

TFG

PINTURA Y TRANSPARENCIA: LA HUELLA DE UN INSTANTE

Presentado por Francisco Javier Cabrera Capinetti
Tutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

En este Trabajo final de Grado se conjugan los diferentes procesos de investigación pictórica que he desarrollado en los últimos dos años de carrera. El proyecto realizado se centra en una búsqueda experimental con lenguaje y procesos abstractos. A través de la transparencia, la huella como evidencia de la extensión gestual del cuerpo, la paradoja de la presencia por ausencia y el azar o la serendipia, ha sido posible que experimentemos con el goce del “hacer”.

El trabajo se ha dividido en tres series: , Espacio Interior, se compone de obras donde se exploran la gestualidad y el azar sobre láminas transparentes de acetato de celulosa que se superponen a modo de velos.

La segunda, Zoom, está formada por piezas de formatos más pequeños, fragmentos recortados aleatoriamente a partir de elementos descartados de la primera serie.

Y en tercero y último lugar Transfer, serie que está integrada por transferencias de imágenes digitales sobre un medio termofusible exento de soporte y que potencia la reproductividad de las obras.

Esta búsqueda experimental me ha llevado a un mayor conocimiento de procesos y técnicas de creación y, sobre todo, a una mayor toma de conciencia de quien quiero ser como artista al terminar los estudios de Bellas Artes.

Palabras clave:

huella, transparencia, gestualidad, serendipia, azar, vacío

Summary and key Words

The present project collects the different process of pictorial investigation that have been developed during the last two years of the degree in fine arts.

The work focuses on the experimental research of a pictorial language and different process of abstraction. Through the transparency, the trace or print as gestural extension of the body, the paradox of the presence by the absence, chance and serendipity, we experiment with the pleasure of doing.

For the development of this academic work, bibliography and artistic referents as well as artistic movements have been studied, to be able to contextualize and carry out the conceptual, technical and procedural lines of the project.

Different materials were test until the final election of the three series that were developed:

Internal Space, Zoom and Transfer.

This research led us to a greater knowledge, not only of the process and creation techniques, but also of who we want to be as an artist when we finish our Fine Arts degree.

Key Words

Trace, Print, Transparence, Gestures, serendipity, Chance, Emptiness

Agradecimientos

Dedico estas páginas a mis padres Paco y Maricely por su apoyo y confianza; a mi tutor Javier Chapa; a Joan Peiro y Javier Claramut por su complicidad y consejos; a mis tías Isabel y Carmela; a Mary y Mario; a Andrea por ser mi compañera; a Tao y Jorge por ser mis amigos y a todo el que me ha acompañado en este viaje de autodescubrimiento y desarrollo personal en el camino para ser artista.

Aprovecho también este apartado, no sin cierto rubor por el atrevimiento que supone, para agradecer la comprensión del lector ante el hecho de que me dirija a él en primera persona. Considero, y quizá esté equivocado, que dado que el carácter introspectivo e íntimo del trabajo resultaba extraña la utilización de la más correcta tercera persona del plural. Quede claro, no obstante, que este proyecto no hubiera sido posible sin la colaboración de las personas que acabamos de citar, sin lo aprendido en la Facultad, en multitud de libros y en lo visto en muchas exposiciones.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

II. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1. Objetivos
 - 1.1. Objetivos Generales
 - 1.2. Objetivos Específicos
2. Metodología

III. CUERPO DE LA MEMORIA

1. La Escucha
2. La Búsqueda
 - 2.1. Primeras Pruebas
3. La Obra
 - 3.1. Serie: Espacio Interior
 - 3.2. Serie: Zoom
 - 3.3. Serie: Transfer
4. El Montaje
5. Referentes
 - 5.1. Jackson Pollock
 - 5.2. Robert Motherwell
 - 5.3. Pierre Soulages
 - 5.4. Craig Kauffman
 - 5.5. Decollage
 - 5.6. Katharina Grosse
 - 5.7. Supports- Surfaces
 - 5.8. Sergio Barrera
 - 5.9. Oliver Johnson
 - 5.10. Juan Olivares
 - 5.11. Mariah Robertson
 - 5.12. Inma Femenía

IV. CONCLUSIONES

V. BIBLIOGRAFÍA

VI. ÍNDICE DE IMÁGENES

I. INTRODUCCIÓN

El trabajo final de grado nace como un sentimiento del cambio, de la transformación de actitudes del pasado que hoy ya no concuerdan con la persona en la que me estoy convirtiendo.

Antes de entrar en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos mi acercamiento a la pintura había sido exclusivamente a través de la práctica del graffiti. La trasgresión en el espacio público y la manera de identificarme con ella formaban parte de una visión del mundo y del discurso con el que me mostraba ante él.

Estas ideas y planteamientos han ido variando con el paso de los años, y en ese cambio fue decisivo el ingreso en la Facultad de Bellas Artes. La carrera me ha servido no sólo para indagar en procesos de creación nuevos y desconocidos hasta el momento, sino también para tener una actitud más abierta que me permitiera convertirme en un artista sin prejuicios, más libre.

En este camino de transformación ha sido importante la “desidentificación” con la práctica del graffiti. El taller me ha proporcionado un entorno seguro para la experimentación de lenguajes y procesos de creación más propios e innovadores.

El despertar a procesos creativos relacionados con la abstracción y la investigación de mecanismos no referenciales me han permitido encontrar un modo de expresión, de conectar lo interior y lo exterior.

En estos procesos se ha experimentado con materiales transparentes como soportes; con la huella; la extensión gestual del cuerpo; el vacío como elemento generador de la huella; el azar. Elementos que hacen de lo procesual un valor de la obra realizada, y ésta una consecuencia de ese devenir creativo.

Las obras que forman parte de este proyecto se han ido desarrollando principalmente durante el curso académico 2014-2015, aunque algunas de las ideas motoras del proyecto empezaron a gestarse un año antes mientras cursaba la asignatura Pintura y abstracción, lugar donde me empecé a familiarizar con la pintura no referencial.

Me he ido transformando junto con el proyecto. Su realización, las horas en el taller y el estudio han hecho posibles los hallazgos y reflexiones que lo han conformado y, sobre todo, a un entendimiento más profundo de quién soy y de quién quiero ser.

Tras la exposición de los objetivos y la metodología utilizada para el desarro-

llo del proyecto expongo en el cuerpo de la memoria y en los apartados,
La escucha: ideas y planteamientos conceptuales que me han acompañado
en la realización de las obras.

La búsqueda: investigación y procesos utilizados.

La obra: desarrollo de las tres series pictóricas a través del texto y la fotografía.

El montaje: explicación de la importancia del montaje como parte de la propia obra.

Referentes: Autores, Artistas y Movimientos en los que me he apoyado para la conceptualización y realización de este proyecto.

A continuación, y finalmente se presentan las conclusiones del proyecto y la bibliografía utilizada.

II. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1. OBJETIVOS

Dividimos los objetivos del proyecto en generales y específicos

1.1. *Objetivos Generales*

Los objetivos generales del proyecto son:

Realizar una serie de obras pictóricas abstractas que muestren los conocimientos y las competencias adquiridas en el transcurso del Grado en Bellas Artes

Buscar en las obras realizadas un discurso personal que sirva para entender los procesos internos de mi crecimiento como artista y me permitan empezar una trayectoria artística profesional.

1.2 *Objetivos Específicos*

Los objetivos específicos en los que se fundamentan los generales son:

Mantener una actitud abierta que posibilite la inclusión de cualquier proceso o hallazgo fruto del azar.

Experimentar con materiales translúcidos, con la gestualidad y con diferentes tipos de recursos y materiales pictóricos.

Buscar formas de presentación y exhibición de las obras no convencionales. Incluir en el ámbito de la pintura procesos gráficos que posibiliten la reproducción de determinadas imágenes.

Cuidar que los resultados sean la suma de los procesos empleados y no al revés.

Reflexionar sobre el por qué de mi trabajo y los procesos que me han llevado a su realización tomando así conciencia de quién soy como artista.

Reforzar las habilidades de expresión verbal y escrita respecto a mi trabajo.

Desarrollar un juicio crítico sobre mi obra que me permita reconocer sus logros y carencias.

2. METODOLOGÍA.

La metodología empleada para la realización de este proyecto se puede articular a partir de tres vías diferentes:

Por un lado, la búsqueda y posterior reflexión teórica motivada a raíz del análisis y procesado de información acerca de los referentes artísticos, formales y técnicos que he considerado de utilidad para la realización del trabajo.

Por otro, tanto la elaboración de un registro fotográfico a partir de imágenes propias, procedentes de museos, galerías, sitios web, catálogos y

libros, como la experiencia visual que supone poder ver obras en directo. La importancia de esta experiencia ha posibilitado tener una visión más real de aspectos formales y expresivos de las obras que han aumentando mi interés por la pintura. La visita a exposiciones y ferias de arte ha sido de gran ayuda a la hora de conocer a artistas y poder explorar sus obras de una manera más sensible. Por ejemplo: exposiciones como la de Juan Olivares o Sergio Barrera en la Galería SET han servido como motor de inicio de algunas de las ideas generadoras de este trabajo y han sido fundamentales en la motivación que nos ha llevado a elegir algunas de las líneas de este proyecto; el asistir a Ferias como ARCO15 o justMAD me han dado la posibilidad de ver, entre otras, obras de Oliver Johnson, Katharina Grosse o Inma Femenía que han sido valiosísimas experiencias que me han mostrado puntos de vista diferentes, nuevos caminos técnicos y procesuales y, también, el simple e intenso disfrute del arte.

Por último la importancia del taller como lugar de exploración y creación en el que mediante la práctica pictórica los aspectos técnicos, conceptuales y emocionales se relacionan y permiten apreciar las cualidades y las posibilidades de los materiales y los procesos. En el taller es donde las ideas empiezan a demostrar su consistencia y sus auténticas posibilidades de materialización. Es el lugar en el que la experimentación pictórica con los diferentes materiales y soportes encuentra su sentido. Donde, incluso sin tener una idea clara de cómo va a ser la concreción formal y estética del resultado final, el enfoque lúdico de los procesos y la probable inclusión de determinados errores como hallazgos fortuitos me han permitido disfrutar de la manera de hacer y de realizar una obra que sea consecuencia de todo ello.

Estas tres vías han estado constantemente interconectadas pues, lógicamente, tanto las reflexiones teóricas como las imágenes y la experiencia directa ante determinadas obras han sido la respuesta a cuestiones tanto formales como conceptuales y han acompañado y servido de guía y de estímulo a la realización de este proyecto.



1. Procesos de lavado y secado. Aula de Pintura, 4.1 UPV.

III. CUERPO DE LA MEMORIA

1. LA ESCUCHA

“Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo”. JOSÉ ÁNGEL VALENTE¹

Este trabajo intenta ser una búsqueda de coherencia entre procesos pictóricos y vivenciales; coherencia entre lo que soy y lo que proyecto, entre lo de dentro y lo de fuera.

La cuestión es que quien se proponga ahondar en la pintura se pregunte directamente: ¿Cómo lograr la máxima expresividad en mi trabajo? en ese momento surgen las formas
Franz kline²

Para ello ha sido necesario una escucha, un intento por parar y tomar conciencia de todo lo que sonaba dentro y fuera de mí y de esta manera vaciarme de opiniones, expectativas, control, miedo y en definitiva, ruido. Ruido detrás del que me escondo, ruido desde el cual es difícil ver con claridad, ruido desde el cual es imposible conocerme. Es de esta manera y como dice Yehudi Menuhin “Sin el silencio no habría música”³. sin este silencio, la toma de conciencia para la realización de este proyecto no hubiera existido, sería de nuevo imágenes vacías con las que identificarse, sería seguir generando más ruido.

Es así que las obras forman parte de un proceso de desidentificación de muchas de las etiquetas que traía del pasado, etiquetas como “Yo no valgo” o “Yo no puedo” dejaron de tener tanta fuerza cuando decidí estudiar la carrera de bellas artes después de años cursando unos estudios que no me hacían feliz.

Ahora, la toma de decisiones se convierte en motor de transformación. Una de estas transformaciones fue el alejarme de mi actividad como graffitero.

1 Tapies, A. Valiente, J.A. *Comunicación sobre el muro*, p. 61.

2 Hess, B. *Expresionismo Abstracto*, p. 84.

3 De Tena Navarro, M. *Presencia de lo ausente*. p. 83.

El Graffiti ha sido durante muchos años fuente de identificación, aprobación, posicionamiento, y también un vehículo para ganar dinero. Este vértigo a dejar atrás la seguridad conocida, se transforma en un ejercicio para la fé en nuevos resultados.

Es de esta manera en la que estos conceptos empiezan a encontrar relaciones tanto en el interior como en el exterior, es decir, estas reflexiones empiezan a encontrar una traducción formal a través de la experiencia pictórica.

Las obras que aquí presentamos intentan encontrar vías de exploración a estas reflexiones haciendo desaparecer la falsa creencia de que necesitamos crear capas que nos identifiquen de manera que vivamos escondidos detrás de ellas olvidándonos de quiénes somos en realidad.

Solo deshaciéndonos de esas capas, una a una, somos capaces de reescribir nuevos mapas interiores.

Esta “reescritura” nos evoca directamente al *Palimpsesto*, del griego antiguo “grabado nuevamente” que describe la técnica caligráfica en donde después de haber escrito un texto, normalmente en pergamino, éste se borraba y se volvía a escribir otro encima. Debido a lo imperfecto del proceso de borrado, las huellas que quedaban de los antiguos textos interactuaban con los nuevos dando lugar a otros sentidos de lectura.

Es a través de la ausencia de la huella donde se evidencia esta reescritura, una pincelada o huella transparente desprovistas de carga matérica y de peso, que posibilita hablar del vacío como dice François Cheng:

“el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud”⁴

Es esta idea positiva de vacío donde nace la posibilidad de ir más allá, enfrentando así el vértigo que produce el mirar hacia dentro y conectar interior con exterior encontrando la coherencia entre quienes somos y lo que hacemos.

“El vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad”⁵

Son muchos los artistas que antes que yo han escrito y experimentado con estas ideas y con el arte como camino, como decía Tobey: “El acto de pintar es un acto de descubrimiento más que una imposición del intelecto”⁶

4 Cheng, F. *Vacío y Plenitud*. p. 68.

5 *Ibid.* p. 71.

6 *Op.cit.* p. 51.

Afirmaciones como las de Tobey o las Kandinsky al decir que:

“El verdadero artista no desea imitar a la naturaleza, lo que desee expresar es ese mundo que llevamos dentro, pero el arte es más complejo de lo que parece; y el objetivo de esta en la actualidad es la búsqueda de un ritmo que vaya más allá de lo matérico”⁷

Dan sentido a la idea de que el artista tiene la responsabilidad de conectar con su interior, y de esta manera poder dar respuesta a su condición de creador, a su energía y a lo que no es materia.

2. LA BUSQUEDA

La gestualidad, la transparencia, el azar, el cruce de caminos; la aparición de nuevas vías y hallazgos mutan y van dando vida al proyecto. Lo incontrolable, al menos inicialmente, de algunos recursos técnicos da lugar a nuevas posibilidades operativas tanto desde un punto de vista formal como discursivo

A través de las experiencias de taller, el placer ha sido un valor en alza en nuestra búsqueda. El deleite de pintar y de explorar nuevos caminos expresivos y puntos de vista distintos a los que habíamos conocido hasta entonces, han sido un constante estímulo en nuestro trabajo.

De esta manera, durante la ejecución de las obras han ido apareciendo líneas de investigación relacionadas con ese espíritu lúdico y de juego-prueba que nos ha permitido situarnos más allá de la posible frustración o del enfado proveniente de lo que uno desconoce o no puede controlar.

Como dijo David Hockney:

“Creo que ninguna actividad humana puede desarrollarse si carece de una vertiente lúdica”⁸.

Johannes Huizinga filósofo e historiador holandés que estudió el juego como fenómeno cultural, destacó la importancia de la tensión como azar en las características del juego:

“La tensión como azar, supone un tender hacia la resolución. Durante el desarrollo del juego, el jugador utiliza todas sus facultades en el intento de superar dicha incertidumbre ... De manera que el azar tiene que estar presente durante toda la acción y por ello la resolución de la misma es siempre una incognita. En los procesos artísticos sucede algo similar. De hecho será la misma incertidumbre la que propiciará características comunes del arte y el juego como libertad, el placer y la embriaguez”⁹

7 Joirí, P. Una visión prospectiva de la espiritualidad a través de la forma y el color. p18

8 Fulloaondo, U. *El proceso creativo a modo de juego. El papel fundamental del azar* <<http://www.euskonews.com/0547zbk/gaia54703es.html>>

9 HUIZINGA, J. *Homo ludens*.. p 23.



2. Jackson Pollock trabajando en su estudio de Nueva York. Fotografía de Hans Namuth 1950.

El **azar**, la improvisación, la inmediatez y el automatismo han sido una constante en muchos procesos pictóricos del siglo XX, como es el caso de los procedimientos automáticos desarrollados primero por los artistas surrealistas y después por los informalistas en Europa y los expresionistas abstractos en los Estados Unidos (el caso de Jackson Pollock, aunque no único, es el ejemplo más significativo).

En su vertiente puramente material, este tipo de procedimientos posibilitan la interacción de procesos no controlados por el artista y en los que factores externos como son la temperatura, el tiempo de secado, la fluidez de los materiales o las propias leyes de la naturaleza, se consideran un aspecto significativo de la creación de las obras.

Una **serendipia** es un descubrimiento o un hallazgo inesperado y afortunado que se produce cuando se está buscando otra cosa distinta. También puede referirse a la habilidad de un sujeto para reconocer que ha hecho un descubrimiento importante aunque no tuviese relación con lo que estaba buscando. Habitualmente nos hemos referido a ella cuando hablamos de la casualidad, la coincidencia o el accidente.

De esta manera un concepto como el azar, inherente, a la serendipia es abrazado en este trabajo como un método de acercamiento a los procesos, como un intento de alejarnos de la idea del resultado como algo previsto y planificado. De esta manera los procesos hacen presente la pintura.

Así pues, en este cruce inesperado de caminos que es el azar y ante la incertidumbre de por cual de ellos transitar, la pincelada, la mancha, la composición, etc. son elementos a explorar como posibles vías de investigación y desarrollo.

La **gestualidad** hace que la acción del artista forme parte de la obra. Es de esta manera que la huella ha estado presente desde las primeras pruebas y se ha convertido en método de expresión y en una manera poética de congelar el espacio-tiempo convirtiéndolo en fisicalidad.

Así; fisicalidad, gesto, movimiento, azar y tiempo; armonizan un “qué hacer” en donde, como dice Jose Aja de los Ríos en su tesis *corporalidad en la pintura*:

“El cuerpo se mueve en el espacio como si de una danza se tratara. El pintor ya no representa objetos visibles, sino que representa su propia danza, su posición relativa en el espacio”¹⁰.

10 Aja de los Ríos, J. *La corporalidad de la pintura (huellas y procesos del artista)*. p 111.

Es así como la pincelada deviene en extensión del cuerpo, como el color se convierte en forma y la forma en obra.



3. Prueba nº13. Pintura y resina acrílica en dispersión acuosa. 51x16cm



4. Prueba nº15. Pintura y resina acrílica en dispersión acuosa. 41x30cm



5. Prueba nº20_ Pintura Acrílica sobre polipropileno "cristal" 55x30cm

2.1 Primeras Pruebas

Mis primeras pruebas, el embrión de lo que hoy es el proyecto, se llevaron a cabo utilizando como soportes diversos materiales translúcidos sólidos como láminas de pvc, polipropileno, metacrilato, acetato de celulosa y, también y tras su secado, resinas acrílicas en dispersión acuosa.

A la vista de los diferentes resultados obtenidos con todos estos materiales me decanté por las láminas de acetato de celulosa (normalmente denominadas acetato). Las cualidades plásticas de esta superficie, es decir, su transparencia, brillo y combinación entre rigidez y flexibilidad (su grosor es de 100 micras), así como su comportamiento ante la pintura y los procesos de lavado la hacían idónea para el trabajo que queríamos realizar.

Al mismo tiempo, y en relación con la pintura, comenzamos experimentando con pinturas acrílicas pero, finalmente y para lo que consideramos el grupo principal de trabajos, nos decantamos por la pintura sintética en spray (como veremos más adelante, el proyecto también incluye obras realizadas con transferencias digitales).

La combinación de estos dos materiales, es decir, de la superficies de acetato y la pintura en spray, y la experimentación con las posibilidades técnicas y formales que ofrecen ambos nos ha permitido crear la línea discursiva central del proyecto.

La primera intervención sobre la superficie se realiza aplicando, a modo de enmascaramiento líquido, detergente líquido tipo lavavajillas. Posteriormente se aplica la pintura y, tras su secado, se procede al lavado-eliminación del detergente y la obtención totalmente nítida del registro de las herramientas con las que se ha aplicado o manipulado el detergente (brochas, esponjas, difusor de agua, etc.). De este modo la huella será transparente, es decir, sin pintura, y se creará una relación de espacio positivo-negativo y la paradoja de la presencia de la huella por su ausencia.



6. Grupo de Pruebas sobre papel, Pintura acrílica y acetato de celulosa 9 x 13cm c/u.

3. LA OBRA

Establecidas las bases generales de actuación pasaremos a explicar con más profundidad cada uno de los procesos de creación empleados en el proyecto. Estos procesos, que han tenido lugar de forma secuencial, han marcado tres líneas de producción que hemos denominado *Espacio interior*, *Zoom* y *Transfer*.

3.1 SERIE: *ESPACIO INTERIOR*

En la primera de las series trabajé directamente con láminas transparentes de acetato de celulosa de un grosor de 100 micras y 100 x 70 cm de tamaño (la lámina precortada de mayor tamaño que hemos encontrado).

El soporte se dispone horizontalmente para posibilitar los procesos de aplicación de los distintos materiales fluidos y posibilitar que sea el trabajo gestual del artista sobre el soporte el que defina la forma y no la gravedad que ocasionaría el desplazamiento vertical de la pintura, si esa fuese la disposición del soporte.

Se aplica, a modo de máscara y de un modo intuitivo, detergente líquido y/o agua, mediante brochas planas y anchas, pinceles, esponjas y pulverizadores.

Una vez concluida esta primera fase de reserva, se pulveriza la pintura en horizontal y de forma homogénea sobre toda la superficie. La pintura en spray —esmalte sintético— se deposita sobre la máscara y se adhiere a la superficie del acetato que no está cubierta por aquella.

Una vez ha secado la pintura, apenas unos minutos después de aplicada, realizamos un lavado en vertical pulverizando agua sobre la superficie y eliminando el detergente y, consecuentemente, la película de pintura que había sobre él. De este modo la pintura que cubrirá el acetato recortará la transparencia del gesto y la huella del artista.

Este proceso se repite con nuevas láminas, gestos y colores y, a continuación, se van combinando todas ellas por superposición hasta dar con aquella interrelación entre formas y colores que me resulte más convincente.



7. Capi Cabrera. *Escucha nº2*, 2015 Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.



8 Capi Cabrera. *Escucha nº3*, 2015 Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.



9. Capi Cabrera. *Escucha nº4*. Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.





10. Capi Cabrera. *Escucha nº5*, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.



11. Capi Cabrera. *Escucha nº6*, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle



12. Capi Cabrera. *ZOOM n°1*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 19 x 27 cm



13. Capi Cabrera. *ZOOM n°2*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 20 x 28 cm



14. Capi Cabrera. *ZOOM n°3*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 19 x 27 cm



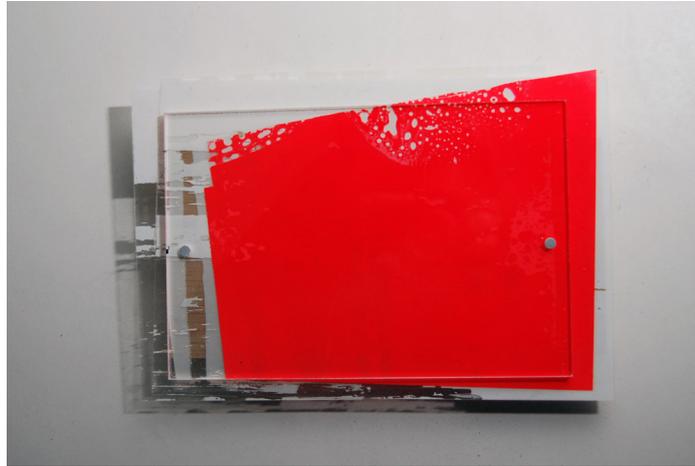
15. Capi Cabrera. *ZOOM n°100*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 30 cm

3.2. SERIE: ZOOM

La segunda serie es la consecuencia directa del recorte aleatorio de pequeños fragmentos de láminas de gran formato pintadas del mismo modo que las descritas en la serie anterior y que habíamos descartado. Al igual que en la primera serie estas láminas son combinadas posteriormente.

El recorte hace que pierda importancia la totalidad del gesto y que se centre la atención, de ahí la denominación de Zoom, en los accidentes y pequeños detalles de las huellas que antes del recorte podían pasar desapercibidos y que ahora son lo sustancial de la obra.

Esta variante procesual permitió nuevas vías para abordar el proceso de creación y, al mismo tiempo, nos permitió establecer un paréntesis respecto a una cierta sensación de agotamiento respecto a una práctica que empezaba a resultar mecánica en las composiciones de la primera serie.



16. Capi Cabrera. *ZOOM nº4*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 30 cm



17. Capi Cabrera. *ZOOM nº110*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 46 cm



18. Capi Cabrera. *ZOOM nº210*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 23 x 47 cm

3.3. SERIE: *TRANSFER*

Si la serie anterior surge de la fragmentación de la primera, ésta tercera lo hace de la transferencia de fotografías digitales de las piezas de la primera serie.

La idea de la transparencia, ya consustancial con el trabajo, y la utilización de resinas sintéticas líquidas y colas termofusibles en las asignaturas *Procesos gráficos digitales* y *Gráfica interdisciplinar experimental* nos llevó a explorar nuevos caminos de reproducción relacionados con la gráfica.

La transferencia térmica es un proceso de impresión por el cual una imagen impresa sobre un tipo de papel especial, nosotros utilizamos el denominado "Perfect transfer", es transportada a otra superficie mediante calor.

Aunque el modo habitual de realizar este tipo de transferencias es utilizando unas planchas eléctricas... nosotros utilizamos pistolas de encolar que vierten un plástico termofusible sobre la imagen impresa. El propio calor de la cola es el que hace posible que ésta, en estado líquido al estar caliente, se extienda sobre el papel y permita la transferencia.

Una vez se ha enfriado la cola se solidifica y se despegas del papel, lo que dará lugar, ya que es transparente, a que la imagen impresa se pueda visualizar por los dos lados de la película. Esta película tendrá el grosor y la forma generada al verter la cola. De este modo, nuevamente la huella (la de la imagen fotografiada y la forma de la película de cola), el azar, la transparencia y el trabajo experimental con diferentes procesos creativos vuelven a ser los protagonistas de la obra.



19. Capi Cabrera. *TRANSFER nº1*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 6 x 39 cm



20. Capi Cabrera. *TRANSFER nº2*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 6,5 x 38 cm



21. Capi Cabrera. *TRANSFER nº3*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 38 cm



22. Capi Cabrera. *TRANSFER nº4*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 38 cm



23. Capi Cabrera. *TRANSFER nº5*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 37 cm



24. Capi Cabrera. *TRANSFER n°6*, 2015,
Transferencia sobre cola termofusible.
7,5 x 39 cm



25. Capi Cabrera. *Transferencia n°7*, 2015,
Transferencia sobre cola termofusible.
7 x 39 cm



26. Capi Cabrera. *TRANSFER n°8*, 2015,
Transferencia sobre cola termofusible.
6 x 38 cm



27. Capi Cabrera. *TRANSFER n°9*, 2015,
Transferencia sobre cola termofusible.
8 x 39 cm

4. MONTAJE

A continuación, y como elemento común a las tres series, hablaré del modo en el que se monta y dispone la obra en el espacio expositivo. Aunque éste sería un aspecto secundario en relación con una obra de conformación más convencional, en mi caso y dadas las características de las obras el montaje y presentación son especialmente importantes.

Siempre he tenido un interés especial por artistas o movimientos que pusieran énfasis en alejarnos de la tradición del uso de soporte con bastidor, como pueden ser el caso de los artistas franceses del Support Surface, del grupo japonés Gutai y, más recientemente, jóvenes artistas españoles relacionados con la llamada “pintura expandida” como Guillermo Mora o Angela de la Cruz, entre otros.

De esta manera y desde un principio las piezas han sido pensadas en su conjunto desde la libertad de los formatos y materiales utilizados. Una vez conformadas, las obras fueron estudiadas para que la manera de exhibirlas fuera armónica y mantuvieran un carácter experimental.

En la serie ESPACIO INTERIOR la obra se conforma, normalmente, por un mínimo de 3 hojas de acetato de celulosa para conseguir que las capas dialoguen entre sí. Para que esto pase era importante que los pliegos de acetato no se solapen en su totalidad, pues al estar totalmente pegadas y al ser láminas muy finas, las sombras y refracciones que se producen en su interior no se apreciarían.

El aspecto formal de obras como las de Mariah Robertson o Craig Kauffman donde las piezas aparecen suspendidas del techo sujetas por solo uno de sus lados, me iban aproximando la solución final.

Decidí que la mejor manera sería sujetar la pieza desde el lado superior, sirviendo así de sujeción de las hojas juntas y que, además, existiera movimiento y separación a medida que se separaban del soporte sin perder la forma y la tensión.

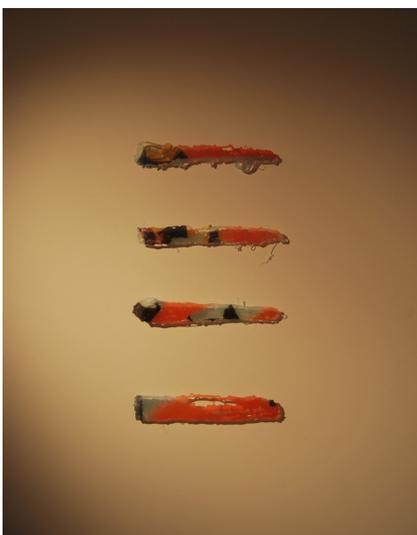
Se ideó un soporte de madera de haya que separara la pieza de la pared unos centímetros y posibilitara así la idea de velo, de pieza muy ligera y natural.

Al mismo tiempo era importante respetar la integridad física de las piezas no utilizando el taladro para perforar los pliegos. Decidimos, por ello, sujetarlas por la presión ejercida en los puntos más extremos del soporte de madera haciendo dos pinzamientos en las hojas unidas.

En *ZOOM* los procesos que conforman las piezas son más lúdicos, se recorren y acercan las zonas que interesan, no existe una excesiva preocupación



28. Escucha nº1, Detalle. Serie *Espacio Interior*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.



29. Serie *Transfer*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.

en el formato regular, aunque si que se optó por dos tamaños para el soporte de metacrilato: 15,5 x 40 cm y 15,5 x 23 cm, son piezas más aleatorias y en las que agujerear no presentaba problemas a nivel discursivo aunque, no obstante, se ha intentado hacer el mínimo número de agujeros por pieza para que estas quedarán unidas y sujetas.

De esta manera lo importante era que las piezas conformaran un todo en el que la superposición de láminas de acetato se pudiera apreciar sin un marco que cerrara la composición.

Opté por utilizar láminas de metacrilato en la parte anterior y madera para fijar la pieza a la pared en la parte posterior, sin que preocupara que la madera fuera visible a través de la transparencia.

TRASNFER es una serie diferente a las dos anteriores a nivel técnico y procesual. Se trata de piezas que adquieren una corporeidad más autónoma en su proceso de creación debido a su peso y a sus dimensiones. Son obras que pueden disponerse jugando con la flexibilidad y el comportamiento del material y que pueden ser expuestas colgando o apoyadas en una superficie horizontal.

En esta serie no fue necesaria la creación de una sujeción especial para su colocación pues en el mercado se pueden encontrar diferentes tipos de agujas y clavos preparados para uso expositivo. Con estos materiales se consigue que las piezas queden separadas de la pared unos centímetros, en concreto 5, y que a su vez se cree un espacio entre la pared y la pieza de modo que la luz genere sobre aquella un juego de luces y sombras proyectadas.



30. Montaje, Serie *Transfer* y *Espacio Interior*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.

5. REFERENTES

A continuación hablaré de una serie de propuestas artísticas que han servido como guía de referencia a lo largo de todo el proceso de realización del trabajo.

El análisis de la obra de los artistas seleccionados, que figuran por orden cronológico y no por la importancia de la influencia que su trabajo ha tenido en el mio, nos ha permitido reflexionar y profundizar en los aspectos conceptuales de nuestro discurso y, así mismo, ha hecho posible que, además de aspectos relacionados con la técnica, encontrásemos estímulos visuales a partir de los que construir nuestra propia obra.

Aunque no en todos los casos existe una relación directa entre el contenido formal de la obra de estos artistas y la nuestra, el estudio de todos ellos ha resultado de interés para el desarrollo de nuestra labor. La obra de Juan Olivares o la de Sergio Barrera, por ejemplo, han resultado de utilidad porque nos han permitido indagar en aspectos técnicos y procesuales que han podido ser aprovechados en nuestro trabajo.

Sea cual fuere el tipo de influencia que han supuesto estos referentes, en ningún caso la hemos planteado como una forma más o menos evidente de copia o apropiación sino que, como es de rigor, lo que ésta ha supuesto es un acicate que nos ha ayudado a encontrar nuestro propio camino.

5.1. JACKSON POLLOCK (1912-1956)

Figura clave dentro del expresionismo abstracto, utilizaba la gestualidad y el movimiento para enfrentarse a lienzos de gran formato colocados normalmente en el suelo o la pared para aprovechar así la superficie rígida y la gravedad en sus composiciones de campo extendido.

De esta manera cubría toda la superficie del cuadro uniformemente mediante marañas de líneas de pintura chorreada o goteo que transmiten la sensación de extenderse indefinidamente más allá de los bordes del cuadro.

Al desafiar las convenciones de pintura en una superficie vertical, se añade una nueva dimensión al ser capaz de ver y aplicar pintura a sus lienzos desde todas direcciones valiéndose de la fuerza de todo su cuerpo para pintar.

“Cuando estoy “dentro” de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Tan solo después de un periodo de “aclimatación” me doy cuenta de lo que ha pasado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir. Es sólo cuando pierdo contacto con la pintura cuando el resultado es un desastre. De lo contrario



31. Jackson Pollock. *Number 30, Autumn Rhythm*. 1950. Esmalte sobre tela. 266 x 525 cm



32. Robert Motherwell. *Elegy to the Spanish Republic No. 110*. 1971. Graftito y carbón sobre lienzo. . 208,3 x 289,6 cm



33. Pierre Soulages. *Painting*, 1953. Óleo sobre tela. 195 x 130 cm



34. Craig Kauffman. *Untitled*. 1969. Barniz acrílico sobre plástico 185,42 x 127 x 22,86 cm

es armonía pura, un sencillo dar y recibir, y la pintura resulta bien"¹¹.

5.2. ROBERT MOTHERWELL (1915- 1991)

Fue uno de los miembros más jóvenes de la llamada Escuela de Nueva York y sus estudios de filosofía le dieron un perfil humanístico como creador y pensador entre los pintores del expresionismo abstracto.

Las obras de Motherwell se caracterizan por un profundo dramatismo y tensión con una fuerte presencia del color negro, protagonista en sus cuadros más emblemáticos.

Su interés por el orientalismo, con la pintura china y la caligrafía se hace evidente en la utilización del pincel como parte estructural del signo y el gesto como amplificación del estado de ánimo y la poética.

5.2. PIERRE SOULAGES (1919)

Pintor, escultor y grabador francés representante del tachismo, dentro del informalismo europeo

es conocido como el "pintor negro" por la utilización de grandes campos de este color,

"Amo la autoridad del negro, su severidad, su evidencia, su radicalidad. Su poderosa fuerza de contraste le aporta a todos los colores una presencia intensa y, al iluminar los más oscuros, les confiere una grandeza sombría. El negro tiene posibilidades incalculables y yo, atento a cuanto ignoro, voy a su encuentro."¹²

Realiza pinceladas a modo de surcos sobre la superficie fresca de pintura creando un juego de ritmos y texturas estriadas donde, al interactuar con la luz, el negro se vuelve luminoso y crea misteriosos juegos de luces y sombras. Texturas regulares que crean un paisaje sencillo y esquemático que sumen al espectador en un estado contemplativo.

5.4. RAIG KAUFFMAN (1932 - 2010)

Kauffman fue una artista minimalista norteamericano que ya desde la década de los 60 experimentó con pintura sobre vidrio y láminas de plásticos acrílicos. Sintió especial atracción por los envases y los materiales utilizados en la industria para envolver y transportar las mercancías, así como por el brillo de los zapatos en los escaparates de la ciudad de Los Ángeles.

Sus obras combinan sensualidad y elegancia con un cierto aire pop. El color interviene en las piezas de forma sutil y juega con la opacidad y la translucidez que posibilita la reflexión de la luz en el espacio expositivo.

Piezas como "Untitled" (1969), una lámina de plexiglás moldeada al vacío

11 Wikipedia, Jackson Pollock: <https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock>

12 Vacío es forma forma es vacío, Pierre Soulages: <<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.es/2012/09/pierre-soulages.html>>



35. François Dufrene. *Dessous d'affiches (Dorso de carteles)* Carteles arrancados sobre lienzo, 1960. 168 x 130 x 3 cm

y pintada con laca acrílica, nos hacen reflexionar acerca de esa idea de material traslúcido y velador, de velo moderno atravesado por la luz que, de alguna manera, es hijo de su tiempo. Obras que hacen que nos preguntemos que: ¿por qué no se puede encontrar la inspiración en el brillo de unos zapatos de la mejor tienda de una gran ciudad? o ¿por qué no intentar hacer piezas igual de atractivas?.

El interés de Kauffman por el acabado industrial de unas piezas sin marco, unido a lo sutil de su ubicación en el espacio expositivo, son motivos que hacen que nos acerquemos a su obra, y que a esa atracción que ya sentíamos hacia los materiales translúcidos y a lo problemático de su intervención, se sume también, la importancia de su colocación en el espacio.

5.5. DECOLLAGE

El decollage es una técnica opuesta al collage, en la que en lugar de construir una imagen a partir de la suma de imágenes o partes de ellas, ésta es creada cortando, rasgando o eliminando parte de una imagen original. Se trata de un proceso utilizado por primera vez por artistas del Nuevo Realismo como François Dufrene, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Raymond Hains y surge de la creación a partir de el rasgado de los carteles superpuestos que se pueden apreciar en las paredes de las calles de Paris. Este proceso adquiere un carácter arqueológico y produce objetos de carácter histórico y social.

5.6. KATHARINA GROSSE (1961)

La pintura de Katharina Grosse, como la del resto de artistas que hemos elegido, es abstracta. En la obra de esta artista alemana el color lo abarca todo, se sale de los límites de lo que entenderíamos como cuadro, el espacio se convierte en una esponja que absorbe la pintura y crea un lenguaje cargado de energía y que se define por medio del color y el ritmo.

La utilización de la pistola de spray le permite “escupir” la pintura sobre superficies casi monumentales, donde el gesto se convierte en la manera de dispersar el color en el espacio y deja una huella que permanece muy presente. Huella que se convierte, a un tiempo, en signo y lenguaje, que cubre y, a la vez, deja entrever ese espacio posibilitando la interrelación de un lenguaje que nos recuerda mucho a lo urbano, al caos y la aparente aleatoriedad de la pintura en la calle.

El uso que la artista hace del color nada tiene que ver con la que surge de la observación de la naturaleza —emplea colores muy saturados, muchas veces fluorescentes— y nos acerca a una percepción del espacio urbano que nos aleja de la visión de la tradicional pintura de caballete.

La huella de la pintura de acción aplicada mediante aerografía, la interven-



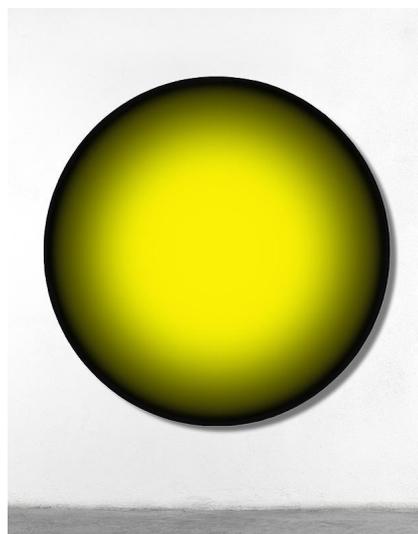
36. Katharina Grosse. *O.T. (2013_3050S)* 2013. Acrílico sobre papel. 101 x 68 cm



37. Instalación "Supports/Surfaces" CANADA New York. 2014.



38. Sergio Barrera. *Camaleón Velado*, nº 26. 2012. Acrílico sobre papel de piedra y tabla. 70 x 50 cm



39. Oliver Johnson. *Blackbird*. 2012. Pintura de coche sobre aluminio, (diámetro) 180 cm

ción del azar y el error como parte sustancial de los procesos creativos, las máscaras que cubren y descubren partes del espacio en el que interviene la artista e interaccionan con la expresión son rasgos sustanciales de su obra y han sido de utilidad en el desarrollo de los recursos empleados en nuestro trabajo.

5.7. SUPPORTS-SURFACES (1966)

Movimiento Pictórico surgido en Francia en 1966 no estaba caracterizado por un estilo en particular sino por un planteamiento conceptual y un intento de ruptura con los medios y modos de hacer tradicionales.

Artistas como Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Pincemin o Viallat conceden la misma importancia los materiales y a los gestos creativos que a la obra acabada.

Se cuestionan el por qué del bastidor tradicional y así investigan la separación de la tela del bastidor, emplean materiales de recuperación, telas, toldos, parasoles o técnicas de plegado. Sensibilidad y reflexión que tuvo su antecedente en el movimiento vanguardista japonés Gutai.

5.8. SERGIO BARRERA (1967)

El trabajo de Sergio Barrera está cargada de belleza, emoción y misterio. Un misterio que no quieres que sea desvelado por el mero disfrute de no saber cómo está hecho, convirtiendo el desconocimiento en una herramienta para el deleite.

Es de gran interés la manera que tiene de enfrentarse a su obra; el gesto, la huella latente, el ritmo, los contornos, el color, el positivo negativo; hacen que las obras funcionen como piezas bellas pero descargadas del yo del artista.

5.9. OLIVER JOHNSON (1972)

Pintor Inglés intenta analizar la percepción del aspecto de los objetos sin querer representarlos, analiza lo que le rodea, los techos las paredes elementos que a través de nuestra perspectiva se distorsiona y cobran nuevas dimensiones, tan cotidianamente que se vuelven invisibles.

El color y sus percepciones la ausencia o presencia de cantidad variable de luz, transparencia, luminosidad, reflejo, forma, perfección e imperfección son aspectos que dan calidades y forman parte de sus investigaciones pictóricas enfrentándose a la pintura como él mismo dice dentro de un marco específico "de una serie de "normas" o pautas que cuando son aplicadas, el resultado final es más que la suma de sus partes."

"El cuadro se convierte en una superficie, es lo que ocurre sobre el aluminio, casi sin relieve, casi sin peso físico. El cuadro existe como experiencia en los ojos del observador expectante."¹³

13 Johnson, O, <<http://www.olivermjohanson.com/#!text-espaol/cczo>>



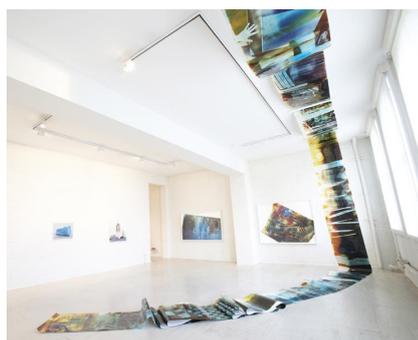
40. Juan Olivares. "Conjugando III". 2014.
Acrílico sobre tela. (díptico) 130 x 100 cm

5.10 JUAN OLIVARES (1973)

La influencia de la pintura de este joven artista valenciano ha sido, en cierto modo, determinante en el origen y desarrollo de este proyecto. La manera en la que el artista entiende la pintura y los diferentes procesos de creación que utiliza han supuesto un importante estímulo en la investigación que he realizado. Su uso del color, de la composición, de la pincelada (o más bien del brochazo), los recursos técnicos —sobre todo los lavados—, así como el modo en el que se aleja de una concepción más cerrada de la idea de cuadro cuando recorta el soporte ya pintado y recompone la obra a partir de fragmentos, me ha servido para abrir nuevas vías de investigación en el modo de enfrentarnos a la práctica pictórica.

En palabras del crítico malagueño Juan Francisco Rueda la obra de Juan Olivares es "de una gran visibilidad, con formas contundentes y protagónicas; de un dinamismo exacerbado que se muestra en la aplicación de la pintura por estratos, la fluidez y el entrelazamiento de muchos de sus signos. Asimismo, muchas de las superficies se solapan dejándose ver a través de espacios abiertos (crea ilusión espacial o de profundidad); un verdadero deleite para los sentidos gracias a las calidades (texturas, veladuras o acumulaciones); de una gran heterogeneidad en el universo de formas y soluciones que emplea: brochazos, manchas, formas de carácter geológico o caligráficas; así como en lo antagónico de ciertas soluciones: curvo/recto, orgánico/geométrico, vacío/lleño o transparencia/opacidad"¹⁴.

5.11. MARIAH ROBERTSON (1975)



41. Mariah Robertson. 88 (detail). 2010.
Fotografía única en un rollo de papel brillo
76,2 x 3,048 cm

La artista norteamericana Mariah Robertson se cuestiona dónde están las reglas que gobiernan la fotografía y si esas reglas limitan la creatividad. Utiliza la fotografía sin pensar en limitaciones físicas. Despliega rollos de papel de decenas de metros por toda la sala de exposición como si se tratara de una escultura.

El modo en el que los procesos de solarización juegan con lo accidental, la relación entre la química y la luz, entre el tiempo y el azar, dan lugar sobre el papel emulsionado a un lenguaje abstracto sumamente atractivo.

Las superficies de los rollos de papel fotográfico tienen ese brillo tan característico y se exhiben a modo de banderas o bandas que recorren el espacio y son percibidas como si estuvieran bañadas con un velo de luz brillante.

5.12. INMA FEMENIA (1985)

La obra de esta joven artista valenciana está cargada de sensibilidad y belleza, la tecnología y sus errores posibilitan jugar con la plástica de una manera

14 Rueda, J.F. Ojo agitado, mano pausada. <<http://www.malagahoy.es/articulo/ocio/363606/ojo/agitado/mano/pausada.html>>



42. Inma Femenia. *Absència-Llum*
17.06.11 5.30 p.m. -17.06.11 6.25 p.m.
2011. Transferencia de luz digitalizada sobre poliuretano transparente. 40 x 30 cm

en la cual lo digital se convierte en físico a través de la transferencia como mecanismo de impresión.

La luz como elemento primordial de la percepción humana, se convierte en el “leitmotiv” de su trabajo.

En su obra es visible la experimentación con el color, las veladuras, las transparencias y la refracción desarrollada a partir de la huella digital y la tecnología.

Los entornos digitales son la herramienta de generación de estas investigaciones sino que a su vez forman parte esencial de la propia poética de las piezas donde existe en todo momento una presencia tanto técnica como “espiritual” en el proceso.

La artista articula una serie de procesos en donde el azar y la técnica se relacionan para desembocar en piezas en donde el “cómo está hecho” queda en el pensamiento del espectador, permitiendo así una tensión entre el disfrute y el entendimiento.

La manera de trabajar de Inma Femenia han sido de gran inspiración para este trabajo y se ve especialmente reflejada en la serie “TRANSFER”, donde como ya se ha dicho se llevaron a cabo procesos de transferencia a partir de la imagen digital.

IV. CONCLUSIÓN

La realización de este trabajo me ha ayudado a tomar conciencia de mis progresos y de las alegrías y frustraciones que acompañan al trabajo de un artista. Ha contribuido a avanzar de forma significativa en un camino de autodescubrimiento personal y como artista. Ha supuesto el descubrimiento de nuevas vías de exploración que se alejan de las ya conocidas. Me ha dado fuerza para abandonar algunas zonas de confort y dar sentido a mis inquietudes de cambio.

Un cambio que ha posibilitado que crezca la confianza en mí mismo y en todo lo que no puedo controlar. Confiar en el “fuego lento” es necesario para aquellos procesos que necesitan tiempo, ya sea el del secado de una resina durante semanas, como el que he tardado en encontrar las palabras adecuadas para explicar este proyecto sin perder la motivación.

He progresado pidiendo ayuda —herramienta fundamental en todo proceso de crecimiento—, he progresado trabajando la humildad en los casos donde mis defectos de carácter no me permitían ver más allá, casos en los que el sano juicio y la guía de profesores, artistas, compañeros o amigos han facilitado la realización de este trabajo.

Ha aumentado mi amor por el taller, por un lugar de tranquilidad en el que, alejado del ajetreo habitual de un aula de prácticas pictóricas, he podido llevar a cabo unos procesos en los que el sosiego me ha permitido explorar las posibilidades de la pintura y sus dinámicas.

He vencido mi resistencia a escribir y he reflexionado sobre la importancia de que un artista sea capaz de meditar y plasmar sus ideas de forma acompañada al desarrollo de un proyecto, reflexión que ha contribuido a que exista una mayor motivación en la parte experimental del proceso creativo.

La memoria, a su vez, ha servido para dar apoyo y poner orden en todas aquellas ideas que, por el tipo de trabajo que he realizado, han ido surgiendo de manera azarosa en los procesos de creación y que, indirectamente, me han conducido por caminos teóricos que posibilitaron un análisis más calmado y reflexivo. Caminos en los que poner en relación mi trabajo con el de autores y movimientos que desconocía.

El tomar decisiones y transformar la frustración de los errores o resultados no controlables en métodos y mecanismos de conformación del trabajo, ha permitido que las expectativas no imposibilitaran el crecimiento del proyecto.

He podido aplicar en su realización conocimientos y destrezas experimentadas en asignaturas como Procesos Gráficos digitales, Gráfica interdisciplinar y experimental, Pintura y abstracción y Pintura y entorno; dando pie al desarrollo de mis ideas desde diferentes puntos de vista y disciplinas, lo que me ha permitido tener una visión más amplia de mi trabajo.

Esta visión me ha hecho pensar en proyectos futuros y, de hecho, he sido seleccionado en el Festival de Arte INTRAMURS para llevar a cabo una intervención en el Conservatorio de Música de Valencia. Esta intervención, diferente a mi anterior trabajo con el graffiti, me permitirá abordar la intervención en espacios públicos desde una nueva perspectiva, desde una visión más contemporánea e inclusiva de la ciudad. Ello hará posible que, en cierto modo, se cierre un ciclo y que pueda poner mis conocimientos al servicio de una intervención urbana diferente.

Durante el proceso de trabajo han ido surgiendo también dudas y controversias con respecto a la utilización de materiales plásticos y pinturas de spray que resultan contaminantes. Por ello una de las cuentas pendientes respecto al proyecto “La escucha” podría ser la investigación de materiales que, además de permitirme materializar mis ideas, sean más respetuosos con el medio ambiente.

Para finalizar, me gustaría expresar el placer que ha significado este proyecto. Los descubrimientos y posibilidades que me ha proporcionado su realización han hecho que me sienta cada vez más seguro y capaz tanto dentro como fuera de la práctica artística. Me ha dado energía y motivación para buscar mi lugar profesional fuera de la seguridad que me ofrecía la Facultad, energía y motivación que hagan que pueda sentirme colega de profesión de artistas que me han servido de guía y a los que admiro.

V. BIBLIOGRAFÍA

AJA DE LOS RIOS, J. *La corporalidad de la pintura(huellas y procesos del artista)*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2012. [Consulta: 2015-04-12] Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/16736/1/T34014.pdf>>

BARRERA, S. 1999 [Consulta: 2015-02-09] Disponible en: <<http://sergiobarrera.com/>>

BEERS, K. *100 Painters of Tomorrow*. Thames and Hudson Ltd. 2014.

CETR, Antoni Tàpies *Traté de llegar directamente al silencio*, 2010. [Consulta: 2015-05-30] Disponible en: <http://www.cetr.net/es/articles/arte_y_poesia/trate_de_llegar_directamente_al_sile>

CHARRIS, La Pintura, *DAVID HOCKNEY. THE CHARMING KING*, 2012 [Consulta: 2014-11-30] Disponible en: <<http://charris.es/la-pintura/3/david-hockney-the-charming-king>>

CHENG, F. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela. 1993

DE TENA NAVARRO, M. *Presencia de lo ausente*. [Tesis. Salamanca: Universidad de Salamanca Facultad de Bellas Artes, 2008 [Consulta: 2015-03-05] Disponible en: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/19498/1/DHA-BA_Presencia%20de%20lo%20ausente.pdf>

FEMENÍA, I. [Consulta: 2015-04-15] Disponible en: <<http://www.inmafemenia.com/textos>>

FULLOA ONDO, U. *El proceso creativo a modo de juego. El papel fundamental del azar*, País Vasco: eskonews.2010. [Consulta: 2015-07-20] Disponible en: <<http://www.euskonews.com/0547zbn/gaia54703es.html>>

GUGGENHEIM, Colección online. Pierre Soulages. 2015. [Consulta: 2015-09-11] Disponible en: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3979>>

GROSSE, *Katharina Grosse*, [Consulta: 2015-01-22] Disponible en: <<http://www.katharinagrosse.com/>>

HESS, B. *Expresionismo Abstracto*, Alemania: Taschen, 2005

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Madrid: Editorial Alianza Emecé. El libro de bolsillo. 1972

JOIRÍ, P, Una visión prospectiva de la espiritualidad a través de la forma y el color. Estudio presentado como requisito parcial para optar al Grado de Licenciado en Artes Plásticas. Venezuela: Universidad Centroccidental

"Lisandro Alvarado". 2011.

[Consulta: 2015-03-23] Disponible en: <<http://bibhum-artes.ucla.edu.ve/DB/bcucla/edocs/repositorio/TEGN8248S77D532011.pdf>>

JOHNSON, O. [Consulta: 2015-03-10] Disponible en: <<http://www.olivermjohnson.com/#!text-espaol/cczo>>

KAUFFMAN, C. 2014 [Consulta: 2015-03-10] Disponible en: <<http://www.craigkauffman.com/>>

MÁLAGA HOY, Rueda, J.F. Ojo agitado, mano pausada. 2009. [Consulta: 2015-02-09] Disponible en: <<http://www.malagahoy.es/article/ocio/363606/ojo/agitado/mano/pausada.html>>

MICHEL, A. *Les ateliers de Soulages*, Paris: Albin Michel S.A. 1990.

MUSEO REYNA SOFÍA, *François Dufrene*. [Consulta: 2015-04-14] Disponible <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dessous-daffiches-dorsos-carteles>>

MUSEO REYNA SOFÍA, *Motherwel*, 1997. [Consulta: 2015-04-14] Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/motherwell>>

MUVIM, *Oliver Jonhson, Composiciones 7/10*, [catálogo]. Valencia, Colección Imagen, 2002.

NICKAS, B. *Painting Abstraction*. Nueva York: Phaidon. 2014

OLIVARES, J. [Consulta: 2014-11-30] Disponible en: <<http://juanolivares.net>>

SAATCHY GALLERY, *Mariah Robertson*, 2015 [Consulta: 2015-02-09] Disponible en: <http://www.saatchigallery.com/artists/mariah_robertson.htm?section_name=photography>

TAPIES, A. VALENTE, J.A. *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica, 2005

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALENCIA, *Abstraccions*, [catálogo]Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2009.

VACÍO ES FORMA FORMA ES VACÍO, *Pierre Soulages*, 2012 [Consulta: 2015-07-22] Disponible en: <<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.es/2012/09/pierre-soulages.html>>

WIKIPEDIA, *Supports-Surfaces*, 2013. [Consulta: 2015-05-30] Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Supports-surfaces>>

WIKIPEDIA, *Jackson Pollock*, 2015. [Consulta: 2015-05-30] Disponible en:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock>

VI. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Procesos de lavado y secado. Aula de Pintura, 4.1 UPV.
2. Jackson Pollock trabajando en su estudio de Nueva York. Fotografía de Hans Namuth 1950.
3. Prueba nº13. *Pintura y resina acrílica en dispersión acuosa*. 51x16cm
4. Prueba nº15. *Pintura y resina acrílica en dispersión acuosa*. 41x30cm
5. Prueba nº20_ *Pintura Acrílica sobre polipropileno "cristal"* 55x30cm
6. Grupo de Pruebas sobre papel, Pintura acrílica y acetato de celulosa 9 x 13cm. c/u.
7. Capi Cabrera. *Escucha nº2*, 2015 Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.
- 8 Capi Cabrera. *Escucha nº3*, 2015 Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.
9. Capi Cabrera. *Escucha nº4*. Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.
10. Capi Cabrera. *Escucha nº5*, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.
11. Capi Cabrera. *Escucha nº6*, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 100 x 70 cm y detalle.
12. Capi Cabrera. *Zoom nº1*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 19 x 27 cm
13. Capi Cabrera. *Zoom nº2*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 20 x 28 cm
14. Capi Cabrera. *Zoom nº3*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 19 x 27 cm
15. Capi Cabrera. *Zoom nº100*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 30 cm

16. Capi Cabrera. *Zoom nº4*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 30 cm
17. Capi Cabrera. *Zoom nº110*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 21 x 46 cm
18. Capi Cabrera. *Zoom nº210*, 2015, Pintura sintética sobre acetato de celulosa. 23 x 47 cm
19. Capi Cabrera. *Transferencia nº1*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 6 x 39 cm
20. Capi Cabrera. *Transferencia nº2*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 6,5 x 38 cm
21. Capi Cabrera. *Transferencia nº3*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 38 cm
22. Capi Cabrera. *Transferencia nº4*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 38 cm
23. Capi Cabrera. *Transferencia nº5*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 5,5 x 37 cm
24. Capi Cabrera. *Transferencia nº6*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible. 7,5 x 39 cm
25. Capi Cabrera. *Transferencia nº7*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible.
7 x 39 cm.
26. Capi Cabrera. *Transferencia nº8*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible.
6 x 38 cm.
27. Capi Cabrera. *Transferencia nº9*, 2015, Transderencia sobre cola termofusible.
8 x 39 cm.

28. Escucha nº1, Detalle. Serie *Espacio Interior*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.
29. Serie *Transfer*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.
30. Detalle y montaje, Serie *Transfer y Espacio Interior*. Exposición SUMMERLAND, Museu Boca del Calvari, Benidorm. 2015.
31. Jackson Pollock. *Number 30, Autumn Rhythm*. 1950. Esmalte sobre tela. 266 x 525 cm.
32. Robert Motherwell. *Elegy to the Spanish Republic No. 110*. 1971. Grafito y carbón sobre lienzo. . 208,3 x 289,6 cm
33. Pierre Soulages. *Painting, 1953*. Óleo sobre tela. 195 x 130 cm
34. Craig Kauffman. *Untitled*. 1969.
Barniz acrílico sobre plástico 185,42 x 127 x 22,86 cm
35. François Dufrene. *Dessous d'affiches (Dorso de carteles)* Carteles arrancados sobre lienzo, 1960. 168 x 130 x 3 cm
36. Katharina Grosse. *O.T. (2013_30505)* 2013. Acrílico sobre papel. 101 x 68 cm
37. Instalación "*Supports/Surfaces*" CANADA New York. 2014.
38. Sergio Barrera. *Camaleón Velado*, nº 26. 2012. Acrílico sobre papel de piedra y tabla. 70 x 50 cm
39. Oliver Johnson. *Blackbird*. 2012.
Pintura de coche sobre aluminio, (diámetro) 180 cm
40. Juan Olivares. "*Conjugando III*". 2014. Acrílico sobre tela. (díptico)
130 x 100 cm
41. Mariah Robertson. *88 (detail)*. 2010.
Fotografía única en un rollo de papel brillo 76,2 x 3,048 cm
42. Inma Femenia. *Absència-Llum 17.06.11 5.30 p.m. -17.06.11 6.25 p.m.*

2011. Transferencia de luz digitalizada sobre poliuretano transparente.

40 x 30 cm