemos resaltar que las ideas con las que se plantean este tipo de espacio, no dejan de ser una considerable abstracción de la realidad. Esto se debe principalmente a que el método empleado supone, entre otras cosas, que un punto no tiene partes ni tamaño, que una línea es un conjunto de puntos que no tienen ni ancho ni grosor sino sólo longitud, etc.

Para entender en profundidad a lo que nos referimos como "abstracción de la realidad", definiremos el término en fuerte contraposición con su opuesto: espacios no-euclidianos. Estos espacios son llamados así, por su oposición al quinto postulado de Euclides que formula la imposibilidad de que por un punto exterior a una recta pueda pasar más de una paralela a dicha recta. Explicaremos porqué en esa relación de lo opuesto, la física moderna tiene muchos motivos para considerarlos igual o más reales que los euclidianos.

El término no-euclidiano empezó a emplearse cuando en 1824 Carl Friedrich Gauss fue el primero en considerar la posibilidad de que la geometría del universo no fuera euclídea y concluyó la posibilidad de la existencia de espacios no euclidianos. Aunque por aquellos años ya hubiese comenzado a emplearse dicha terminología, el descubrimiento oficial lo sostienen por separado el ruso Nikolai Lobatchevsky⁴⁸ y el húngaro Janos Bolyai⁴⁹.

⁴⁸Lobatchevsky, N.I., "On the Principles of Geometry" artículo revista especializada *Kazan Messenger [Kazanski Vestnik]*, Universidad de Kazan, Kazan, 1829.

⁴⁹Bolyai, Janos, "Absolute Science of Space", 1932, citado en *Tratado didáctico de las geometrías no-euclídeas* por J.M. Bartrina, Memorias de la RACA, Barcelona, 3a época, VII, núm 2, 1908, p. 19.

Más allá de profundizar en los detalles de una historia registrada, así como pretender citar una grandísima cantidad de tipos y espacios no-euclidianos, nos conviene reducir la discusión a aquellos espacios no-euclidianos pertenecientes al grupo de los denominados como “espacios homogéneos”. Estos espacios se caracterizan por que su geometría tiene una curvatura constante.

El aporte de Bernhard Riemann⁵⁰ fue determinante para la concepción de la geometría no-euclidiana sobre todo y, en concreto, para aquellos modelos de geometría homogénea, distinguiendo entre espacio limitado y espacio infinito.

La esfera es el modelo más fácil de entender en las implicaciones de Riemann, quién sostiene que bajo el sustento de la topología⁵¹, la cuál no contempla las posiciones relativas de los puntos geométricos sino las posiciones absolutas, en la superficie de una esfera, el espacio sería ilimitado y sí finito. Es decir, ninguna línea puede ser dibujada entonces paralela a otra línea dada; por consiguiente, en la geometría de una esfera las líneas son definidas como grandes círculos que se cruzan en los polos de la misma.

A este tipo de geometría homogénea se le denomina elíptica y su curvatura se considera positiva, cualquier punto del espacio resulta indistinguible de cualquier otro.

Todo esto no nos interesaría si no fuese porque la física moderna sólo acepta tres tipos de geometría homogénea posible: la actual concepción

⁵⁰Bartrina, J.M., *Tratado didáctico de las geometrías no-euclídeas*, Memorias de la RACA, Barcelona, 3a época, VII, núm 2, 1908, p. 24.

⁵¹“Rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma.” Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española. Vigésima segunda edición*, [en línea]<http://lema.rae.es/drae/?val=topolog%C3%ADa> [citado en 8 de septiembre de 2012].

de la geometría del espacio planetario, denominada elíptica de curvatura positiva, la actual concepción de la geometría del universo, llamada hiperbólica de curvatura negativa y la euclidiana de curvatura nula (Fig. 2).

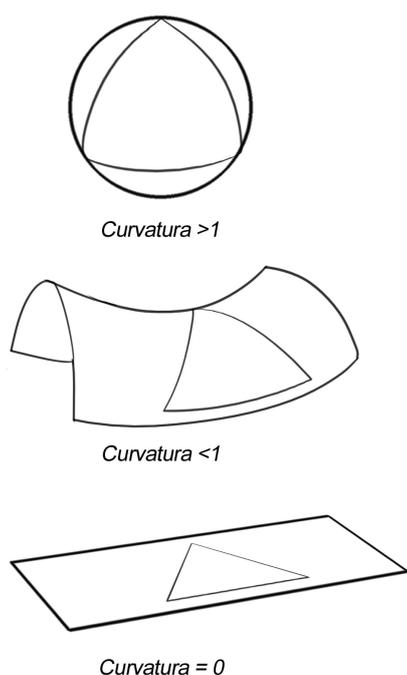


Fig. 2. Geometrías homogéneas posibles donde se ha proyectado una forma regular (triángulo equilátero). De arriba a abajo: geometría elíptica, hiperbólica y euclídea.

Llegamos aquí al núcleo de nuestras reflexiones conceptuales acerca del espacio y la legitimidad de lo real:

Considerando que la verdad desde un punto de vista como la contempla la posición filosófica del “relativismo”⁵² está directamente relacionada con el sujeto que experimenta dicha “experiencia”, sugerimos la estrecha relación que existe en el planteamiento o concepción de los objetos con ser capaz de ubicarlos (*representarlos*) en espacios intuitivos. En 1943, Henri Poincaré escribió muy

acertadamente:

...la experiencia nos guía en esta elección que no nos impone y no nos hace reconocer cuál es la geometría más verdadera, sino cuál es la más cómoda. [...] Ninguna experiencia estará jamás en contradicción con el postulado de Euclides;

⁵²“Se dice, en primer lugar, de la tendencia gnoseológica que rechaza toda verdad absoluta y declara que la verdad o, mejor dicho, la validez del juicio depende de las condiciones o circunstancias en que es enunciado.” “Relativismo” en Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía, Tomo II*, Quinta Edición, Montecasino, Buenos aires, 1964, p.2578.

asimismo, ninguna experiencia estará jamás en contradicción con el postulado de Lobatchevsky.⁵³

Nosotros, por convención y comodidad, empleamos el término euclidiano para referirnos al espacio que crean y ocupan nuestras propuestas pictóricas.

Nos respaldamos en el método de la intuición y, de esta manera, puede entenderse que nuestras piezas desde un principio han sido pensadas, desarrolladas, ejecutadas e instaladas en espacios de geometría con *curvatura nula*.

⁵³Poincaré, Henri, *La Ciencia y la Hipótesis*, Espasa-Calpe, 1943, fragmentos, Madrid, pp. 81-89.

Capítulo II EL MÉTODO

A lo largo de nuestro trabajo de investigación hemos insistido en que nuestra metodología de estudio parte de la intuición y el diálogo directo con los materiales, es decir, empleando la observación; se realizarán desde la experimentación diferentes ejercicios de investigación y recopilación de datos que pretenden reflexionar y desarrollar una forma de entender la pintura basada en nuestras ideas sobre la misma, sin ser puramente especulativas.

Cuando hablamos y diferenciamos entre observación y experimentación, señalamos que la principal *diferencia* entre ambos métodos es el grado de intervención sobre la entidad que estamos estudiando. Es decir, en el caso de la observación nos hemos limitado a estudiar y registrar lo percibido sin modificarlo. En el caso de nuestros experimentos, hemos intentado controlar parte de las variables que influyen en el objeto, donde el objeto a estudiar ha sido "*lo informe*"⁵⁴ que aborda un soporte, registrando a lo largo de todo el proceso, como varia el vertido de pintura a partir del control de variables influyentes.

Decimos "*parte de*" porque en ningún momento nos propusimos realizar un discurso de "*verdades*" acerca de la estructura de la pintura como material. Siempre que realizamos un experimento, existen fuera de nuestro control numerosos aspectos de la realidad que han podido

⁵⁴Como explica Bataille al definir la palabra informe en el "Diccionario" que publica Documents, la filosofía se encarga de verificar que cada cosa tiene su propia forma, sus fronteras definidas, sus límites, Sin embargo, ciertas palabras, e informe es una de ellas, cumplen con una función contraria. Sirven para desclasificar, para retirar el "ropaje matemático" con que la filosofía lo recubre todo. Al descubrir la ausencia de forma, el colapso, la diferencia, la palabra informe "se presenta ante nosotros para afirmar que el mundo es una especie de araña o un escupitajo [crachat]". Krauss, Rosalind E., "Se acabo el juego", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996 p. 79.

distorsionar los resultados del mismo, la observación o incluso hacer que esta dependa de factores externos a los que tuvimos en cuenta.

Nuestro objetivo al emplear este compuesto de métodos es doble:

- Por una parte, pretendemos obtener nuevas informaciones para ampliar nuestro discurso pictórico.
- Por otra, contrastar la hipótesis teórico-formalista en un intento de reflexionar acerca de "qué es lo relevante a observar"⁵⁵, tomando como principal referencia nuestra producción.

En este capítulo nos centraremos en explicar aquellos aspectos técnicos que hemos tenido en cuenta para nuestros métodos de investigación y estudio.

II.1. QUEHACER ARTÍSTICO

En el capítulo primero hablamos de nuestro propósito de presentar la pintura como un agente fisicoquímico, así como de nuestra intención de, una vez acotado el tiempo de secado/cristalización por vía química, trabajar los diferentes cambios de viscosidad de la pintura y emplear magnitudes como la gravedad para influir y controlar dentro de un umbral, el principal elemento plástico de nuestra producción: el vertido de pintura. Para conseguir soluciones aproximadas en nuestro estudio del comportamiento del fluido pintura hemos considerado el conjunto o la porción fluido como un continuo⁵⁶ en condiciones normales.

⁵⁵VV.AA., *Filosofía de las ciencias sociales*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2005. Pág. 60

⁵⁶Considerar que el fluido está idealmente compuesto de una sustancia infinitamente divisible y no nos preocupamos por el comportamiento de las moléculas individuales.

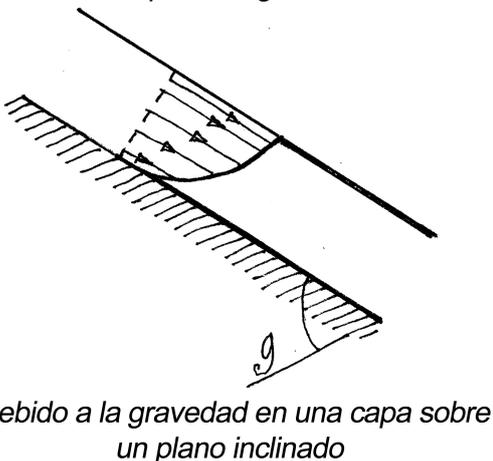
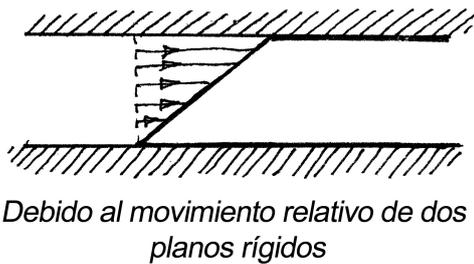
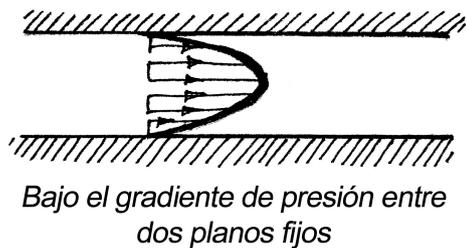


Fig. 3 Flujo de fluido viscoso, bidimensional y estacionario.

las propiedades generales del continuo; por ello, en ese movimiento relativo de las partes, la velocidad en cualquier punto del campo de flujo puede cambiar de un instante a otro. De ahí que un instante dado el *campo de velocidades*⁵⁷ sea una función ligada a las coordenadas del

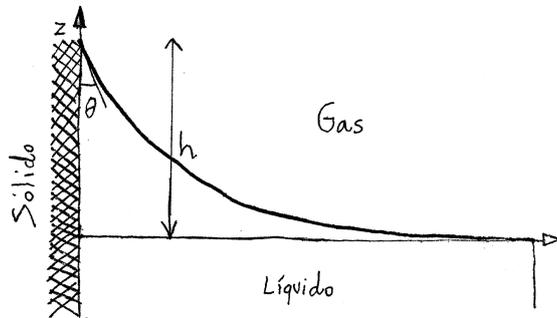
Esta concepción supone que cada una de las propiedades de la pintura tienen un valor definido en cada punto del espacio. Es decir, la densidad, la presión, temperatura, etc., se asumen como funciones continuas de la posición en el espacio y el tiempo.

Al estudiar el movimiento del fluido pintura con intención de observar/experimentar el “cómo” responden los vertidos, hemos tenido en cuenta la descripción de un campo de velocidades. Como definimos anteriormente, los diferentes elementos de un fluido pueden reorganizarse de manera independiente a

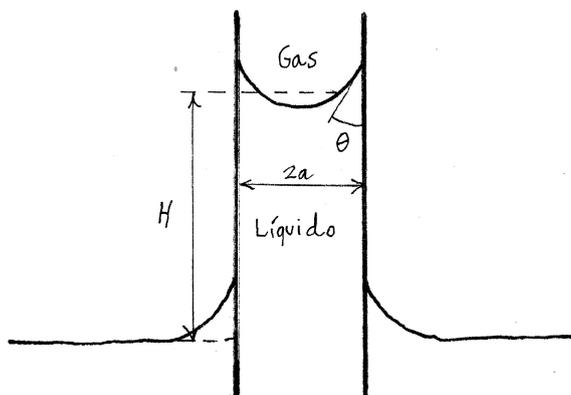
⁵⁷ “Un ejemplo casero puede ser el análisis del tráfico en una autopista. Seleccionamos un cierto tramo para estudio y determinación del tráfico. Obviamente, con el transcurso del tiempo varios coches entrarán y saldrán del tramo y la identidad de los mismos estará cambiando continuamente. El ingeniero del tráfico ignora la identidad de los coches y se concentra en su velocidad, medida como función de la posición dentro del tramo y del tiempo, y también estudia el flujo o número de coches por hora que pasan por una cierta sección de la autovía”. White, Frank M., *Mecánica de fluidos*. Ed Mc Graw Hill, Madrid, 1993, p.12.

espacio. Si al mismo tiempo, como en el caso que ocurre con la pintura, la velocidad del campo de flujo es también una función ligada al tiempo, este

tipo de corrientes de flujo son a la vez denominadas no estacionarias.



Superficie libre de pintura en contacto con una pared plana vertical



Elevación capilar de la pintura en un tubo de pequeño tamaño

Fig. 4 Representación bidimensional de la capilaridad de la pintura.

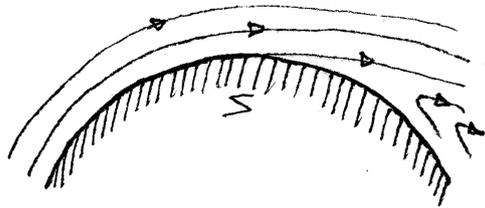
Destacamos que no necesariamente el campo de flujo debe ser tridimensional. Si por ejemplo tenemos en cuenta un flujo a través de un tubo recto y largo con una sección transversal constante, el estudio bidimensional nos proporcionaría soluciones adecuadas y aproximadas a la realidad (Fig. 3).

Este método de estudio, resulta convincente para estudiar otras propiedades del fluido pintura como es la capilaridad (Fig. 4), esto es, si introducimos en

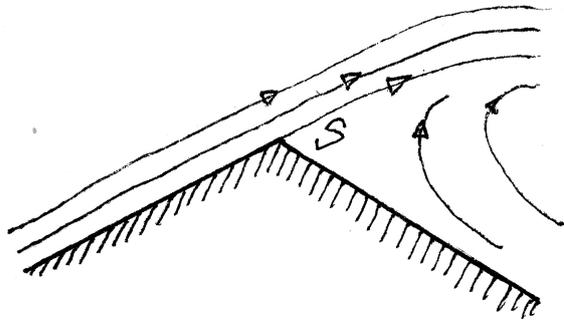
un recipiente lleno de pintura un tubo delgado, observamos que la pintura escala por la paredes del vidrio y alcanza una altura superior al nivel de pintura que hay en el recipiente. Esta propiedad se puede decir que "moja"⁵⁸ el vidrio y este fenómeno, depende de las magnitudes relativas a las fuerzas de cohesión de las partículas que conforman la porción fluido.

⁵⁸VV.AA., *Física general*, 32 edición, Tébar, Madrid, 2003, p.299.

En el caso de nuestra pintura, las fuerzas de adhesión son mayores que las de cohesión. Estas propiedades, nos serán de mucha utilidad para conocer cómo responderá el objeto de nuestro interés, los



Sin borde saliente



Con borde saliente

vertidos de pintura. A la hora de abordar el estudio de los vertidos y su campo de flujo, hemos tenido que plantearnos en primera instancia la trayectoria de la porción fluido o, lo que es lo mismo, la curva trazada por el movimiento de una o varias partículas de fluido (Fig. 5).

También hemos visto apropiado apoyarnos con representaciones visuales reduciendo las líneas de corriente a dos dimensiones.

Como puede observarse en la ilustración, las líneas de corriente representan como

Fig. 5. Representación de la trayectoria de campos de flujos separándose de una pared rígida.

cada instante dado se encuentra siempre tangente a la dirección del flujo en cada punto del campo de flujo (Fig. 6). De este modo el fluido no podrá atravesar perpendicularmente una línea de corriente .

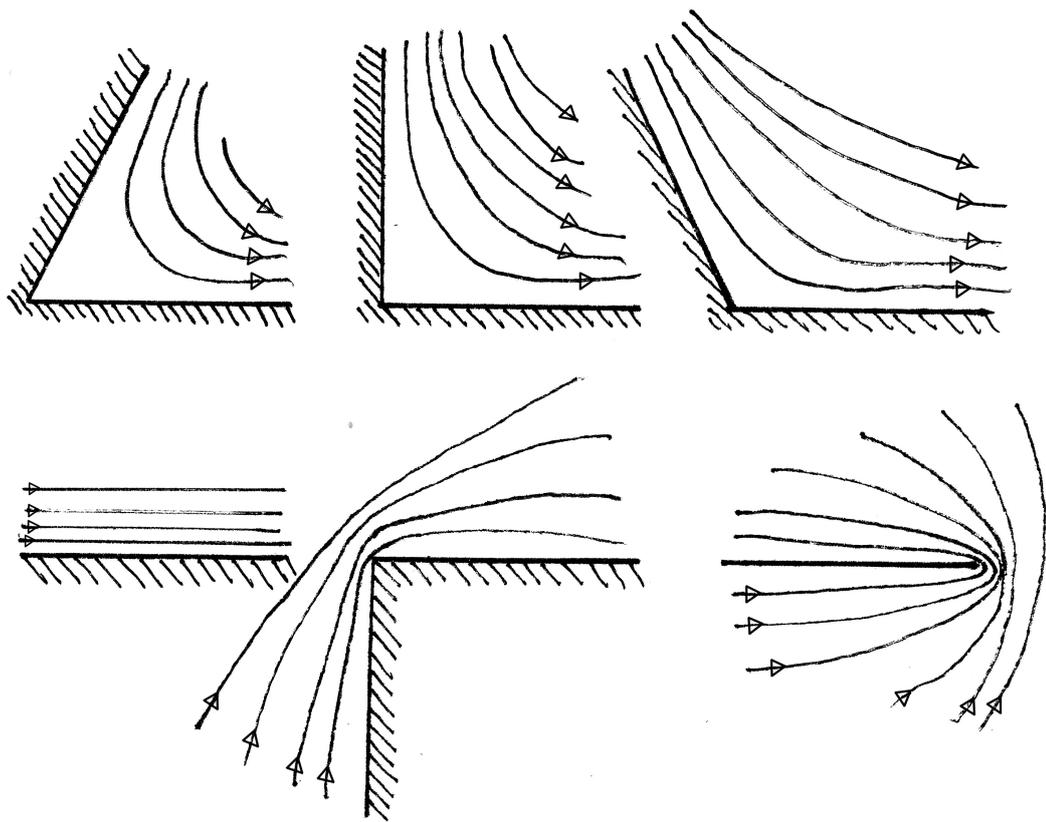


Fig. 6a Representación de la trayectoria de flujos estacionarios incidiendo a través de diferentes rincones y ángulos.

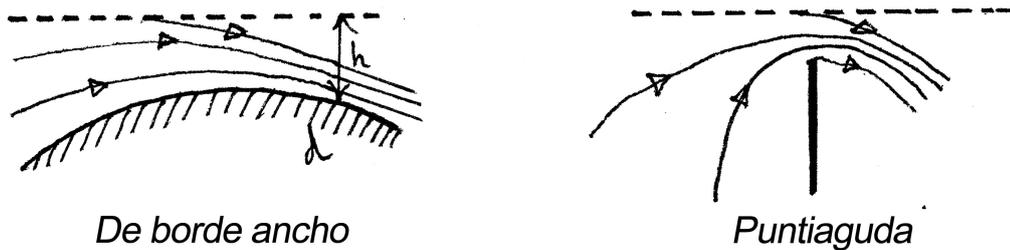
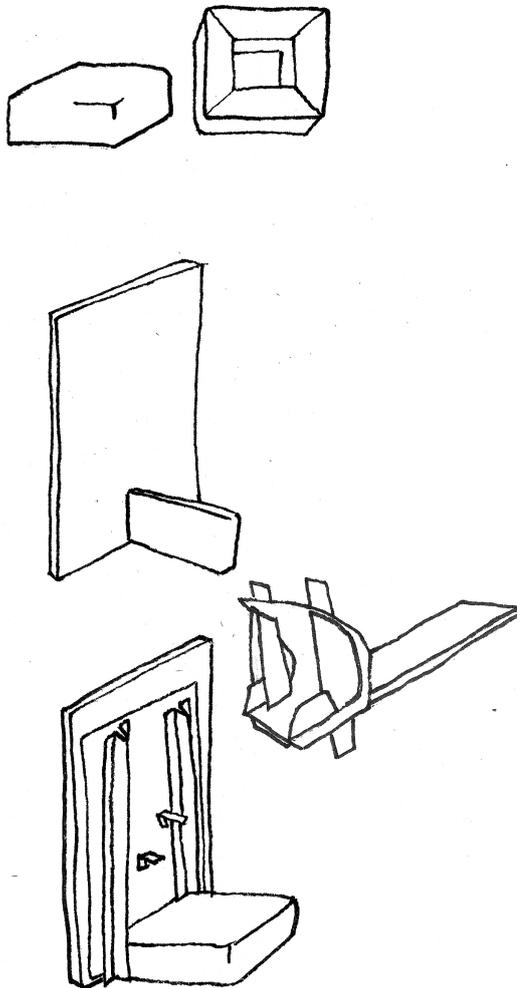


Fig. 6b Representación de la trayectoria de flujos estacionarios a través de una esclusa

Llegado este momento del discurso, no podemos obviar el hablar acerca de las fuerzas motoras que hacen que nuestros vertidos fluyan registrando por su camino un movimiento influido. Esas fuerzas a las que nos referimos se denominan campos de esfuerzo. Destacamos pues, de

todos los posibles campos de esfuerzo que puedan intervenir, dos tipos que han sido determinantes a la hora de abordar la resolución del problema:

- Por una parte, hemos considerado fuerzas superficiales que actúan sobre las fronteras del vertido a través del contacto directo. En cada pieza, hemos generado una estructura que guiará el camino a seguir por el vertido pintura. Se pretende crear un "circuito" con diferentes inclinaciones y texturas influyendo directamente en la "expansión" de la materia pintura (Fig. 7).



- Por otra, aquello que podríamos llamar el motor del movimiento o el principal campo de esfuerzo al que se ha sometido el fluido, pertenece al grupo denominado de los volumétricos y actúan sin contacto físico con el material. Nos referimos a la fuerza gravitacional.

En la ciencia de la mecánica de fluidos, a la hora de estudiar los tipos de campo de flujo podemos considerar dos clases de problemas:

Fig. 7. Ilustración ejemplo de la estructura construida para la ejecución del vertido de la pieza *multicursal rosa*.

- Flujos incomprensibles, objeto de nuestro interés,

donde las variaciones de densidad durante el campo de flujo son pequeñas y poco importantes.

- Flujos compresibles, donde las variaciones de densidad son muy relevantes a la hora de cómo responderá el campo de flujo. Aunque no es una regla, este tipo de problemas se da generalmente con los gases. Aclarar que este caso no será de interés para nuestro estudio y nos limitaremos aquí simplemente a nombrarlo.

Volviendo a centrar nuestra atención en las propiedades de la pintura, hemos hablado ya de su viscosidad, una propiedad que se manifiesta en el movimiento de las moléculas dentro de un fluido. Es decir, las moléculas pertenecientes a regiones de la porción fluido con mayor velocidad general chocan con las de menor velocidad y viceversa.

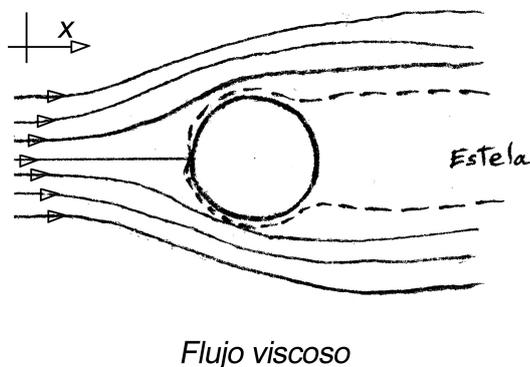


Fig. 8 Representación cualitativa de un flujo viscoso sobre un cilindro.

En la *Fig. 8* observamos que las líneas de corriente son simétricas respecto al eje x . El fluido a lo largo de la línea de corriente céntrica se separa y fluye alrededor del objeto cilíndrico a partir del momento que incurre en el obstáculo. Este punto en el que incurre se denomina punto de estancamiento. Al desplazarse alrededor de las paredes del objeto cilíndrico

en el lugar donde las líneas de corriente disminuyen de grosor, existe una disminución de presión. Es de esperar que, al mismo tiempo, la velocidad del flujo en esos lugares se incrementa. Esta fuerza de presión es suficiente para superar la fuerza cortante resistente, con ello se mantiene

el movimiento del fluido en dirección del flujo, sin embargo, llega un momento en que la cantidad del fluido bordeando el objeto resulta insuficiente para empujar el fluido más allá dentro de la región donde crece la presión y, entonces, el flujo se separará de la superficie del

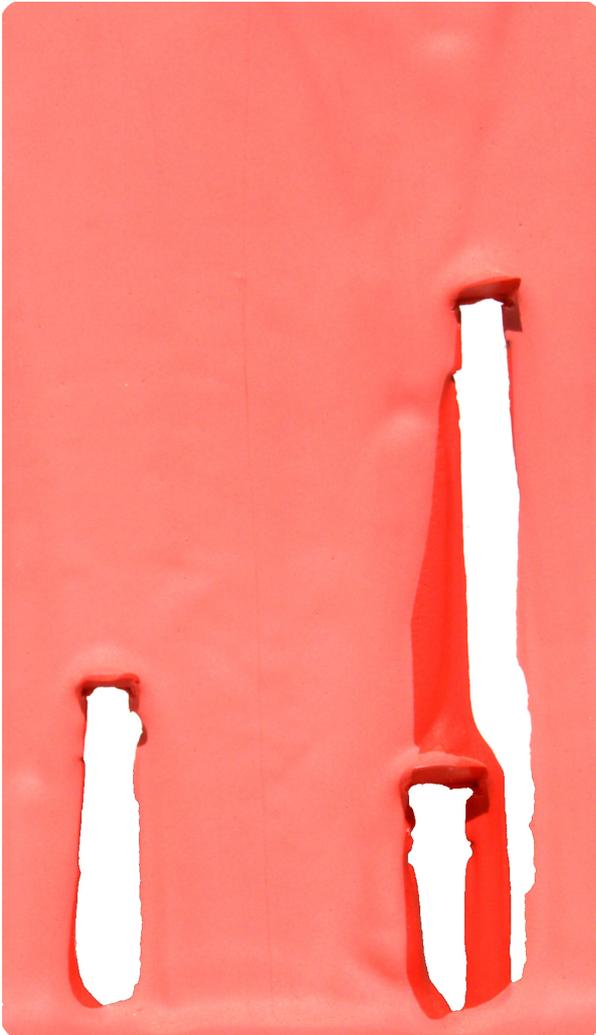


Fig. 9 Fotografía detalle de la pieza *multicursal rosa*.

mismo se caracteriza por el movimiento de láminas o capas, estos son

objeto. El punto justo donde ocurre esta situación lo llamamos punto de desprendimiento, y a aquella zona donde no existe flujo alguno o movimiento se le denomina estela. No obstante, si por una parte los estudios simplificados son bien recibidos, los resultados deben ser razonablemente exactos para que tengan valor. Obsérvese por ejemplo la *Fig. 9* donde puede perfectamente apreciarse la estela generada por flujos viscosos sobre pestañas rectangulares.

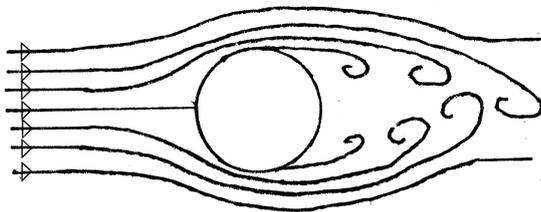
Independientemente de que un flujo sea comprensible o no, cuando la estructura del



Fig. 10. Fotografía detalle de la pieza multicursal verde. Ilustración ejemplo de un flujo viscoso laminar.

denominados o clasificados como flujos viscosos laminares (Fig. 10). Si por el contrario se caracteriza por movimientos aleatorios intercalados al movimiento promedio, estos se denominan turbulentos (Fig. 11). Para que un flujo sea laminar o turbulento, este depende de las propiedades del caso. En este trabajo, debido a la complejidad que supone generar flujos

turbulentos controlados, centraremos nuestra atención principalmente en los vertidos laminares.



Flujo alrededor de un cilindro circular. Separación turbulenta

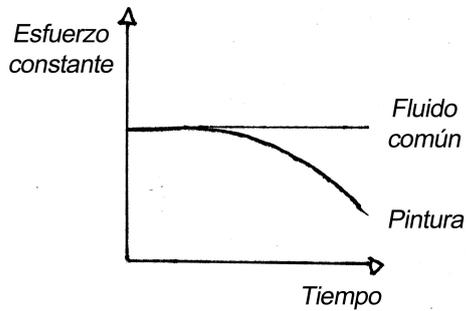
Fig. 11. Representación cualitativa de un flujo turbulento sobre un cilindro.

Llegado este punto del discurso consideramos que tenemos las suficientes claves necesarias para dejar de lado las reflexiones descriptivas de una teoría de fluidos y centrar nuestra disertación en la resolución de problemas.

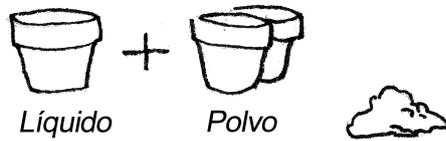
II.2 LA RESINA ACRÍLICA

Al reducir el tiempo de secado de la porción fluido a un valor acotado, podemos crear una tabla de tiempo donde registrar en minutos el proceso de cambio de las propiedades de la viscosidad de la pintura y

por ende, saber cuándo responderán de manera diversa a las fuerzas que se ejercen sobre ella.



Efecto del tiempo sobre los esfuerzos aplicados



Proporción del material bicomponente



°C	Estado meloso	Tiempo de trabajo	Fraguado
7° - 9°	50' - 56'	60' - 68'	75' - 85'
10° - 13°	40' - 47'	48' - 57'	71' - 78'
14° - 20°	30' - 42'	45' - 52'	63' - 70'
20° - 25°	15' - 20'	22'-30'	50'-60'

Características físicas del producto

Color resina		Blanco leche
Viscosidad a 25°C resina IO-10-50	mPas	30 - 50
Densidad a 25 °C resina IO-10-51 (ASTM D 1475)	g/ml	1,01 - 1,08
Color carga		Blanco natural
Densidad aparente carga	g/ml	1,30 - 1,40

Viscosidad inicial de la mezcla a 25°C mPas 1.000 - 1.400
IO-10-50

La pintura responderá como un fluido líquido hasta justo antes del fraguado o endurecimiento de la misma. Nuestro principal objetivo en el control de la viscosidad es trabajar con diferentes densidades, es decir, diferentes relaciones entre la masa y el volumen de la pintura, para con esas relaciones de resistencia a los esfuerzos emplear algunas de las leyes termodinámicas básicas ya descritas en la producción de elementos morfológicos.

La base aglutinante que hemos empleado para nuestra producción es un producto industrial llamado “Plasticrete” y tal y como la define el propio fabricante:

... es un sistema de resina acrílica al agua, que reacciona por medio de una carga, formando una masa sólida que alcanza en poco tiempo características mecánicas ciertamente superiores a las de los productos que fraguan hidráulicamente⁵⁹. El 50% de las características mecánicas se consigue solamente después de 15 horas a 20°C. El producto endurecido tiene porosidad limitada y escasa absorción de agua. El Plasticrete puede ser añadido con pigmentos a base de agua o con polvo de aluminio [...] o cargas inertes para conferir características particulares. Añadiendo cargas se reduce la resistencia mecánica del producto.⁶⁰

⁵⁹“Se dice que un aglomerante tiene fraguado hidráulico cuando es capaz de endurecerse en el seno del agua”. F. Gomá. *El cemento Portland y otros aglomerantes*. Editores técnicos asociados,sa, Barcelona,1979, p. 22.

⁶⁰ Hoja del producto realizada por el fabricante. [recurso digital] http://www.glaspol.net/ficheros/PLAST-P-CASTA02_P-FILLERART_esp.pdf [citado en 8 de septiembre de 2012]

II.3. REFERENTES VISUALES

Cuando pensamos en las referencias visuales que han influido en este limitado trabajo de investigación y producción sabemos de antemano que no seremos capaces de hacer justicia con todos aquellos artistas que en mayor o menor grado han afectado en la concepción de este trabajo.

Lejos de plantearnos una extensa catalogación de nombres influyentes, hemos visto oportuno preparar una reducidísima selección de diez referencias a diez artistas, resaltando algunas de sus obras o exposiciones que a nuestro juicio han sido las más calificativas a la hora de cómo nosotros decidimos resolver la problemática del pintar. Con clara intención de acotarnos el discurso hemos abordado de modo muy esquemático el listado de nuestra selección adjuntando documentación fotográfica de las influencias, así como rescatando citas de los propios autores o, en su defecto, críticos relevantes cuyos aportes no necesitan del apoyo de nuestra opinión ya que estos hablan por sí solos.

- “*Alpha-phi*”. Comenzamos nuestra selección de la mano de Morris Louis, quién con este trabajo realizado en 1961 nos acerca a la esencia de la pintura bidimensional sin textura, ejemplo de la estrategia formal reduccionista.

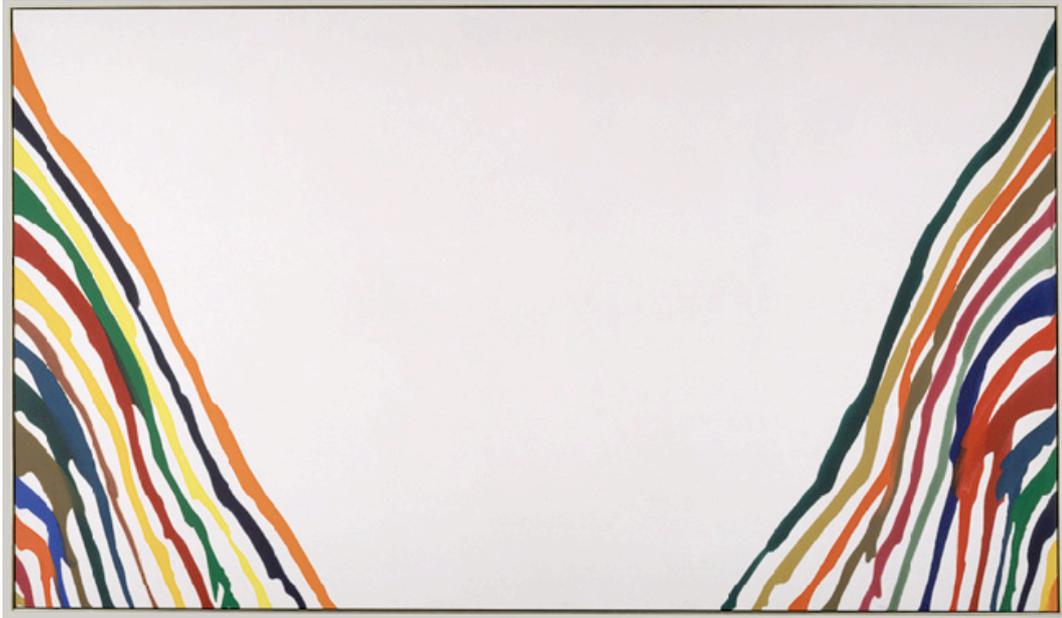


Fig. 13. Morris Louis, Alpha-phi, acrílico sobre lienzo, 260.4 x 449.6 cm. 1961 (© Arthur Hoppock Hearn Fund, 1967).

El período más fecundo de Louis dio comienzo en aquel momento de 1954 en el que decidiera abandonar la pintura tradicional de caballete por una pintura realizada por medio del teñido [staining] con acrílico de trozos de tela (en un primer momento con apresto y posteriormente sin apresto) y que se prolongo hasta, aproximadamente, tres meses antes de su muerte cuando le fuera diagnosticado un tumor maligno⁶¹

- "Pinturas Fallen". Serie de trabajos realizados en 1968 y 1969 por la artista Lynda Benglis, originaria de Lousiana.

⁶¹ Fried, Michael. "Morris Louis", en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. La balsa de la medusa, 141, Antonio Machado libros, Madrid, 2004, p. 131.



Fig. 14. Lynda Benglis, *Pintura Fallen*, Universidad de Rhode Island, 1969 © Henry Groskinsky.

En el 68 comenzó a crear sus "Pinturas Fallen" mediante el vertido de látex de colores brillantes en la superposición de los flujos directamente sobre el suelo, [...] Benglis igualmente adopta simbolismo y la decoración, confundiendo las expectativas y la transformación de la relación entre el espectador y el objeto escultórico.⁶²

- "Splashing". Instalación realizada por el artista Richard Serra en 1968, que

sobre las paredes de la galería antes de que este llegase a solidificarse.

⁶² Ceball, Alex, A: *MAG Art Fashion Culture Urban magazine* [en línea] http://www.amag.cl/blog/2011/02/lynda-benglis_/ [citado en 8 de septiembre de 2012]

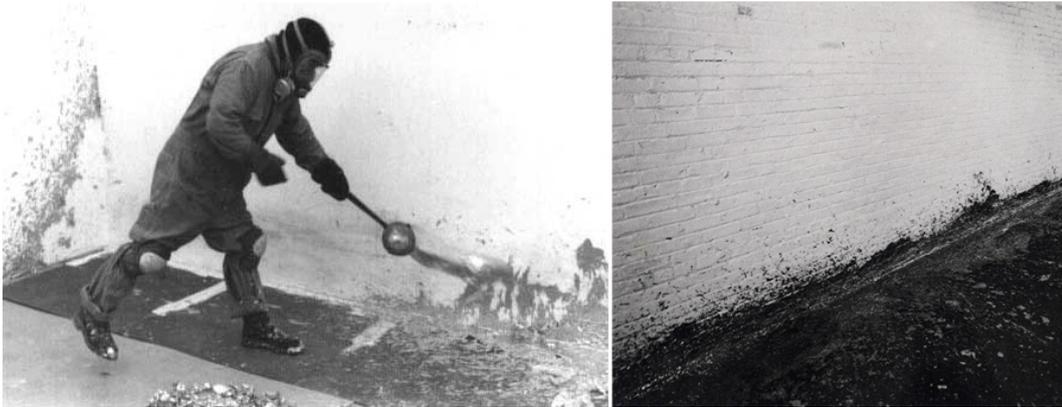


Fig. 15. Richard Serra, *Splashing*, en Castelli Warehouse, Nueva York, 1968. (© Richard Serra/Artists Rights Society(ARS), Nueva York; Cortesía de la galería Leo Castelli, New York.)

*Estamos en una era de reacción. No estamos en una época de progresión. Hubo un momento de progresión en los años veinte del siglo pasado. Otro en los años sesenta. Pero no creo que haya habido ningún progreso en ninguna de las artes desde entonces. Ni en arte, ni en poesía, ni en música, ni en teatro, ni en cine... No ha habido cambios en el lenguaje. No se ha añadido nada nuevo al lenguaje de las artes.*⁶³

- “*Cremation Project*”. En 1970 el artista John Baldessari realizó este proyecto de “*muerte y resurrección*” donde quemó hasta convertir en ceniza todas sus propias pinturas en propiedad anteriores a 1966.



Fig. 16. John Baldessari: *Cremation Project*, 1970. (© John Baldessari.)

⁶³ Entrevista realizada a Richard Serra por Fietta Jarque en *el país* titulada “Dibujar con acero”[en línea] http://elpais.com/diario/2011/05/28/babelia/1306541533_850215.html [citado en 8 de septiembre de 2012]

Llegué a un punto en el que estaba bastante resentido con el arte en general, y entonces pensé: por qué no darle a la gente lo que más entiende, que es la palabra escrita y fotografía? Estaba razonando perversamente. ¿para qué luchar? ¿Por qué no darles simplemente lo que quieren...? ⁶⁴

- "Pinturas emparedadas". Serie de trabajos realizados por el artista catalán Miquel Mont.



Fig. 17. Miquel Mont, Sin título, pintura emparedada en galería Trinta, Santiago de Compostela, 2002. (© Cortesía de la galería Trinta, Santiago de Compostela.)

Las pinturas emparedadas trabajan en el límite de lo pictórico, y también en un espacio de crítica al sentido de realidad en la historia de la representación plástica. Mont confronta deliberadamente títulos que son convencionales, tomados de la tradición, con el resultante de unos objetos nuevos que, en principio, no pueden acoplarse a los mismos. Se trata de hacernos reflexionar sobre unos nombres que limitan el contenido de la realidad con unas piezas que funcionan en una dimensión distinta de la representación. ⁶⁵

⁶⁴Baldessari John, citado en la revista *Arte y parte*, nº 85, por San Martín, Francisco Javier, en "Un pintor en hollywood", Santander, 2010 p. 19.

⁶⁵Martinez Gueyraud, Alban, "Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real", en *Revista DC Papers*, núm. 4, UPC, Barcelona. 2000, p. 51.

- “Desborde y contención”. Exposición individual realizada por el artista peruano Nicolás Lamas en el año 2006 en la Galería 80m2, Lima, Perú.



Fig. 18. De izquierda a derecha. Sala desborde y contención galería 80m2, *Processual painting* y *Fusil* (© Fotografías por Nicolás Lamas).

*Mi trabajo parte del interés y la desconfianza hacia las percepciones construidas de aquello que pertenece a un “orden natural” y modela nuestro imaginario. Busco fisuras que se generan en determinadas relaciones entre distintos sistemas de representación y aquello que entendemos como realidad. Como parte de este proceso, opto por la manipulación selectiva de imágenes, sonidos y elementos asociados a la construcción y transmisión del conocimiento. De esta manera intento evidenciar la relatividad, maleabilidad y grado de indeterminación en todo aquello que intentamos comprender al vincularnos racionalmente.*⁶⁶

- "Scroll", exposición individual del artista Nelo Vinuesa realizada en el año 2007 en la galería Edgar Neville.

⁶⁶ Lamas Nicolás. [en línea] <http://lamasnicolas.blogspot.com.es/> [citado en 8 de septiembre de 2012]



Fig. 19. Nelo Vinuesa, de izquierda a derecha “planet sauvage”, “genitalia” y “las invasiones [Bonus]”, pertenecientes a la exposición “Scroll”, Galería Edgar Neville, Alfafar 2006. (© Nelo Vinuesa)

Buscando por dónde empezar he caído en la cuenta de que lo primero que me viene a la cabeza cuando pienso en las obras recientes de Nelo Vinuesa —las cuales muestran una coherente evolución en los dos últimos años— es la imagen de un documental del Discovery Channel sobre el origen y expansión del plástico en el siglo XX, donde se narraba el descubrimiento, creo recordar que por error, de una sustancia gomosa y rosa con una capacidad de rebotar espectacular. Repito: espectacular.⁶⁷

- “Háptico”, exposición individual del artista Miguel Ángel Molina realizada en el año 2010, en la galería gallega de arte contemporáneo *Trinta*, Santiago de Compostela.



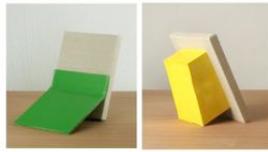
Fig. 20. Miguel Ángel Molina, Háptico, Galería Trinta, Santiago de Compostela 2010. (© MAM; Cortesía de la galería Trinta, Santiago de Compostela.)

⁶⁷Forriols, Ricardo, “Pink Fluid”. Texto para el catálogo de la exposición Nelo Vinuesa, *Scroll*, en la galería *Edgar Neville*, 2007, p. 4.

Esta es una primera exposición en Trinta que supone, además, un reencuentro con España. [...] Pintaba cuadros que me disgustaban y que rascaba constantemente acumulando los restos de pintura en un cajón de madera. Cuando la caja estuvo llena, un día quité las maderas de los laterales y descubrí un volumen de cinco quilos de peso que dejaba a la vista innumerables estratos de pintura. Eran cinco quilos de óleo que no eran un cuadro, pero eran pintura a pesar de no ser tampoco una imagen. El cajón estaba lleno de errores acumulados, de fracasos. Comienzo a usar el sistema industrial de envasado al vacío aplicándolo a la pintura lo cual me permite realizar piezas reversibles, volumétricas, que se pueden pesar. Y recordando un pensamiento de Donald Judd, construyo, de repente, mi propio silogismo: si el espacio real son las tres dimensiones y la pintura es real, la pintura tiene tres dimensiones. [...] "Háptico" es un neologismo del francés (haptique) así mismo del griego (haptain) que significa tocar. Por extensión, haptique es todo lo que concierne al sentido del tacto.⁶⁸

- "Painting for pedestal". El artista zaragozano Roberto Coromina presenta en 2006 su serie "Pintando para pedestal" .

⁶⁸ Miguel Ángel Molina. [en línea] <http://www.trinta.net/exposicion.php?id=19#texto> [citado en 8 de septiembre de 2012]



La Historia del Arte y la Pintura son los temas sobre los que trabajo. Me interesa cuestionar la Pintura, sus imágenes, percepción, presencias y ausencias; en suma, su razón de ser. Para ello utilizo diferentes técnicas y soportes, unas veces más fiel a la tradición, otras creando objetos y ocupando el espacio. Mi objetivo es hacer partícipe al público de mi investigación, de mi intento de que la pintura engañe a nuestra percepción y de definir los nuevos límites de la pintura. En definitiva, mi objetivo es que la obra de arte emocione al espectador.⁶⁹

Fig. 21. Painting for Pedestal. 2006. Pigment, poliurethan resin canvas and strecher. 25 x 18 x 20 cm

• "El perro minimalista" .
Exposición individual del
artista pacense Teo Soriano,

realizada en el año 2011 en la galería gallega de arte contemporáneo Trinta, Santiago de Compostela, España.

⁶⁹ Roberto Coromina.[en línea] <http://www.robertocoromina.com> [citado en 8 de septiembre de 2012].



Fig. 22. Teo Soriano, tres piezas denominadas S/T, exposición “el perro minimalista”, Galería Trinta, Santiago de Compostela 2011. (© TS; Cortesía de la galería Trinta, Santiago de Compostela.)

En este “site específico” en que se ha tornado la galería Trinta, Teo Soriano presenta una instalación en la que se manejan tanto lienzos como materiales variados, ya sean aluminios, maderas, cartones, esmaltes, contrachapados o telas. Todo ello desenvuelto mediante una serie de combinatorias posibles de formas y gamas que van desde el verde, rosado y morado hasta el anaranjado, ya sea para proyectarse fuera del soporte en el que se ubica la pintura como para rehuir del muro y apoyarse en el suelo o en el borde de alguna madera.

Y todo ello para incidir en esa idea brillante de rebasar los propios límites del bastidor y proyectarse hacia lo que Rosalind E. Krauss definió como pintura expandida, aquella que siembra otras áreas y que se moja tan sólo en el contacto físico, manual, de la siempre fascinante práctica pictórica. Así se resalta con más poder su fuerza, su poder hechizante y la acción del propio material.⁷⁰

⁷⁰ Otero, Fátima, artículo en el periódico *el correo gallego* 13/02/2011[en línea] <http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=638914> [citado en 8 de septiembre de 2012].

Capítulo III

ABORDANDO EL PINTAR. PROPUESTA PRÁCTICA

III.1. FORMATOS DEL SOPORTE

III.1.1 Tamaños

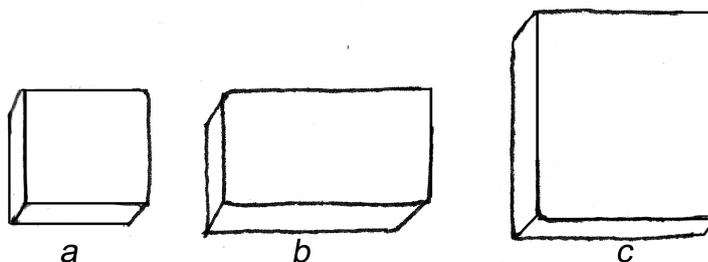


Fig. 23. Ilustración de los tipos de formato y proporción de los tamaños empleados para los trabajos de la producción. a. 10,5 x 10,5 cm. b. 10,5 x 21 cm. c. 21 x 21 cm.

Los formatos elegidos para la producción de trabajos ha sido el cuadrado y el rectángulo (uno de los lados el doble de largo que el otro). Los tamaños escogidos son una combinación de dos medidas que hacen referencia al tamaño de nuestro cuerpo, específicamente las dimensiones de nuestras manos: por una parte, aquella correspondiente a la longitud de la palma de la mano (resulta cuadrada): 10,5 cm. y por otra, la distancia del pulgar al meñique con la mano abierta: 21 cm.

El resultado de las combinaciones pertinentes con los tamaños referidos nos ha llevado a elegir las siguientes tres posibles :

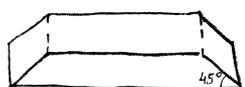
- a. 10,5 x 10,5 cm.
- b. 10,5 x 21 cm.
- c. 21 x 21 cm.

El motivo de la decisión por estas referencias se debe a un doble juego de relaciones, uno conceptual y otro restrictivo: En primer lugar, las obras están pensadas para ser “palpadas”, por ello, hemos empleado la

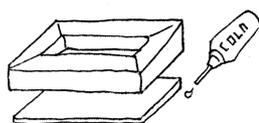
ductilidad (propiedad de los sólidos en poder deformarse sin llegar a romperse) como clave en nuestro discurso relacionándola con la maleabilidad y el tacto. Cuando hablamos de que las piezas abogan por ser tocadas, esperamos que sea con la principal herramienta de ejecución y manipulación de las que disponemos: es decir, las manos.

La segunda relación, está directamente relacionada con el encarecimiento de los materiales que, debido a nuestras limitaciones económicas, decidimos optar por el pequeño y mediano formato en *pro* a conseguir un mayor número de experimentos con los conocimientos aprendidos.

III.1.2. Preparación del soporte e imprimación



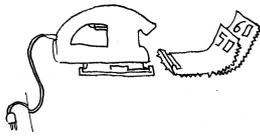
Todos los listones que conformarán el bastidor del cuadro soporte fueron cortados a la medida del caso (Fig. 23. a,b,c) con un corte de 45° en ambos extremos.



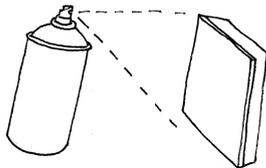
Una vez cortados los listones y la tabla de contrachapado que se empleará como superficie del soporte, se procedió al ensamblaje de las piezas fijandolas con cola blanca para madera.



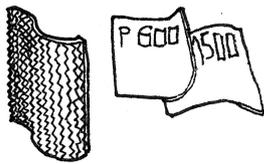
Para evitar cualquier tipo de desarreglo así como pequeños errores de ensamblaje (orificios, muescas, roturas), deben repararse con *aguaplast en cantidad suficiente para cubrir las imperfecciones.*



Una vez seco el soporte, continuamos con dos manos de lijado de grano grueso para madera. Nuestro procedimiento fue emplear un grano de P50 para la primera mano y P60 para la segunda.



La intención con los soportes es conseguir un acabado liso y pulido, para conseguir ahorrarnos tiempo en el proceso, decidimos emplear los aerosoles para suavizar las capas de la imprimación con una aplicación homogénea desde un principio.



Por último, cuando la imprimación ha secado completamente, el soporte fue pulido empleando papeles de lija al agua de grano fino P600 y P1500. En caso de imperfecciones, se repintaron las superficies y se volvieron a pulir tantas veces como se vio necesario.

III.2. CARACTERÍSTICAS DE LAS PALETAS CROMÁTICAS

Dividimos la sección en dos partes: imprimación y pintura. En cada una de las divisiones abordaremos las principales características del producto comercial empleado para dar color a nuestras piezas, adjuntamos al mismo tiempo una tabla con la paletas cromáticas empleadas en nuestra producción.

III.2.1 La imprimación

El producto comercial empleado para la imprimación de los soportes ha sido el aerosol *Montana 94* ©. Decidimos optar por este producto debido a sus diferentes características y tonalidades deseadas para

nuestros propósitos. El acabado mate que ofrece la pintura del producto es ideal cuando esperamos que la parte “brillo” de la obra lo tenga, en todo caso, la pintura que vertimos y no la pintura que empleamos como imprimación:

Características del aerosol

- Baja presión.
- Secado muy rápido.
- Buen endurecimiento.
- Flexibilidad excelente.
- Gran resistencia al rayado una vez polimerizada la película.
- No contiene plomo ni otros metales pesados.
- Buen poder de cubrición.
- Durabilidad del color.
- Facilidad de aplicación y repintado.
- Buen comportamiento en la intemperie.

Características físicas del aerosol

Resistencia del envase al calor :	<50°C
Propelente:	Butano/propano/ mezcla
Tipo Ligante:	Sintético modificado.
Secado al tacto (ASTM D-1640 ISO 1517):	10'
Secado total (ASTM D-1640 ISO 1517):	24 horas
Espesor de capa seca (ASTM D-823 ISO 2808):	15 micras/capa
Adherencia (ASTM D-3359 ISO 2409):	0 B

Rendimiento teórico (pintado en continuo): 2 m² aerosol/250 ml.

Vida del producto: >2 años

Condiciones de aplicación:

T° ambiente

mínima 8°C

T° superficie

de 5°C a 50°C

Humedad Máx.:

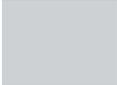
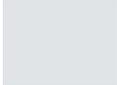
85% R.H.P

Resistencia del pintado al calor:

100°C

71

A continuación, se ofrece la tabla con la gama cromática empleada en la producción de las piezas:

Naranja Marte RV-107		Tutti Frutti RV-115		Rojo Fiebre R-3017	
Verde Euskadi RV-130		Verde Frisco RV-124		Tibet RV-178	
Azul Europa RV-152		Azul Perseo RV-158		Azul Eureka RV-160	
Azul Tornado RV-154		Gris Rita RV-118		Azul Angel RV-185	
Amarillo Canarias RV-109					

⁷¹ Hoja del producto realizada por el fabricante. [recurso digital] www.montanacolors.com/pdf/FT940109_ENG.pdf [citado en 8 de septiembre de 2012]

III.2.2 La pintura

Para crear la pintura necesitamos por una parte el aglutinante y por otra, el pigmento. Como ya hemos explicado en el capítulo II, elegimos las cualidades físicas del aglutinante dependiendo de unos intereses justificados. El color pues, se ha creado a partir de añadir pigmentos industriales a la base aglutinante o incluso pintura acrílica en caso de que fuera necesario trabajar con una mayor paleta cromática.

Los pigmentos empleados son los denominados colorantes al agua ofrecidos por la marca comercial *Very*®, especialmente indicadas para la coloración de pinturas plásticas:

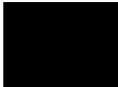
Características de los pigmentos

- Resistente al agua
- No inflamables

Características físicas de los pigmentos

Viscosidad a 25 ± 3	Poises	10 – 80
Densidad	gr/cm ³	1.40 – 1.00

A continuación, se ofrece la tabla con la gama cromática empleada en la producción de las piezas:

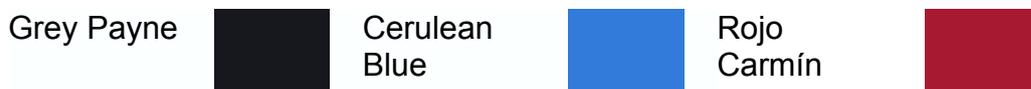
Amarillo		Rojo		Azul	
Naranja		Negro		Blanco	

En algunos casos, hemos visto pertinente introducir directamente a la mezcla pintura acrílica para conseguir tonalidades que no conseguiríamos con los pigmentos descritos. Para ello, empleamos el producto comercial *pinturas acrílicas Reeves*© no tóxicas:

Características de las pinturas acrílicas

- Pinturas de gran calidad de base acuosa
- Alta pigmentación y brillo
- Resistentes a la luz
- Pinturas de textura pastosa que se secan rápidamente y tienen un efecto sedoso mate.
- Especialmente adecuadas para trabajar con madera, plástico, etc.

A continuación, se ofrece la tabla con la gama cromática empleada en la producción de las piezas:



III.3. PROCESO PICTÓRICO. MEMORIA DE TRABAJO

III.3.1. Descripciones técnicas de la obra

Antes de comenzar con las descripciones técnicas de las piezas que conforman la obra, aclaremos algunas consideraciones generales al proyecto:

Como hemos descrito en el capítulo II, en cada pieza se ha procedido a construir una estructura por donde se hará fluir la pintura. Hemos adjuntado en la base inferior de cada fotografía, ilustraciones

representativas del proceso. Para mayor detalle, véase el DVD adjunto sección *memoria de trabajo*, donde queda registrado en el material audiovisual aportado de manera muy clara, los momentos exactos de cada uno de los vertidos.

Con intención de que la pintura después del secado proporcione un fácil desmoldeo, se planteó que el vertido tocara en su expansión (fuera del soporte) sólo materiales lisos y pulidos como el caso del acetato. La mayoría de las *plantillas* que explican los gráficos han sido realizados con hojas de acetato recortado de 1 a 2 mm de espesor.

Por último, hemos visto necesario crear herramientas especializadas que nos facilitaran trabajos concretos: este es el caso de lo que llamamos *la paleta vertedora*, realizada a medida del soporte cuadro con intención de conseguir un vertido uniforme abarcando de manera homogénea toda la superficie. Aquellas piezas de la producción donde se empleó esta herramienta en el vertido, queda en cada caso reflejado (fig.30.d) en su respectiva *ficha técnica*.

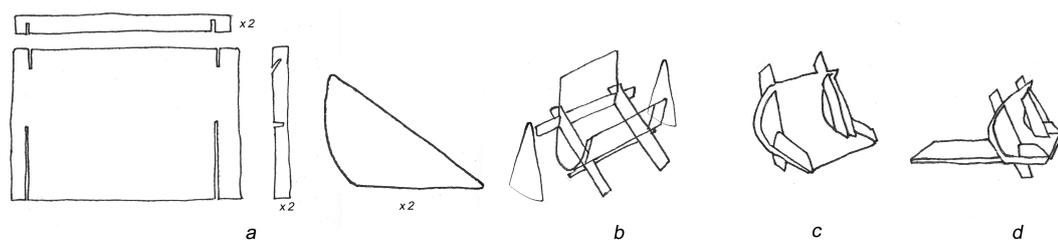


Fig. 30. Ilustración del procedimiento para crear la paleta vertedora: a. Plantillas que conformarán la estructura principal. b. Representación del montaje de las piezas c. Representación del ensamblaje finalizado. d. Representación de la paleta vertedora con un soporte plano adjunto que facilitará la manipulación

Rojo sostenido

10,5 x 10,5 x 5 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

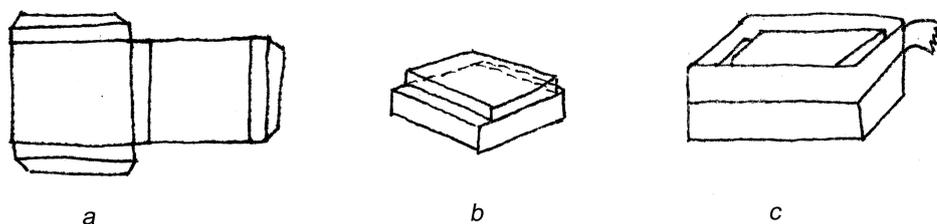
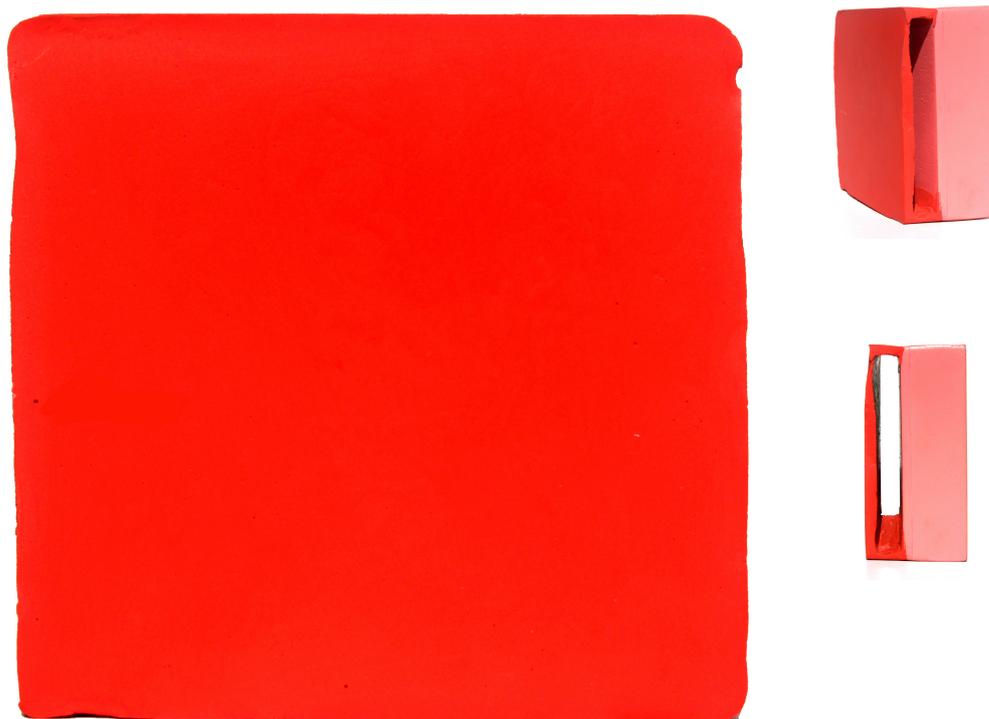


Fig. 31. Ilustración del procedimiento para *rojo sostenido*: a. Representación de la plantilla de acetato realizada b. Representación de la plantilla ensamblada preparada sobre el soporte. c. Representación de la pieza preparada para verter la pintura, reforzada con cinta para carrocería.

Multicursal Rojo

10,5 x 10,5 x 4,5 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada. Realizado a partir de 2 vertidos.

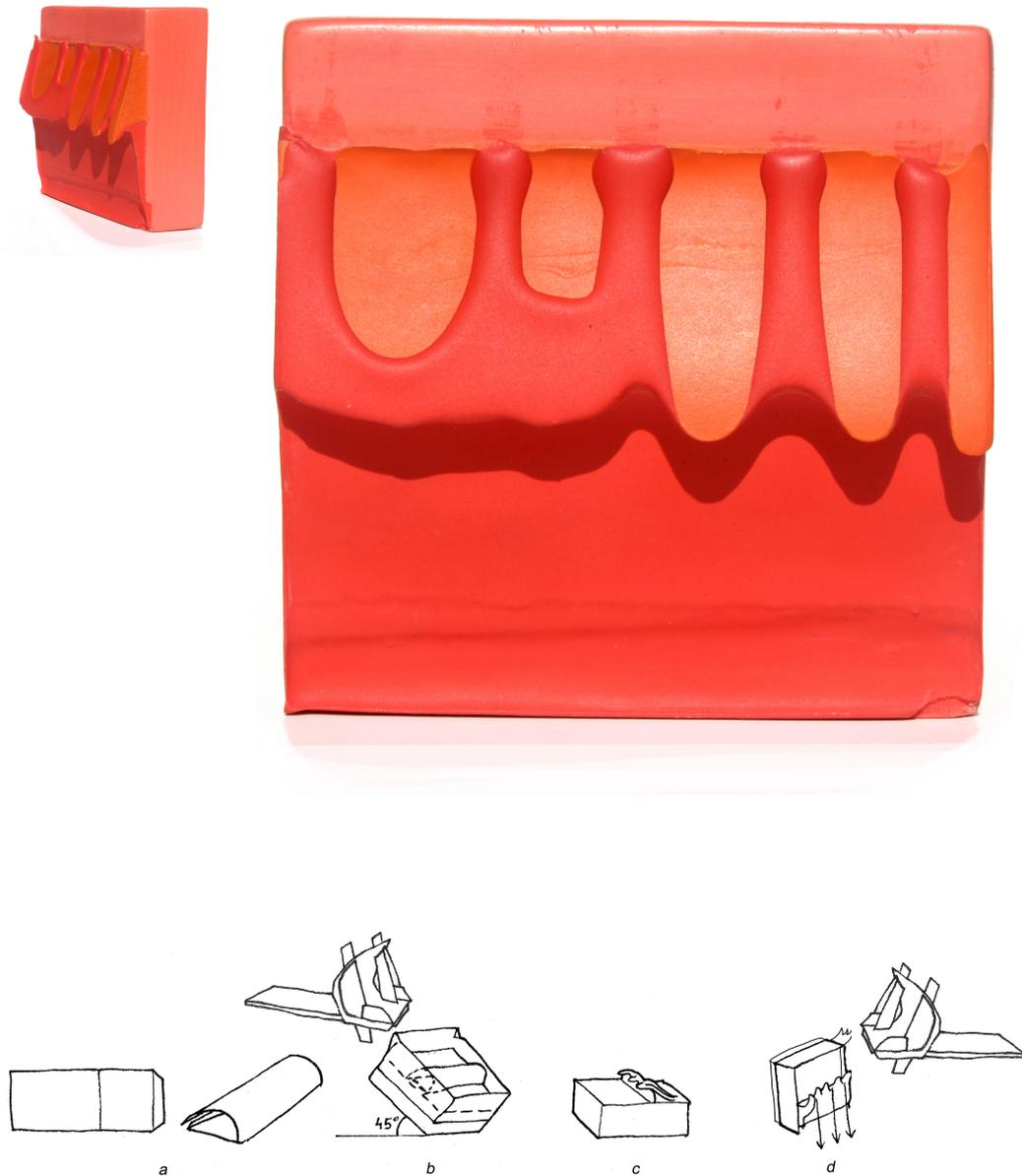


Fig. 32. Ilustración del procedimiento para *multicursal rojo*: a. Representación de la Plantilla en acetato para la forma que adoptará el fluido. b. Representación del primer vertido realizado con el objeto en ángulo 45°. c. Representación del primer paso finalizado. d. Representación para la preparación del segundo vertido realizado.

Multicursal azul

5,5 x 10,5 x 11 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

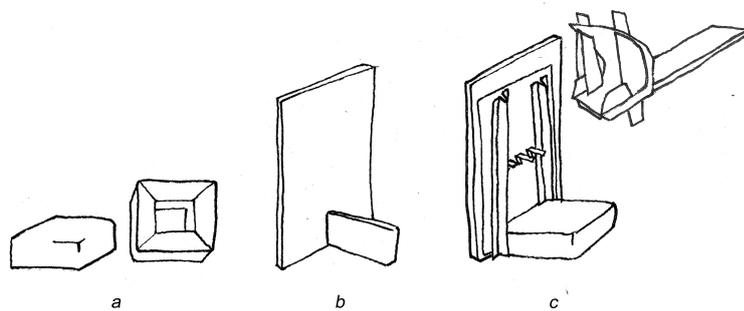


Fig. 33. Ilustración del procedimiento para *multicursal azul*: *a.* Representación del soporte liso. *b.* Representación del dorso de la estructura que sujetará el vertido. *c.* Representación frontal de la estructura generada para la realización del vertido y situación de las pestañas de acetato que generarán las estelas en el campo de flujo.

Multicursal Rosa

14 x 10,5 x 10,5 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

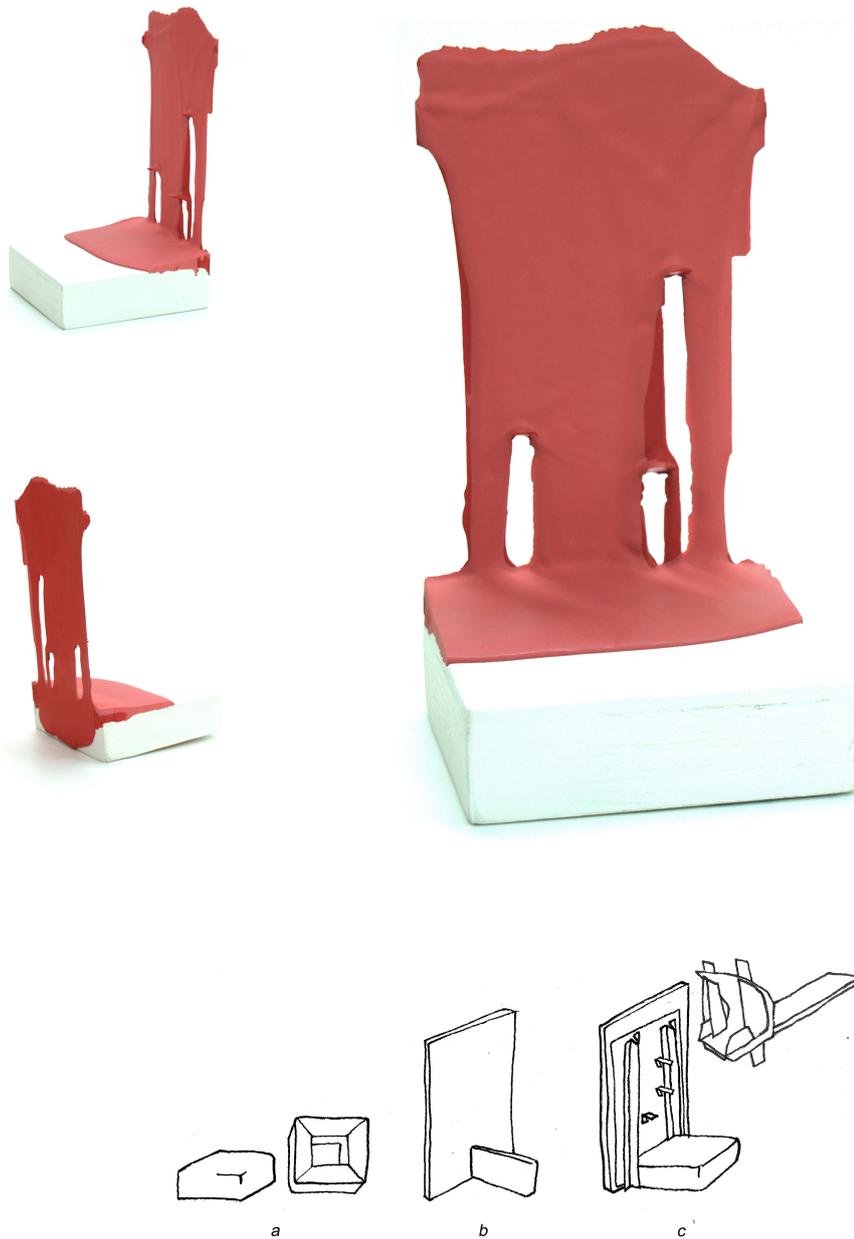


Fig. 34. Ilustración del procedimiento para *multicursal rosa*: *a.* Representación del soporte liso. *b.* Representación del dorso de la estructura que sujetará el vertido. *c.* Representación frontal de la estructura generada para la realización del vertido y situación de las pestañas de acetato que generarán las estelas en el campo de flujo.

Naranja texturado

21 x 10,5 x 4,5 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera con clavos de metal pintada.



Fig. 35. Ilustración del procedimiento para *naranja texturado*: a. Representación del verso/anverso del soporte con la aplicación de clavos b. Representación de la realización del vertido, en la primera fase se contiene la pintura con cinta para carrocería, la fase final se realiza volteando el soporte con el fluido dentro en un tiempo muy cercano al tiempo de fraguado del material plasticrete.

Reversibles azul, rojo y amarillo

21 x 21 x 3 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada. Cada color corresponde a una pieza independiente.

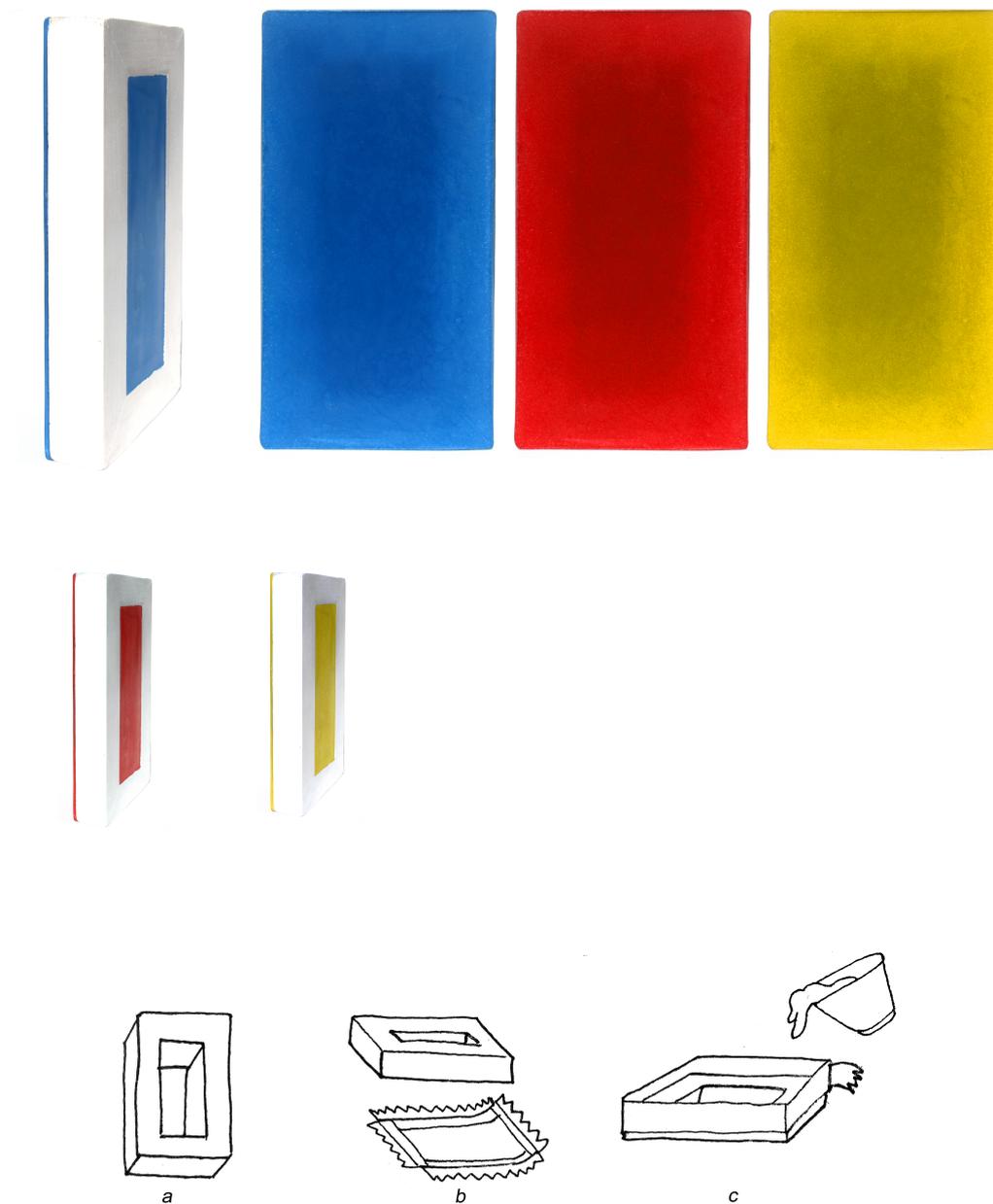


Fig. 36. Ilustración del procedimiento para *reversibles*: a. Representación del soporte. b. Representación de la fijación del acetato por la parte inferior, fijado con cinta para carrocería y que contendrá la pintura vertida. c. Representación del vertido sujeto por cinta para carrocería.

Su volumen en Amarillo

10,5 x 15,5 x 22 cm

Poliéster pigmentado sobre madera pintada. La cantidad de pintura vertida corresponde al volumen del octaedro: 330 ml.

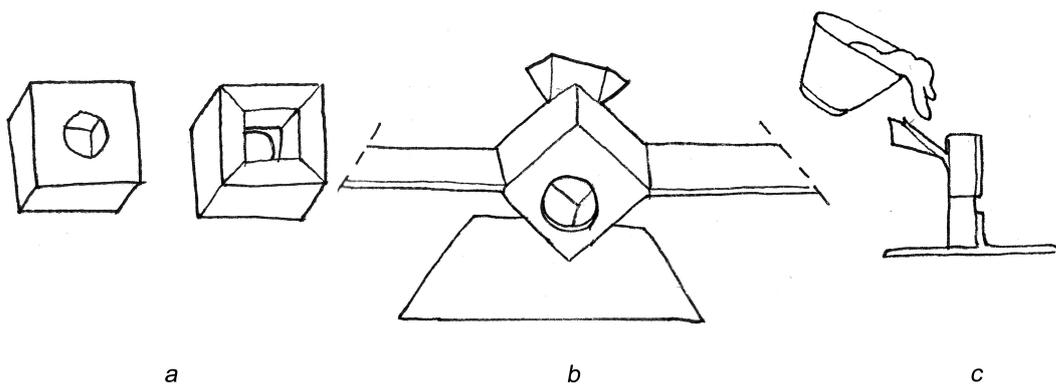
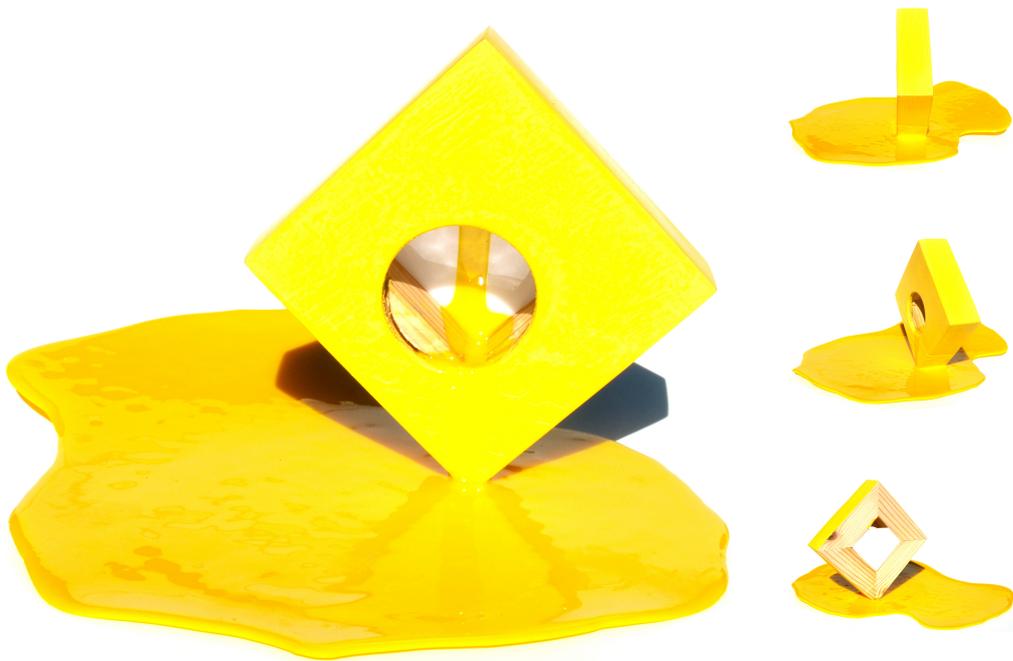


Fig. 37. Ilustración del procedimiento para *su volumen en amarillo*: a. Representación del verso/anverso del soporte. b. Preparación del soporte sobre un plano, representación de la estructura para el vertido. c. Representación vista lateral del proceso del vertido.

Azul encaje

10,5 x 10,5 x 3 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

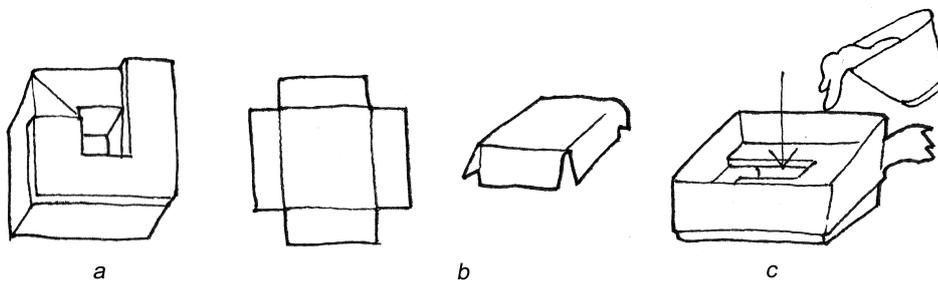
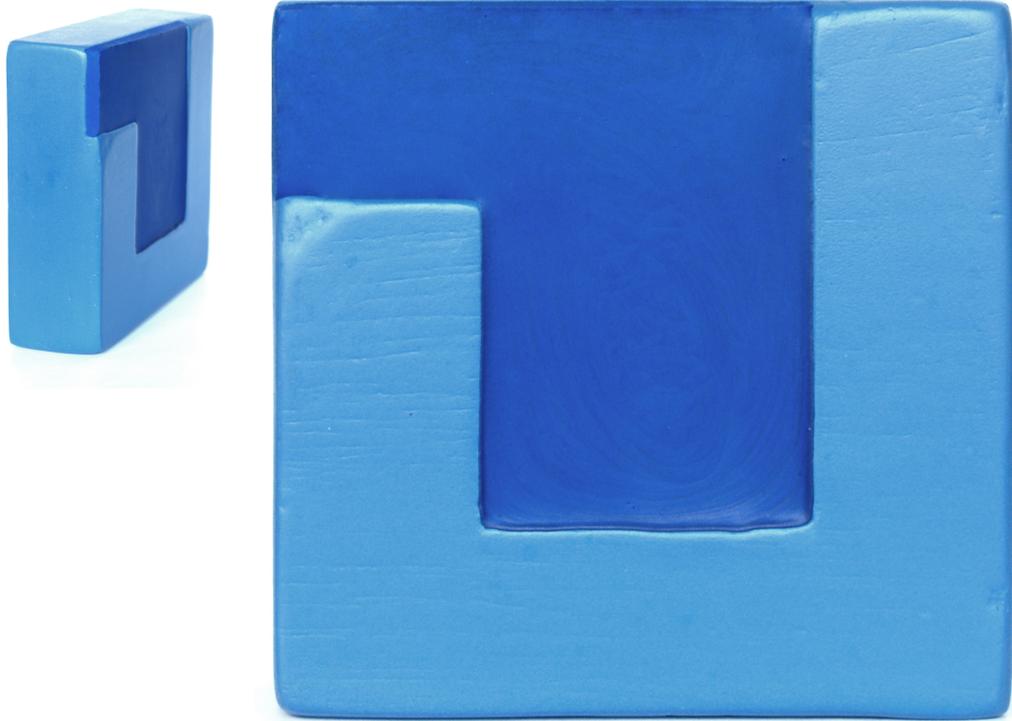


Fig. 38. Ilustración del procedimiento para *azul encaje*: *a.* Representación del soporte. *b.* Representación de la plantilla que sustentará el fluido por la parte inferior. *c.* Representación del vertido realizado sujeto por cinta para carrocería.

Verde atravesado

21 x 10,5 x 3,5 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

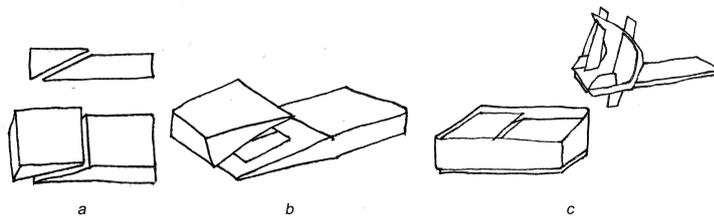


Fig. 39. Ilustración del procedimiento para verde atravesado: *a.,b.* Representación del soporte .al que se ha realizado un corte transversal *b.* Representación de la estructura que soporta el vertido, la cinta para carrocería mantendrá en suspensión la pieza superior de madera y acotará la expansión del fluido.

Multicursal Verde

10,5 x 10,5 x 3,4 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

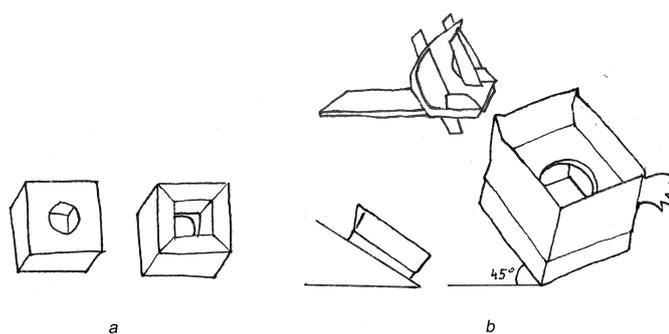
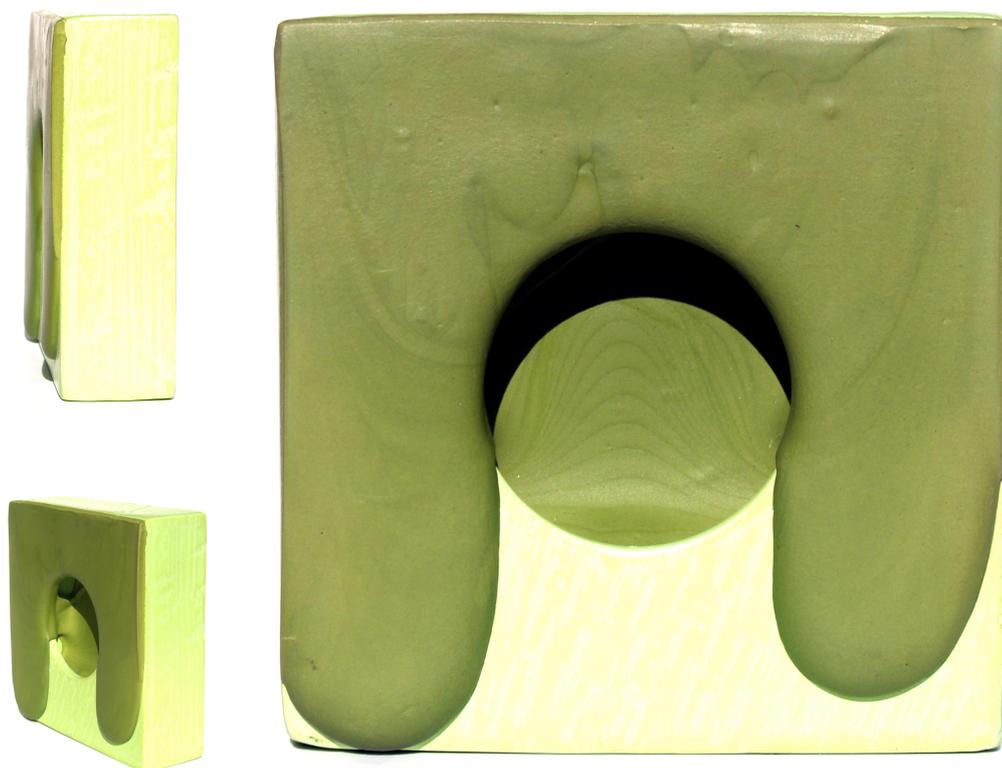


Fig. 40. Ilustración del procedimiento para *multicursal verde*: *a.* Representación del verso/anverso del soporte. *b.* Representación del vertido realizado en ángulo 45°.

Azul contenido

21 x 21 x 3,3 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

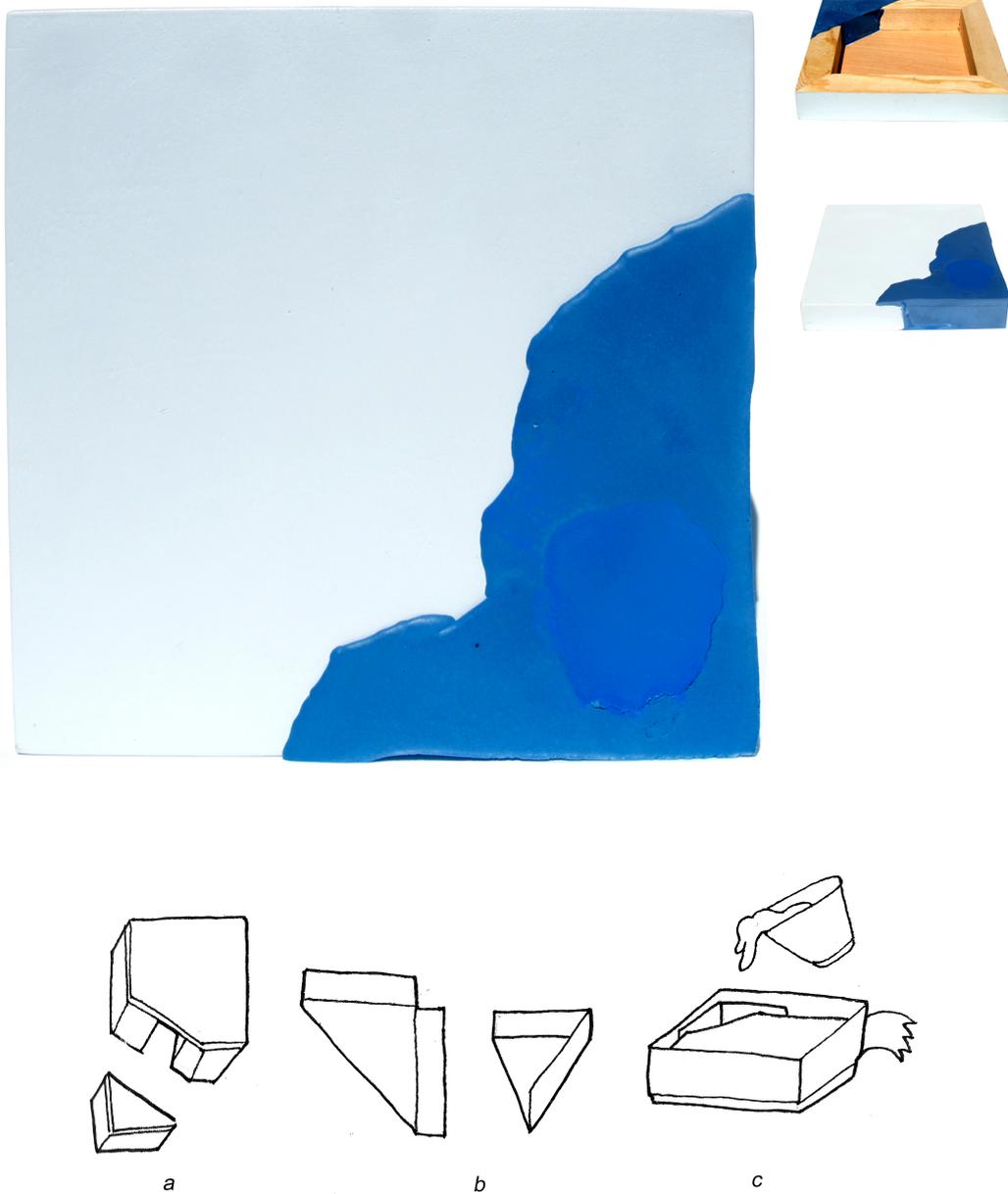


Fig. 41. Ilustración del procedimiento para *azul contenido*: *a*. Representación del soporte al que se ha realizado un corte transversal *b*. Representación de la plantilla que sustentará el fluido por la parte exterior. *c*. Representación del vertido realizado sujeto por cinta para carrocería.

Naranja vertido

22,5 x 21 x 3 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

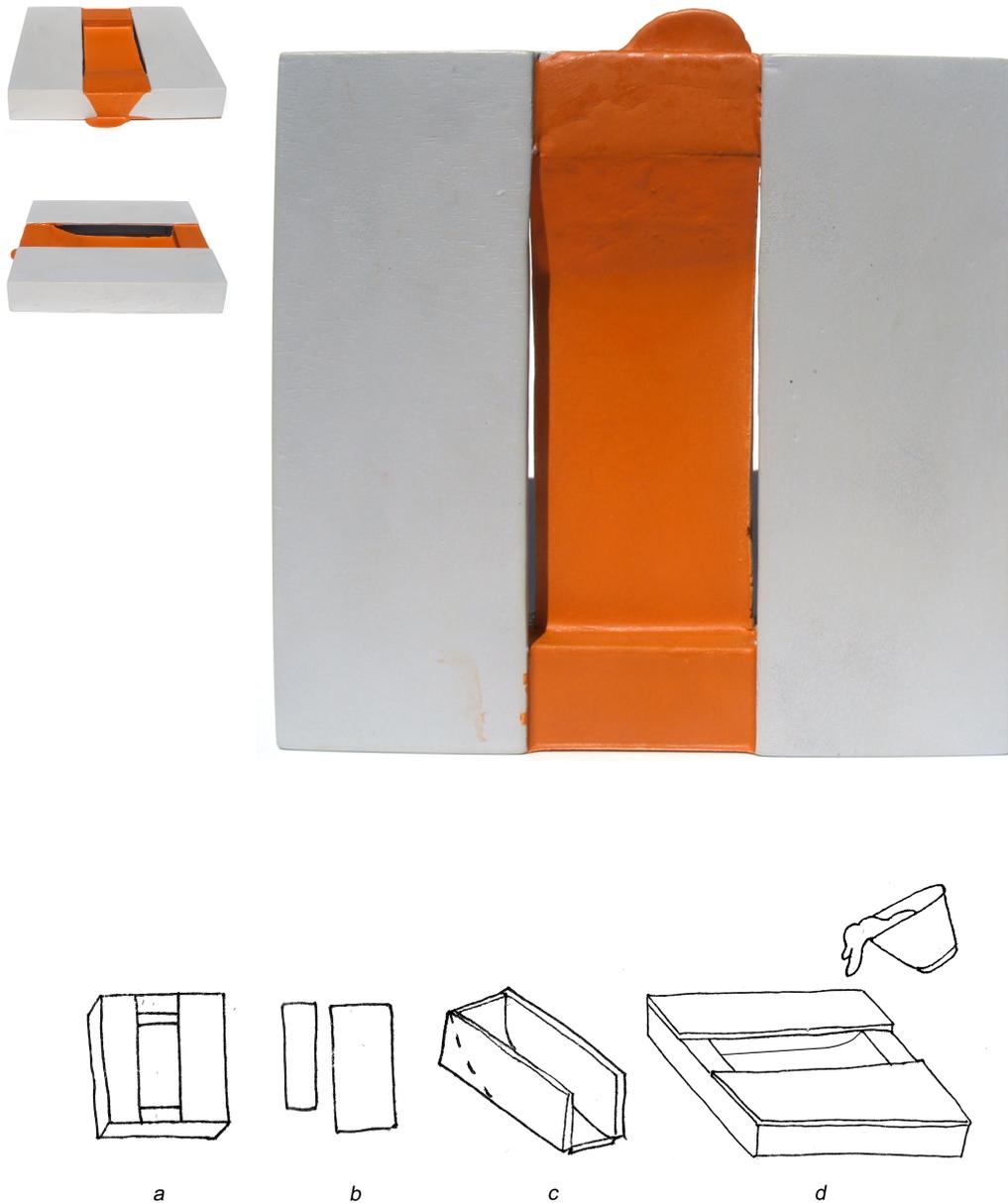


Fig. 42. Ilustración del procedimiento para *naranja vertido*: *a.* Representación del soporte. *b.* Representación de las plantillas para la forma que adoptará el fluido. *c.* Representación de la estructura que contendrá la expansión del vertido (situado en la parte interior del soporte). *d.* Representación del vertido realizado.

Su volumen en rojo

101 x 48 x 28 cm

Acrílico sobre madera pintada. La cantidad de pintura vertida corresponde al volumen del hueco interior: 630 ml.

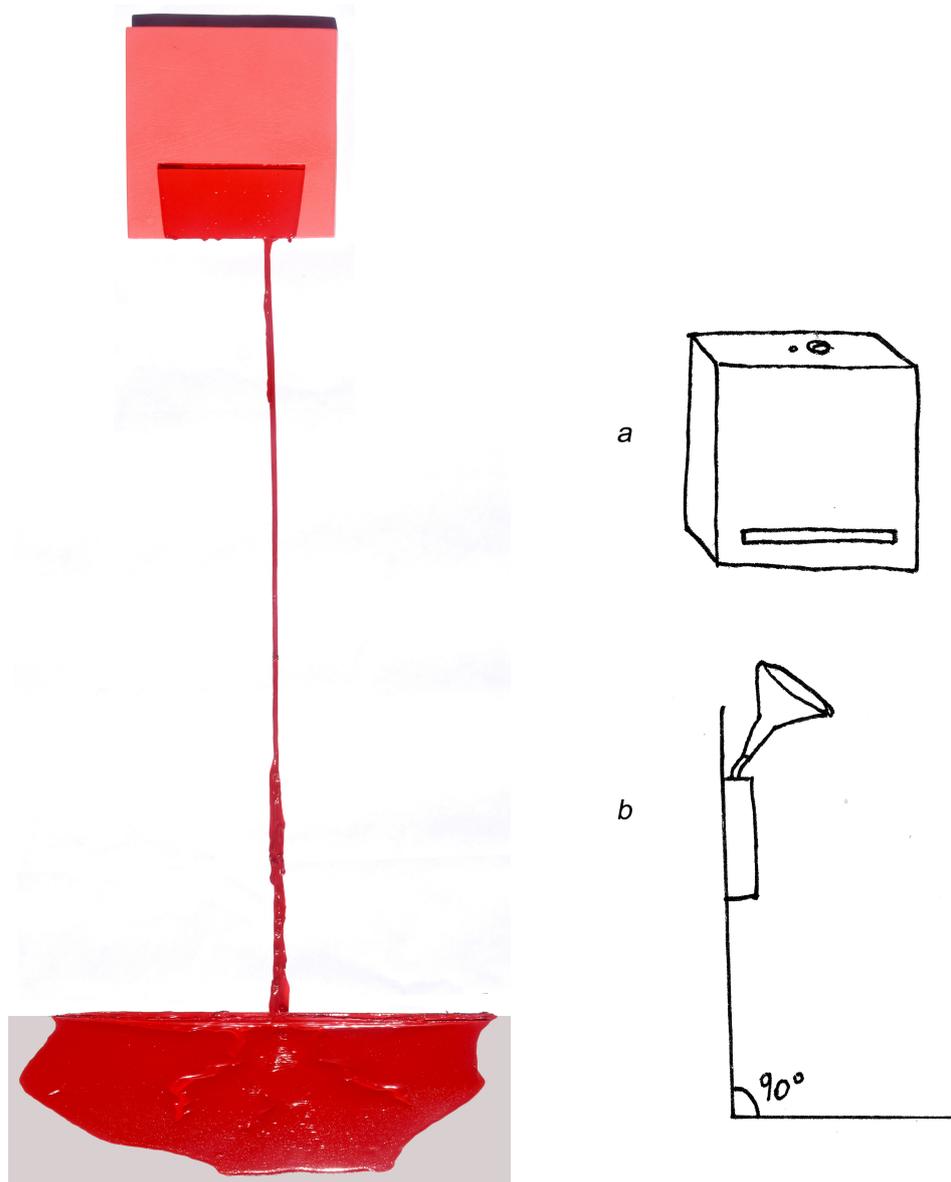


Fig. 43. Ilustración del procedimiento para *su volumen en rojo*: *a.* Representación del soporte al que se ha realizado un corte longitudinal inferior y una doble perforación en la parte superior. *b.* Representación de la posición del cuadro con respecto al suelo en el momento del vertido.

Su volumen en azules

127 x 21 x 3 cm

Acrílico sobre madera pintada. La cantidad de pintura vertida corresponde al volumen del hueco interior: 630 ml.

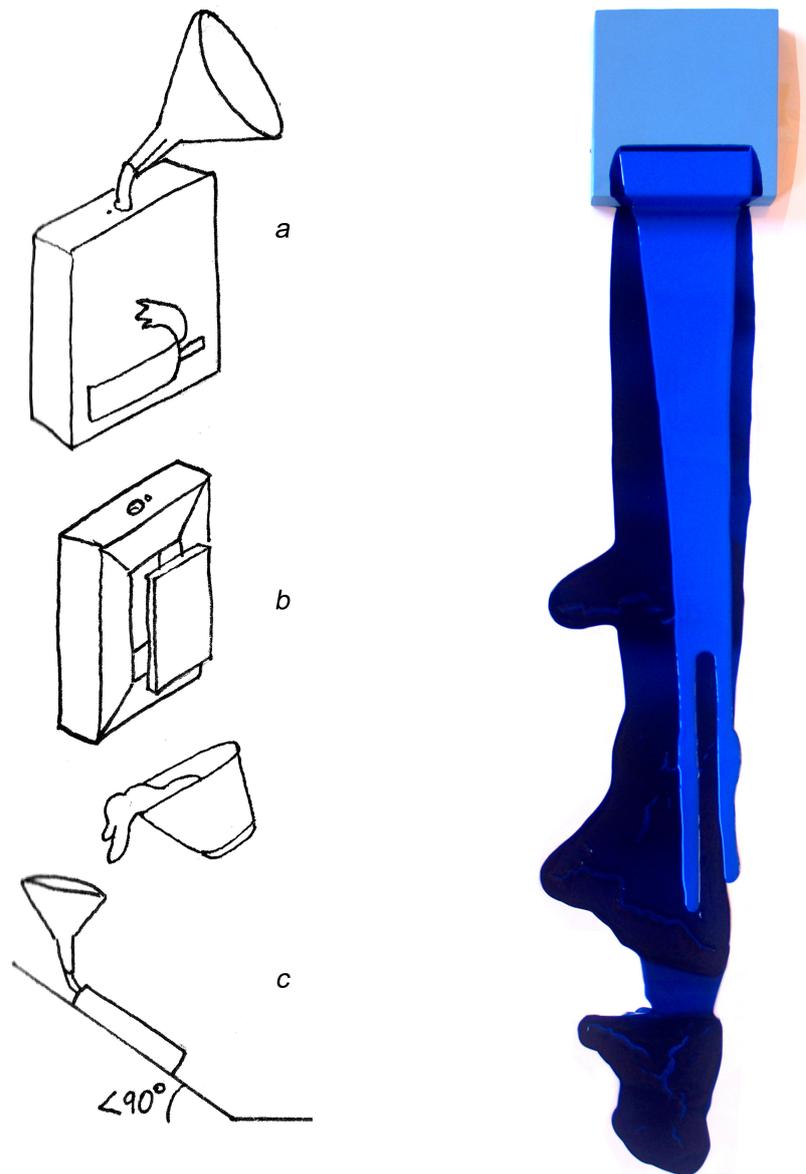


Fig. 44. Ilustración del procedimiento para *su volumen en azul*: *a.* Representación del soporte preparado para el vertido, colocación del embudo que permitirá introducir la pintura en su interior y sellado del corte por cinta para carrocería. *b.* Representación del sellado en la parte del anverso. *c.* Representación de la posición del cuadro con respecto al suelo en el momento del vertido.

Rojo suspendido

11,5 x 10,5 x 3,4 cm

Plasticrete pigmentado sobre madera pintada.

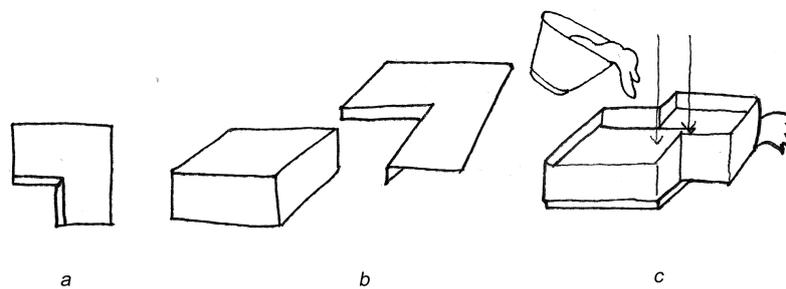
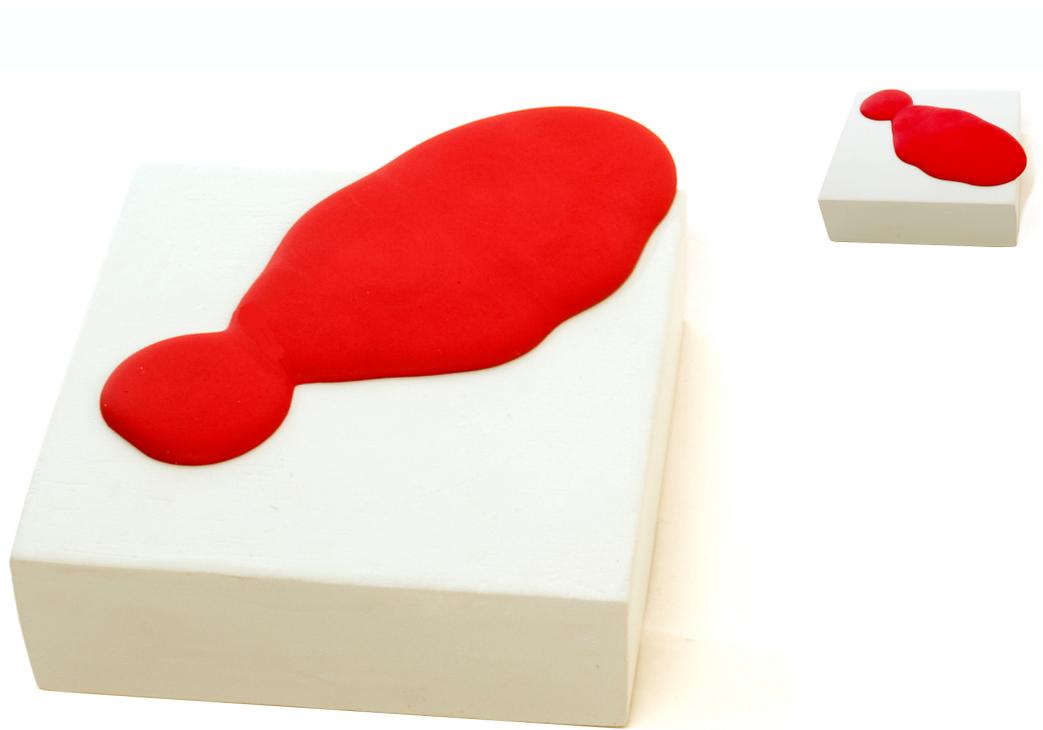


Fig. 45. Ilustración del procedimiento para *rojo suspendido*: *a.* Representación de la plantilla que sustentará el fluido por la parte exterior. *b.* Representación del soporte al que se le ajustará la plantilla *c.* Representación del vertido realizado sujeto por cinta para carrocería.

Capítulo IV CONCLUSIONES

Nuestra principal intención a lo largo de los capítulos anteriores ha sido implementar unas bases o conceptos lingüísticos que apoyaran nuestro discurso pictórico. Centramos nuestro interés conceptual girando en torno al empleo de la interdisciplinariedad y el cuestionamiento del medio tradicional para encontrar relaciones que apoyaran nuestra metodología de trabajo centrada en la intuición y que explicaran nuestras propuestas de pinturas-objetuales.

Al presentar la pintura como un agente fisicoquímico de naturaleza doble y en apoyo a nuestra disertación, creamos una serie de referencias lingüísticas con *lo dúctil*, propiedad de los materiales *sólidos*, para presentar al espectador *objetos pictóricos* que abogan por ser tocados. En ese juego de relaciones entre sólido y líquido es donde centramos nuestro campo de estudio: trabajamos la pintura en estado líquido sustentándonos en la ciencia de la mecánica de fluidos para aprender más acerca de las propiedades fisicomecánicas de la pintura: la tixotropía.

Empleamos los conocimientos adquiridos para experimentar con diferentes cambios de viscosidad de la pintura, empleando magnitudes como la gravedad para influir y controlar dentro de un umbral acotado, el principal elemento plástico de nuestra producción: el vertido de pintura.

Con intención de enriquecer la experiencia estética, resaltamos el carácter referencial que le suponemos al concepto que definíamos como “instalar”. Donde el objeto supone la “*presencia en un espacio*”, reflexionamos acerca de la relatividad de “lo real” y concretamos que nuestra pintura se expande por espacios intuitivos de curvatura nula llamados *espacios euclidianos*.

Hemos aprendido a base de pruebas y errores las limitaciones del material *plasticrete* como aglutinante: al trabajar diferentes densidades del material, éste, ofrece sus ventajas cuando queremos que la pintura tenga una resistencia que soporte su peso en la verticalidad. Sin embargo, si lo que buscamos es flexibilidad, conviene emplear pinturas de base acrílicas como las vinílicas, que resultan menos frágiles una vez han secado.

Otra limitación que ofrece el material *plasticrete* ha sido el color base que ofrece por defecto. El blanco natural que hemos definido en capítulos referentes al método, tiende a un violáceo que “ensucia” muy fácilmente los pigmentos como el amarillo. Para intentar corregir dicho problema se necesita gran cantidad de pigmento y, aún así, debido a su naturaleza no transparente, la paleta de color a la que puede llegar a optarse siempre quedará limitada.

Los problemas descritos no los pensamos como una limitación a nuestro trabajo, sino todo lo contrario, cumplimos los objetivos marcados en la investigación y es ahora después de la misma que somos capaces de conocer los verdaderos límites del material.

Por ello, abrimos un camino de investigación del que estamos convencidos nos queda mucho por aprender. En el caso del material bicomponente elegido para nuestra investigación, centramos nuestra atención en el *plasticrete* no obstante y como se apreciará en las fichas técnicas, hemos comenzado a trabajar otros productos aglutinantes bicomponentes (poliéster, en *su volumen en amarillo*) de base transparente. Demostramos con ello que muchas de las líneas de investigación que adopta este trabajo quedan abiertas. Sin embargo y, debido al carácter limitado de este escrito, nuestra obligación era acotar nuestro discurso, planteando las bases para una posible reflexión e investigación más extensa.

Por último, no podemos cerrar este capítulo sin nombrar algo que ha supuesto un inconveniente ligado a la limitación del proyecto y la elección del tamaño de la obra: el encarecimiento de los materiales bicomponentes. Esta situación, nos ha obligado a trabajar con los pocos recursos que disponíamos a nuestro alcance para alcanzar a realizar el compendio de trabajos aquí expuestos. Hacemos referencia a todas aquellas piezas que han ido a la basura o el reciclaje debido a nuestros “errores de cálculo” o la “precariedad” de las estructuras construidas, recordamos también las horas perdidas por intentar suplantar la carencia de herramientas especializadas por alguna “manera” posible que se nos “ocurriera”.

Para concluir: reconocemos que hemos “disfrutado como niños en un parque” y saboreado muy a gusto cada minuto de taller, las horas dedicadas y el sudor derramado *materializando* el texto que tiene entre manos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRINA, J.M., Tratado didáctico de las geometrías no-euclídeas, Memorias de la RACA de Barcelona, 3a época, VII, núm2.
- BATCHELOR, G.K. Introducción a la dinámica de fluidos. Ministerio de Medio Ambiente. Dirección General del Instituto Nacional de Meteorología. Serie monografías. Madrid 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal : ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de bellas Artes, 2006.
- DANTO, A. C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DUCHAMP, Marcel. Conferencia americana de Artes. Art News, vol. 56, Nº4.1957. Houston (Texas) EEUU.
- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ed. Akal, 2001.
- FORRIOLS, Ricardo. Pink Fluid [texto para el catálogo de la exposición Nelo Vinuesa.SCROLL.Ajuntament d'Alfagar] Edgar Neville.2007.
- FRIED, Michael, *Arte y Objetualidad, Ensayos y reseñas*, Madrid, La balsa de la Medusa. 2004.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006.
- GUSASCH, Anna María, *Arte y globalización*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.
- HABERMAS, J., El fin de una utopía. El País, 9-XII-1984.
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- KUSPIT, Donald B., "El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia" en *Creación*. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, No. 5, Mayo, 1992.
- *Clement Greenberg, Art Critic*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1979.

LACAN, Jacques, Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, conferencia realizada en julio de 1953. fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, París.

LOBATCHEVSKY, N.I., "On the Principles of Geometry" artículo revista especializada Kazan Messenger [Kazanski Vestnik], Universidad de Kazan, Kazan, 1829.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Teorema, Madrid, 1987.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, Colección Arte y Estética. Ediciones AKAL, 2001.

MCEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al "CUL DE SAC". Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, AKAL/Arte contemporáneo, 2007.

MICHELSON, Annette. "Where Is Your Rupture?": Mass Culture and the Gesamtkunstwerk. *October*, Vol. 56, Primavera, 1991).

POINCARÉ, Henri: *La Ciencia y la Hipótesis*, Espasa-Calpe, 1943, fragmentos, Madrid.

VATTIMO, G., *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y de Heidegger*, Península, Barcelona, 1998.

VON HILDERBRAND, Adolf, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1989.

VV.AA., *Filosofía de las ciencias sociales*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2005.

VV.AA., *Física general*, 32 edición, Tébar, Madrid, 2003.

VV.AA., *La posmodernidad*. Selección y Prólogo de Hal Foster. Kairós, Barcelona. 2002.

VV.AA., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 1993.

VV.AA., *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, editorial Nerea, 1994.

WHITE, Frank M., *Mecánica de fluidos*, Madrid, Ed Mc Graw Hill, 1993.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Madrid, Contraseñas, Editorial Anagrama. 1976.

ZYGMUNT, Bauman, *Modernidad líquida*, FCE, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2002.

RECURSOS EN LÍNEA

R.A.E., Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, [en línea] <http://lema.rae.es/drae/> [citado en 8 de septiembre de 2012].

GLASPOL COMPOSITES S.L., [recurso digital] www.glaspol.net [citado en 8 de septiembre de 2012].

A:MAG, *Art Fashion Culture Urban magazine*, [en línea] <http://www.amag.cl/> [citado en 8 de septiembre de 2012].

EL PAÍS, [en línea] <http://elpais.com/> [citado en 8 de septiembre de 2012]

NICOLÁS, Lamas, [en línea] <http://lamasnicolas.blogspot.com.es/> [citado en 8 de septiembre de 2012].

TRINTA, Arte Contemporáneo, [en línea] <http://www.trinta.net/> [citado en 8 de septiembre de 2012]

COROMINA, Roberto, [en línea] <http://www.robertocoromina.com> [citado en 8 de septiembre de 2012].

EL CORREO GALLEGO, [en línea] <http://www.elcorreogallego.es/> [citado en 8 de septiembre de 2012].