

TFG

FOLIUM. TINTA SOBRE PAPEL

Presentado por: Ángel Peris Cuesta
Tutor: Rafael Sánchez-Carralero Carabias
Cotutora: Dolores Pascual Buyé

Facultad de Bellas Artes de San Carlos
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 CLAVE.

El proyecto trata de la representación de motivos de carácter vegetal mediante el uso de materiales elementales como papel y tinta china, utilizando la geometría como estructura compositiva, con influencias de la abstracción de la pintura occidental y fundamentalmente del arte tradicional chino. Este se realiza durante la estancia de formación realizada durante el curso 2014/2015 en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín.

Este documento es resultado del análisis y la reflexión entorno al trabajo final de grado. Aquí se exponen tanto los aspectos conceptuales como los resultados plásticos del proyecto, con la descripción de los materiales y el proceso seguido durante su realización.

Naturaleza
Geometría
Pincelada
Tinta
Papel

ABSTRACT AND KEY WORDS.

The project is the representation of vegetal reasons through the use of elementary materials such as paper and ink, using geometry as compositional structure, with influences from the abstraction of Western painting and mainly of traditional Chinese art. This is done during the stay of training conducted during the academic year 2014/2015 at the Central Academy of Fine Arts in Beijing.

This document is the result of the analysis and reflection about the final degree work. Here are both, the conceptual as well as plastic results of the project, with the description of the materials and the process followed for its realization

Nature
Geometry
Brushstroke
Ink
Paper

ÍNDICE:

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 5 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA..... | 7 |
| 3. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES..... | 9 |
| 3.1. Guo Xi..... | 10 |
| 3.2. Shi Tao..... | 11 |
| 3.3. Henry Michaux..... | 12 |
| 3.4. Piet Mondrian..... | 13 |
| 3.5. Paul Klee..... | 14 |
| 3.6. Eusebio Sempere..... | 16 |
| 4. ASPECTOS CONCEPTUALES..... | 17 |
| 4.1. El origen..... | 17 |
| 4.2. Naturaleza como fuente de inspiración..... | 19 |
| 4.3. La geometría y la composición..... | 21 |
| 4.4. La expresividad de la pincelada..... | 22 |
| 5. PROCESO DE TRABAJO..... | 23 |
| 5.1. Materiales empleados..... | 23 |
| 5.2. La línea y la hoja..... | 26 |
| 5.3. Estudio de las composiciones..... | 28 |
| 5.4. Adición del color. La técnica agua grasa..... | 32 |
| 5.4.1 Aplicación con brocha..... | 33 |
| 5.4.2. Estampado sobre agua..... | 34 |
| 6. IMÁGENES DE LA OBRA..... | 35 |
| 7. CONCLUSIONES..... | 40 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA..... | 43 |

1. INTRODUCCIÓN.

El proyecto *folium* tiene sus bases en el año 2014, en la asignatura “Procesos creativos y técnicas del dibujo” del tercer curso de grado en Bellas Artes, donde empecé a trabajar con las posibilidades creativas de la gráfica en relación con la geometría. Su consolidación se produce en este año 2015, durante una beca de intercambio realizada en la Academia Central de Bellas Artes de China. A lo largo de esta estancia he tenido la oportunidad de observar otras perspectivas de abordar el arte y la posibilidad de incorporar nuevas técnicas y conocimientos en mi trabajo. Es en este periodo es cuando también empiezo a trabajar temáticas de naturaleza, uno de los temas más tratados en la cultura y en los sistemas de educación de China.

Los referentes artísticos que han influenciado el proyecto proceden de dos corrientes culturales muy distintas. Se ha tenido en cuenta tanto el trabajo de artistas europeos del S.XX como la pintura china y su empleo de la tinta. La presencia de ambos estilos en el trabajo fue ya denotada por mis profesores en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín, quienes durante la corrección final apreciaron que “a pesar de ser un trabajo en el que se han empleado una gran cantidad de recursos de la pintura china, se nota que el autor es occidental”.

En la última etapa del curso el trabajo quedó recogido en una exposición en el espacio de arte MUYE de Pekín bajo el nombre de FULLETES. La elección del título se dio en el momento como referencia a mis raíces valencianas y por gusto fonético. De esta exposición se editó un catálogo con imágenes de todas las obras del proyecto, incluso de las que no estaban expuestas en la sala, y varios textos sobre los trabajos y su entorno expositivo.

En cuanto a los aspectos procedimentales y técnicos, estos siempre están interrelacionados con los conceptuales, siendo los elementos centrales de análisis, estudio y práctica: las posibilidades creativas de la tinta negra, los pinceles tradicionales chinos y los distintos tipos de papeles como soporte.

En la estructura de la memoria, se encuentran en primer lugar los objetivos del proyecto. Este apartado va acompañado de la metodología del Trabajo Final de Grado, en la que se describe el proceso de trabajo y se mencionan los recursos y fuentes de información utilizadas para su ejecución. Debido a la extensión de la parte metodológica referente a los aspectos procedimentales y técnicos del proceso práctico del trabajo, éstos se describirán y desarrollarán en el cuerpo de la memoria.

En el apartado de contextualización y referentes se muestran los movimientos artísticos y artistas que han servido de motivación y apoyo conceptual y plástico para la consecución del trabajo.

A continuación, el cuerpo de la memoria se estructura en dos bloques principales. En el primero se exponen los aspectos conceptuales del proyecto, donde se describe la evolución que ha seguido el trabajo y se exponen los temas principales sobre los que se fundamenta el proceso creativo, abordando cuestiones como la representación de la naturaleza, la geometría como base compositiva, las posibilidades expresivas de la pincelada en relación con la caligrafía, el significado de los colores utilizados, etc.

En el segundo bloque se describen las metodologías y procedimientos técnicos utilizados, detallando los pasos que se han seguido a lo largo de la materialización del proyecto: elección, estudio y configuración del tema elegido, composición y geometría de los dibujos, preparación y aplicación del color, ejecución técnica de la pincelada, etc. En el inicio de este apartado se detallan también los distintos materiales que se han empleado, la mayoría de ellos procedentes de la tradición oriental china.

En el apartado de conclusiones se exponen los pensamientos y reflexiones que ha generado la realización del trabajo, así como las nuevas perspectivas y motivaciones que éste ha abierto en la formación y creación artística personal. Finalmente se especifican los recursos de información utilizados y un índice de las imágenes expuestas en la memoria.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

A continuación se enumeran y describen los objetivos principales del proyecto:

Crear un proyecto artístico acorde con los términos del trabajo final de grado, que se ajuste lo más coherentemente posible a mi formación y a mis inquietudes en el arte.

Mantener un criterio constante con el cual supervisar el proyecto en cada una de sus fases, analizándolas antes de proseguir con su continuación. Esto supone la selección de aquellos aspectos que se consideren apropiados o prescindibles en cada caso.

Trabajar la interiorización del entorno mediante la creación artística, lo cual implica un vínculo con el mundo vegetal, intentando entender la naturaleza de las hojas para representarlas posteriormente.

Realizar mediante la práctica, la búsqueda de un gesto gráfico personal en el que se combinen coherentemente lo aprendido con mis propias necesidades expresivas.

Profundizar en el estudio de la geometría y sus posibilidades expresivas en la pintura, creando una sensación estática o dinámica dependiendo de su estructura.

Conseguir armonía entre materiales propios de la tradición artística china y técnicas pictóricas experimentales derivadas de la mezcla entre pinturas grasas y acuosas.

Indagar en las posibilidades creativas que ofrecen los materiales seleccionados, combinando lo premeditado y lo espontáneo, el azar y lo que se halla bajo control.

La metodología empleada en el desarrollo del proyecto combina una parte conceptual con otra práctica. Ambas se desarrollan paralelamente y son importantes para la consecución final del proyecto. En este sentido, un aspecto clave en la metodología de trabajo ha sido cómo, a lo largo del desarrollo del proyecto, la práctica pictórica se ha acompañado con el estudio de la cultura, la pintura, y la lengua china, cuyos conocimientos son esenciales para entender la pintura oriental, de la cual he sido influenciado.

La metodología se ha desarrollado principalmente en base a dos aspectos, la composición y la técnica. El proyecto ha tenido como una constante el ejercicio continuo de elementos gráficos como representación de diferentes formas de hojas, siempre bajo estructura compositivas configuradas en clave geométrica.

A lo largo de diversos periodos de tiempo, se han empleado entre cinco y ocho horas al día, durante cinco días a la semana, para el estudio compositivo, práctica y ejecución de los trazos que posteriormente conformarían las obras. Esta metodología, propia de las técnicas tradicionales chinas, conlleva una práctica rigurosa con los materiales hasta conseguir alcanzar un nivel de control de la técnica conforme a las exigencias del proyecto. Este proceso de aprendizaje requirió de numerosos bocetos, pruebas y ensayos, a menudo desacertados, que sirvieron de ejercicio preparatorio para los trabajos definitivos. La descripción de estas metodologías, así como todo lo concerniente al proceso de trabajo de las obras, se expondrá con detalle en el apartado de la memoria “5. Proceso de trabajo”.

3. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES.

“El entorno cultural es un factor que incide directamente en la formación del proceso creativo del pintor. Las referencias de otros artistas juegan un papel determinante en la formación del estilo personal que se va configurando no solo a partir del entorno natural del artista, sino también de la admiración y de la reflexión que realiza sobre las obras y procesos de aquellos maestros por los que se siente seducido.”¹

Como se indicó anteriormente, este trabajo se ha configurado bajo dos ambientes culturales artísticos muy diferentes, el oriental y el occidental, donde no solo la pintura mantiene estilos distintos, sino también los criterios artísticos y la manera de abordar el arte, aspectos que han sido determinantes a la hora de proyectar y producir el trabajo. Esta confluencia de culturas se ha producido, en realidad, de una manera muchas veces fusionada o entremezclada que es difícil de determinar y situar en departamentos estancos. No obstante, aun teniendo en cuenta esto, y con la intención de clarificar la exposición, el ejercicio de contextualización del proyecto da comienzo con los referentes de la pintura tradicional china, para posteriormente abordar los artistas de la cultura occidental, principalmente europea.

Este apartado se realiza entendiendo que contextualizar el trabajo puede resultar una tarea complicada, teniendo en cuenta todo el conocimiento que se requiere para poder hablar con propiedad de los movimientos artísticos que de algún modo afectan el criterio y el estilo del proyecto.

¹ Tesis doctoral realizada por SÁNCHEZ-CARRALERO, R. (2009) *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial*. Universidad Politécnica de Valencia. Pág. 96.

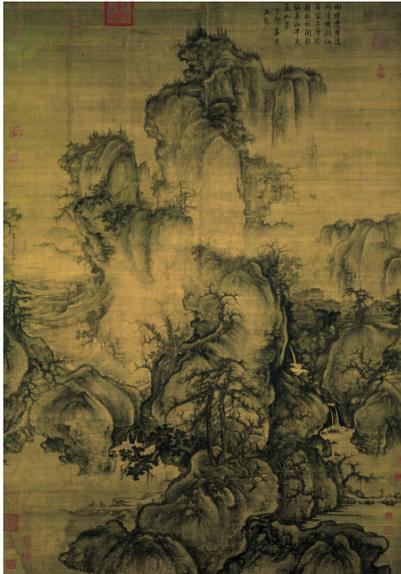
Guo Xi y la dinastía Song.

A lo largo de las dinastías que forman la historia de China la pintura se ha desarrollado de formas muy diversas, todas ellas han despertado un gran interés en mí y han aportado un nuevo modo de entender la pintura y mi relación con ella.

Un ejemplo de ello es el artista Guo Xi, de la dinastía Song del norte (960-1127). Durante esta época la pintura de paisaje en china fue medio de expresión para los artistas y sirvió como medio de investigación de “la pincelada, su textura, el espacio y la búsqueda de atmósferas”². Guo Xi dejó un escrito llamado *Las instrucciones de un padre*, que relataba lo que aprendió de su padre en la niñez. En él se puede conocer el pensamiento del artista y su relación con sus pinturas.

Las intenciones de Guo Xi al representar la naturaleza eran la búsqueda de conectar con ella espiritualmente y asumir sus variaciones como parte del entorno. Para ello debía de estar en un espacio natural, por eso pasó gran parte de su vida residiendo entre las montañas, donde anotaba sus sensaciones y practicaba el arte de la pintura, la cual acompañaba con poemas a través de los que expresaba sus sentimientos. Desgraciadamente, solo se conserva una obra de este artista, *Comienzos de la primavera*, la cual desvela su virtuosismo técnico y compositivo.

La conexión que Guo Xi establece con su entorno ha servido de gran inspiración para mí durante este último año, en el que me he visto más influenciado por el ambiente en el que me encontraba, formando parte de él, percibiendo los constantes cambios propios del paso del tiempo y dejando que estos influyan en mí y en mi trabajo.



Guo Xi: *Comienzos de la primavera*,
1972
Tinta y color sobre seda.
158.3x108.1. cm
National Palace Museum, Taipei.



Detalle de *Comienzos de la primavera*.

² <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/4027.htm>



Shi Tao: Paisaje
Tinta sobre seda.



Shi Tao : pintura de bambúes
Tinta sobre papel.

Shi Tao.

Shi tao es uno de los pintores y calígrafos mejor reconocidos de la dinastía Qing (S.XVII-XIX). Se le considera “el más filosófico” por su forma de pintar, “influenciada por el pensamiento taoísta”³, que supuso el comienzo de una nueva vertiente conceptual en la pintura china. En su obra se revela su “espíritu paradójico”⁴, por sus colores, los trazos y la innovación que hay en ellos. Al igual que sus pinturas sirvieron de gran inspiración para artistas futuros, también su escrito *Palabras sobre la pintura* ha resultado ser de gran importancia en el pensamiento estético chino.

Defendía la técnica conocida con el nombre de *yi hua* (pincelada única) mediante la cual el artista ejecuta cada pincelada con la capacidad de “recoger la esencia del todo, el grafismo debe poseer una autonomía espiritual por encima de la obra y así hacer patente la virtuosidad expresiva de su autor”⁵.

El empleo de esta técnica supone una responsabilidad especial por parte del artista, quien debe prepararse mentalmente de forma adecuada antes de proceder a la ejecución del dibujo. Esto supone un compromiso sincero con el tema a representar y alcanzar una comprensión de su forma y su esencia que permitan interiorizarlo primero para poder representarlo puramente a continuación.

Cada uno de los trazos ejecutados sobre el papel es muestra de la experiencia del pintor, algo de gran importancia entre los artistas chinos, quienes eran conocidos por su singular destreza con el manejo del pincel. De la misma manera intento entender el acto de pintar, no solo como un intento de copiar la realidad, sino como un modo de expresarse a través del pincel, representando una naturaleza a la que intento aproximarme de un modo espiritual, a la que me aproximo a través del arte, tanto desde un estado mental y físico.

Con artistas como Shi Tao o Guo Xi, mi nivel de compromiso con la manera de abordar el proceso de la obra era cada vez mayor, comprendiendo que cada línea, echa directamente con tinta, era permanente, que no había lugar al arrepentimiento y que, por tanto, mi mente y mi pulso debían de estar dispuestos en cada momento del cuadro.

³ SULLIVAN, M. (1973) *Las Bellas Artes: Arte chino y japonés*. Grolier Incorporated. Pág, 249.

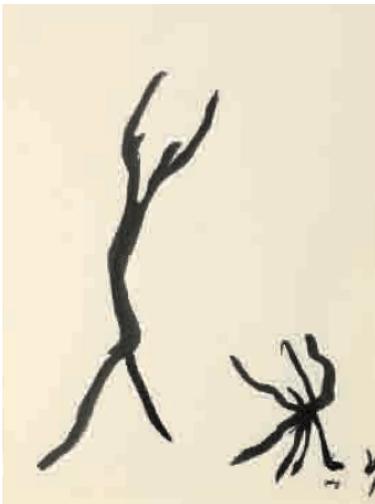
⁴ CHENG, F. (2005) *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china. Traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont*. Madrid: Ediciones Siruela, Pág, 44.

⁵ GONZÁLEZ, M. (2005) *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Pág, 766.

Henri Michaux.



Henry Michaux: *Mouvements XLIII*, 1949
Tinta china sobre papel (32x24cm.)
Colección particular, Nueva York.



Henry Michaux: *Mouvements XLVII*, 1985
Tinta china sobre papel (32x24cm.)
Colección particular, Nueva York.

Henri Michaux, poeta y artista gráfico belga, tenía una personalidad que marcó significativamente el estilo de su obra. Michaux resultó ser un artista muy sensitivo que se dejaba influenciar por el entorno y, de algún modo, le devolvía esas sensaciones a través de su obra, tanto escrita como pintada. Como afirma Rafael Conte: “su principal característica ha sido siempre la de la independencia y la soledad (...) La obra de Michaux surge de las sensaciones del poeta frente al mundo exterior”⁶.

Este artista comenzó a producir obra gráfica tras un viaje a Japón a mediados de los años cuarenta, y su fuerte interés por el arte asiático se ve reflejado en su trabajo. Por este motivo, indica M^a Teresa González, se le incluye en un grupo de “pintores modernos de los siglos XX y contemporáneos, que fueron o han sido influidos por el arte oriental pero que derivaron hacia la abstracción o hacia otros movimientos no figurativos, como los estilos abstractos, o el tachismo”⁷.

Mi relación con Michaux se da tanto en el estilo de dibujo y su inspiración oriental como en la actitud frente a la pintura. Como declara el artista respecto a cómo se traduce nuestro entorno mediante el trazo en la caligrafía, se trata de “no seguir imitando a la naturaleza”, sino de “significarla mediante trazos, mediante impulsos”⁸.

Michaux admiraba la caligrafía por la “evocación a la abstracción” y “por el placer de ocultar” el significado de la figura que representa cada carácter. Ese “placer de abstraer”⁹ que supone dejar de imitar la naturaleza es también parte de mi propio proyecto y motivo por el que igualmente siento una ferviente admiración por la cultura china, su pintura y su escritura. Esto es un nexo común entre la obra del artista francés y mis intereses artísticos, que tratan de aprender de la cultura china para poder aplicar nuevas formas de expresión a mi trabajo.

⁶ CONTE, R. (1984) *Henri Michaux, el viaje, la droga y la mirada*. EL PAÍS, [Consulta 2015/07/09](http://elpais.com/diario/1984/10/23/cultura/467334005_850215.html)

⁷ Tesis Doctoral. GONZÁLEZ, M. T. *La pintura de paisaje: del Taoísmo Chino al Romanticismo Europeo: Paralelismos Plásticos y Estéticos*. Universidad Computense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Pág, 814.

⁸ MICHAUX, H. *Ideogramas en China: Captar Mediante trazos*. Consorcio del círculo de Bellas artes. Madrid, Pág, 29.

⁹ Fragmentos del catálogo escrito por: SÁNCHEZ, A. (2006) *Henry Michaux: Icebergs*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Madrid. Pág, 230.

Piet Mondrian.

El artista holandés Mondrian me interesa especialmente por su trayectoria artística y la influencia que esta ha tenido en la pintura moderna del S.XX. Al principio de su carrera como pintor trataba temas de la naturaleza con cierta factura cubista y fauvista que más adelante sufren una “descomposición de la figura y la articulación de sus partes en una red geométrica”¹⁰. El proceso de abstracción que se da en sus trabajos de árboles, que son un ejemplo del paso a una nueva concepción global de la pintura europea que sigue evolucionando actualmente.

La importancia que Mondrian da a la abstracción deriva de su creencia por la Teosofía y la espiritualidad a través de la cual percibe el mundo. Así declara que “el hombre cultivado de nuestros días se va apartando gradualmente de las cosas naturales, y su vida se hace más y más abstracta”¹¹. De esta declaración él define la abstracción como una “forma estéticamente purificada”¹² que representa la dualidad humana establecida entre mente y materia.

Mediante el uso de la abstracción geométrica y los colores primarios, Mondrian realizaba la búsqueda de una belleza universal que se podía aplicar al diseño y a la arquitectura. Esta búsqueda de lo visual que trasciende más allá de lo perceptible en el exterior de las cosas, es la actitud que he procurado tener al elaborar el proyecto. De este modo, los trabajos los intentaba abordar como un acto de meditación tanto a la hora de pintarlos, calculando cada recta para lograr objetivos estéticos concretos, como en el tiempo de contemplarlos.



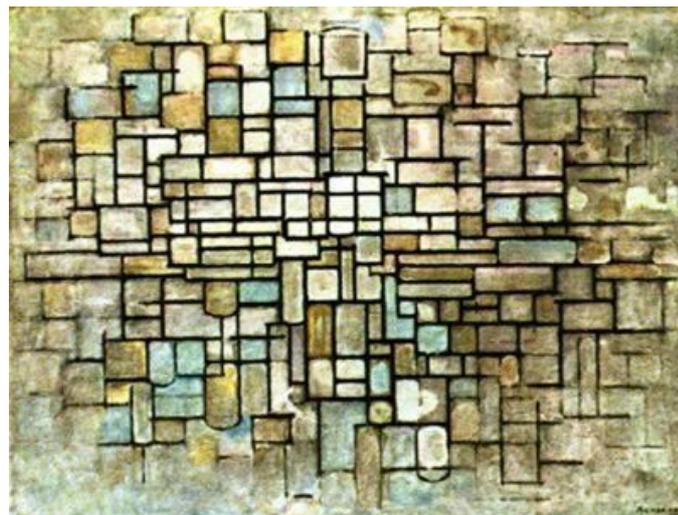
Piet Mondrian: *El árbol rojo*, 1910
Óleo sobre lienzo (70x99cm.)
Gemeentemuseum, Holanda.



Piet Mondrian: *El árbol gris*, 1911
Óleo sobre lienzo (78.5x107.5)
Greentemuseum, Holanda.



Piet Mondrian: *Árboles en flor*, 1912
Óleo sobre tela (65x75cm.)
Gemeentemuseum, Holanda.



Piet Mondrian,
*Composición en azul,
gris y rosa*. 1913
Óleo sobre lienzo
(105'1 x 114'3 cm.)
Colección del
Rijksmuseum,
Holanda

¹⁰ ¹⁰ MARTÍNEZ, A. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del Siglo XX. Universidad Politécnica de Valencia . Pág, 122.

¹¹ HERSCHEL, B. (1995) *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid Ediciones Akal S.A. Pág, 345.

¹² HERSCHEL, B. (1995) *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid Ediciones Akal S.A. Pág, 346.

La Bauhaus y Paul Klee.



Fotografía de Paul Klee en 1911.

En la Bauhaus, escuela fundada en Alemania en 1919 por W. Gropius, se enseñaron distintas materias del arte, el diseño, la artesanía y la arquitectura. Su aportación al mundo del arte contemporáneo me resulta de gran interés, especialmente por el trato que le da al uso de la geometría “como medio expresivo y de investigación plástica”¹³.

Dentro de la Bauhaus se dio una gran variedad a la hora de tratar el arte geométrico. Entre los profesores que formaron parte de ella se encuentran nombres destacados como Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky y Paul Klee, entre otros. Desde poco antes de comenzar este proyecto he tenido una fijación especial en los dos últimos artistas mencionados, por su trabajo con la geometría y por el uso que le dan en la pintura.

Entre el misticismo de las obras geométricas de Kandinsky y la relación entre música, color y forma que Klee aplica a sus creaciones he encontrado una forma apasionada de entender la abstracción geométrica que intento aplicar a mi trabajo.



Paul Klee: *A la manera de los cuadros de Hoffmann*, 1921
Acuarela, lápiz, y tinta transferida sobre papel (31.1x24.1 cm.)
The berggruen Collectio, Nueva York

¹³ Tesis Doctoral: FRANCO, C (2003) *Arte Geométrico*: Universidad de Granada, Facultad de Bellas artes. Departamento de Dibujo, P. 155.



Paul Klee : *Foehn Wind in Marc's Garden*, 1915
acuarela sobre papel (20x15cm.)

En relación con mi proyecto, Paul Klee trabaja el tema de la naturaleza en sus cuadros como fuente de inspiración. Como él mismo afirma, "el artista es un hombre, y como tal, naturaleza, y una parte de naturaleza en el espacio de la naturaleza"¹⁴. De este modo el artista consigue una pintura producto de un proceso de abstracción de la naturaleza, a través de la que representa la realidad empleando un sistema plástico que emplea la geometría como medio de expresión.

Para Klee la relación del artista con la naturaleza es clave en la creación pictórica, por eso en su paso por la Bauhaus dejaba "a los alumnos que experimenten en qué se convierte un capullo, cómo crece un árbol, cómo se abre una mariposa; ellos mismos serán así tan ricos, tan volubles, tan obstinados como la gran Naturaleza"¹⁵. Esta forma de entender el arte tiene mucho que ver con la percepción oriental de la pintura, en la que el artista busca una unión con la naturaleza a través de la creación pictórica.

En los trabajos que forman este proyecto, el tema del que nace cada propuesta es la naturaleza, en concreto la hoja y su representación gráfica. Todo ello se lleva al campo de la geometría, estructurando las masas de follaje y organizándolas linealmente sobre el soporte. De este modo, de forma sutil y poco perceptible a simple vista, la fronda de líneas se divide interiormente del mismo modo que en sus bordes externos, con cortes limpios y calculados acorde con estructuras geométricas premeditadas y estudiadas.

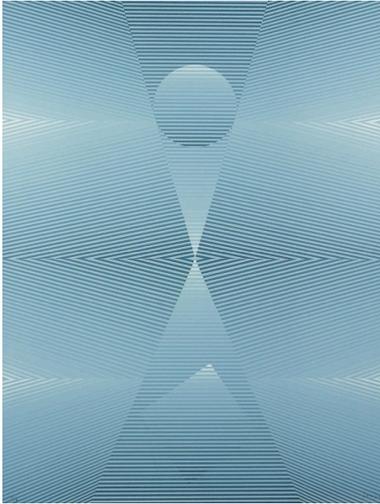


Paul Klee: *el mensajero del otoño*, 1922
Acuarela sobre papel.
Yale university Art Gallery, USA.

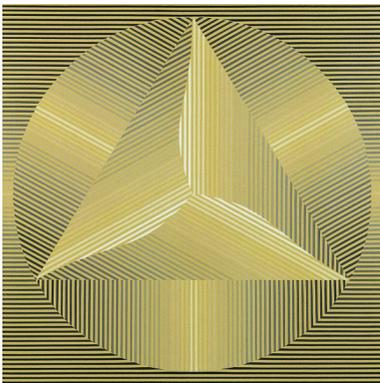
¹⁴ Martínez, A. De la picelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del Siglo XX. Universidad Politécnica de Valencia . Pág, 132.

¹⁵ AROLA, R: *Naturaleza y arte*. Concienciasinfronteras.com [Consultado 2015-09-10] Disponible en: "<http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/naturalezarte.html>"

El Op Art y Eusebio Sempere.



Eusebio Sempere: *El espacio*, 1985
Serigrafía.



Eusebio Sempere, *Círculo y triángulo* 1972
Serigrafía

El Op Art es un movimiento artístico que se desarrolla a mediados del siglo XX, cuando el centro artístico se ubica en Nueva York. Éste utiliza el uso de formas geométricas simples (cuadrados, triángulos, círculos...) para generar efectos ópticos, empleando en muchos casos también el color para tales fines.

Lo que encontré interesante en este movimiento fue el uso particular de la geometría y “la inversión de fondo y forma”¹⁶. Un ejemplo de este movimiento artístico y gran referente en este trabajo es Eusebio Sempere, pintor alicantino que desarrolló el uso de la línea y las formas geométricas en torno al movimiento del Op Art.

Sempere utiliza líneas rectas horizontales, verticales y diagonales en la mayoría de sus trabajos, definiendo con ellas formas geométricas. El uso del color se aplica con la intención de generar efectos como volumen, luz o ritmo. Éste varía gradualmente entre líneas conjuntas o incluso a lo largo de cada una de ellas.

En su época más madura, Sempere trabajó el tema de la naturaleza, siempre desde la geometría y sin abandonar su propio estilo lineal. En este periodo realizó paisajes en los que él se sentía libre para expresarse. “Yo creo – afirmaba el artista– que la naturaleza es el principal tema de toda obra: Sale de ella porque estamos inmersos en ella. Y si en mí aparece un matiz romántico es porque yo debo ser así. Seguramente es cuestión de carácter. Y no puedo traicionarme”¹⁷

También cabe destacar que en su época más madura, a su regreso a España, Sempere trabajó el tema de la naturaleza, siempre desde la geometría y sin abandonar su propio estilo lineal. En este momento realizó paisajes en los que él se sentía libre para expresarse: “Yo creo que la naturaleza es el principal tema de toda obra: Sale de ella porque estamos inmersos en ella. Y si en mí aparece un matiz romántico es porque yo debo ser así. Seguramente es cuestión de carácter. Y no puedo traicionarme”¹⁸

¹⁶ Tesis Doctoral: FRANCO, C. (2003) *Arte Geométrico*: Universidad de Granada, Facultad de Bellas artes. Departamento de Dibujo, P. 183.

¹⁷ SEMPERE, E. Página web oficial de Eusebio Sempere [Consulta 2015/10/07] Disponible en: “<http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/alquimia-1959-1964/la-naturaleza/>”.

¹⁸ SEMPER, E. Página web oficial de Eusebio Sempere [Consulta 2015/10/07] Disponible en: “<http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/alquimia-1959-1964/la-naturaleza/>) Pintores españoles de hoy: Sempere. *Gazeta del arte* nº53. 1975”.

4. ASPECTOS CONCEPTUALES.

4.1 El origen.

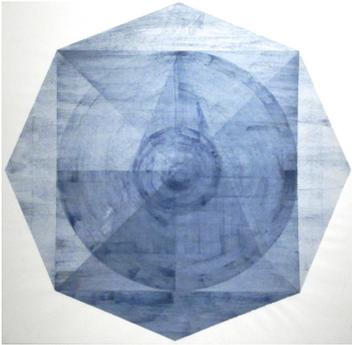


Fig. 1
Técnica mixta sobre papel.
70x70.

Este proyecto tiene su origen en la asignatura “Procesos creativos y técnicas del dibujo” de tercer curso de Grado en Bellas Artes, donde realicé un trabajo de abstracción geométrica titulado “Geometría abstracta con técnica agua-grasa” (Fig.1), que sirvió como primer contacto con modelos compositivos y técnicas pictóricas propias de esta tendencia artística. Este trabajo se realizó entonces con la pintura azul compuesta por la mezcla de distintos productos acuosos y magros, utilizada también en el presente proyecto, y fabricada con un procedimiento específico que se explicará posteriormente en el capítulo de *adición del color, técnica agua-grasa*.

Por otro lado, haber llevado a cabo el último curso de grado en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín me ha permitido incorporar aspectos conceptuales, técnicos y metodológicos nuevos (para mí) en este proyecto, a los cuales he tenido acceso gracias a mi formación en dicha escuela. Un ejemplo de ello es el uso de la línea y el manejo del trazo, aspectos fundamentales de la pintura y la caligrafía china¹⁹. En estos estudios prevalece la línea como método de representación por excelencia, ya que, a lo largo de la historia, los artistas chinos han considerado su uso como un recurso suficiente para la representación figurativa²⁰, sin la necesidad de la mancha u otros recursos plásticos para plasmar la realidad.



Fig. 2
Shuixian.
Tinta sobre papel.
Zhao Mengjian (1199-1267).
33.2 x 372.2 cm.

Una vez pasados los primeros meses en Pekín, empieza a aumentar mi interés

¹⁹ Tesis doctoral de TELGADO, O. (2013) *El trazo chino y el vacío que lo anima: El dibujo como soporte aglutinante de la Caligrafía y la Pintura china tradicional*. Universidad politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Departamento de Dibujo. Pág. 15.

²⁰ COMESAÑA, P. (2008) *Escuela de pintura china*. LIBSA. Pág, 8.



Fig. 3 y 4.
Detalle de narcisos
reinterpretados.
Tinta sobre papel.



Fig. 5.
Detalle de narcisos reinterpretados.
Tinta sobre papel.

por la pintura tradicional china a raíz de un proyecto propuesto en el estudio de la universidad, consistente en la recreación de una obra antigua. Mi admiración hacia grandes artistas como Su Dong y sus pinturas de orquídeas, o los famosos narcisos pintados durante la dinastía Song por grandes maestros como Zhao Mengjian, me impulsan a escoger una de sus pinturas como tema a copiar (Fig.2), la obra "Shuixian" de Zhao Mengjian.(水仙 de 赵孟坚)

En estas obras (Fig.2) se da una apreciación de la línea y la composición diferentes a la tradición artística occidental, que resultó para mí de un gran atractivo y me sirvió como primer contacto con la técnica tradicional china. Paralelamente, la continua representación del entorno natural por parte de los artistas mencionados, aumentó mi interés por la representación de motivos vegetales, que acabaría siendo el tema central del trabajo.

Con la aprobación de mis maestros, decido ampliar la propuesta de trabajo, y desarrollar tres pinturas inspiradas en los narcisos de Zhao Mengjian (Fig.5). Estas tienen una apariencia muy similar, siempre teniendo en cuenta que mis habilidades de principiante no son comparables a la técnica de los maestros chinos. Se toman aspectos como la composición horizontal alargada, la técnica de tinta sobre *papel Xuan procesado*²¹ y la estructura formal de las hojas. No obstante, en este trabajo el objetivo no es copiar los originales, sino que se hace una interpretación, variando fundamentalmente dos aspectos importantes:

- No se copian directamente las hojas de la obra original, sino que se inventan nuevas a partir de los conocimientos adquiridos con la práctica.
- Las flores se modifican, dándole forma de glante al lugar donde se ubican los pistilos y de testículos al lugar del pedúnculo en el que hay un aumento de tamaño y se genera un ángulo (Fig.3,4).



²¹ El papel *Xuan* procesado es un papel de arroz tratado con cola que permite un manejo de la tinta más fácil gracias a su lenta capacidad de absorción.

Estos trabajos me han servido como preparación para realizar el proyecto. El uso de la geometría y la experimentación con la pintura azul despertó mi interés por la abstracción y por el uso del papel como soporte. Por otro lado, mi experiencia en China ha supuesto una inmersión en su tradición pictórica de la cual he aprendido un nuevo estilo con técnicas y conceptos orientales que de un modo u otro han sido incorporados a mi trabajo.

4.2. Naturaleza como fuente de inspiración.

A lo largo de la historia el tema de la naturaleza ha estado presente en todos los medios de expresión artística, dándose en cada caso de un modo distinto. Desde la Grecia antigua, en la que se trataba la naturaleza como una imitación del entorno, hasta el Land art cuyas intervenciones suponen un diálogo íntimo con ella, los artistas han hecho este tema más o menos visible en su obra. Como dice Cézanne, “el pintor ha de consagrarse por completo al estudio de la naturaleza e intentar producir cuadros que sean una enseñanza”²².

Asimismo, en Asia las religiones Taoísta y budista han invitado a los artistas a la comunión con la naturaleza y la vida de retiro espiritual en la montaña. “El taoísmo ha sistematizado el amor al paisaje, la apetencia de la soledad en los bosques para mantener la búsqueda solitaria del *Tao*”²³ afirma Jean Roger Riviere. Esta aspiración a alcanzar una conexión íntima y espiritual con la naturaleza movía a los intelectuales a trasladarse al monte durante largas temporadas para contemplarla, lo que inspiró muchas pinturas y poemas sobre el paisaje y la forma de percibirlo.

El artista Kuo Shi (1950), de la dinastía Song, afirmaba que para un manejo apropiado del pincel el artista ha de concentrar toda su atención en la naturaleza y dejar que esta penetre en él. De otro modo lo expresa también Shan Shui Hsun, quien asegura que “únicamente será pintor verdadero quien haya sabido meditar durante años, identificarse con el objeto de su estudio y convertirse en árbol, torrente, hierba, bruma o pájaro”²⁴.

De forma más explícita al concepto de este trabajo, cabe mencionar el jardín como naturaleza reinterpretada por el hombre, definido por Mata Marco como “un lugar que se gesta con el fin de ser contemplado y gozado, cuya razón de ser no confunde a nadie, pues no tiene otra utilidad que la de carácter lúdico, estético, contemplativo o espiritual”²⁵. A lo largo del proceso se ha tratado también la idea de jardín desde la dualidad hombre-naturaleza, a estar constituido por elementos naturales, pero a su vez condicionados por el



Fig. 6
Foto de Hojas.
Pekín, 2015



Fig. 7
Hojas circulando en círculo 1.
Tinta sobre papel.
34cm. diámetro.

²² HERSHEL, B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ed. AKAL. Pág, 35.

²³ ROGER, J. (1981) *SUMMA ARTS: Historia general del arte*. Vol.XX Historia de la china. Ed. ESPASA. Madrid. Pág, 347.

²⁴ LIRA, C. (2011) *Retazos del universo: Pintura china de paisaje. Guía de apreciación y experiencia estética*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de filosofía, Instituto de estética. Pág, 108.

²⁵ MARCO, M. *La voluntad de la mirada: reflexiones entorno al paisaje*. Pág., 49.



Fig. 8
Foto de Hojas.
Pekín, 2015



Fig. 9
Detalle del trabajo "Fulletes,
dos círculos unidos"
Tinta sobre papel.
145x300cm.

gusto humano, hasta el punto de poder decir que los jardines son una naturaleza creada por el hombre, una naturaleza que ha pasado un proceso de selección y diseño acorde con una estética propia de cada época. Como describe Raffaele Milani en su libro sobre paisaje, los jardines son "selecciones de fragmentos tomados de naturaleza y revividos como naturaleza misma"²⁶.

A partir de estos conceptos surgen una serie de reflexiones entorno a este tema, algunas de ellas contradictorias, que por un lado defienden la idea de jardín como una bonita manera de construir nuestro propio entorno natural, pero por otro el de la consecuente pérdida del estado más puro de la naturaleza, su estado libre y salvaje. Estas se apuntan y se acompañan de dibujos en mi cuaderno de viaje, lo cual ha servido como base del proyecto y motivación en su comienzo y en su proceso. Algunas de estas reflexiones son:

- La naturaleza interpretada por el hombre se convierte en jardín, en decoración para el espacio público, un deleite visual que nos devuelve un pedazo de nuestro propio ser, una realidad relativa teniendo en cuenta su procedencia y sus objetivos, su función, su propia realidad.
- Una planta, una pintura, muebles, todo decora nuestras vidas, nos rodea y nos brinda sensaciones, nos inspira...
- Naturaleza, tomada, interpretada, manipulada, controlada por el hombre para su propio deleite.
- Jardines, esa solución geométrica que le hemos dado a la naturaleza. ¿Es así como disfrutamos de la vida, creyendo que estamos controlando todo lo que nos rodea? Podemos podar un arbusto y enorgullecernos del echo de que se vea como queríamos...

Desde este sentimiento de contradicción, de dualidad, soy consciente de mi alejamiento con la naturaleza, apareciendo una conciencia individual que intenta establecer una aproximación mental hacia el entorno natural. De la misma forma que en Asia la conexión con la naturaleza se logra a través de la pintura tanto en su ejecución como en su contemplación, el proyecto supone una búsqueda de este encuentro mediante la realización de los dibujos, de las composiciones, de las hojas, teniendo en cuenta todas las partes del proceso (meditación, estudios preparatorios, análisis, ejecución de los trazos, contemplación de los resultados...)

De este modo, el proyecto se asume como parte de mi estilo de vida, a través del cual puedo encontrar un refugio desde el que empleo mis propias pincelas como medio de expresión. Un acto que utiliza la búsqueda y representación de un mundo vegetal propio como evocación a la naturaleza, quizás como un impulso necesario al encontrarme en China en un entorno en el que el contacto con ella era mucho menos frecuente de lo que acostumbra a ser en España.

²⁶ MILANI, R. (2015) el arte del paisaje. Biblioteca nueva: Paisaje y teoría. Pág, 82.

4.3. La geometría y la composición.

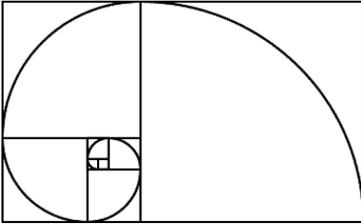


Fig. 11

La observación e intento de comprensión de la naturaleza ha sido una ocupación esencial para el hombre desde hace siglos, y de una forma u otra, la geometría está presente en todo lo que la compone: árboles, plantas, animales, elementos orgánicos e inorgánicos.. Para intentar comprenderla se han utilizado diferentes sistemas y fórmulas matemáticas, entre ellas las formas geométricas, las cuales también han servido de guía o de motivación para los artistas, como medio para representar la realidad y como medio de expresión plástica.

La geometría naciente de la naturaleza también a servido como fuente de inspiración para este proyecto. A partir de ella surgen las composiciones y estructuras sobre las que se sustentan los trabajos. Como afirma Carla Beatriz Franco en su tesis sobre el arte abstracto, “las formas geométricas son formas abstractas surgidas a partir de la observación del entorno natural y del orden impuesto por el hombre” .

Con el intento de aproximarse a la manera en la que se configuran los sistemas compositivos de la naturaleza, como la estructura de las plantas o las proporciones humanas y animales, en el proyecto se recurre al uso de las matemáticas para la construcción básica de los trabajos, como la utilización de la simetría, que ofrece una sensación estática, o, en contraste, la división desigual que proporciona la sección áurea, la cual “dota a la obra de dinamismo y atractivo visual” .

Asimismo, la aplicación de las matemáticas y las formas geométricas, se ha realizado también desde la mirada hacia lo místico y lo simbólico, entendiendo que en el entorno natural la geometría supone un nexo de unión entre todos los seres que lo componen. Partiendo de esta idea, a lo largo de la historia las formas geométricas se han utilizado para fines especulativos, funcionales y simbólicos. Principalmente las tres formas geométricas básicas, el círculo, el cuadrado y el triángulo, han participado conjuntamente en la representación de símbolos y mitos en creencias religiosas, como se siguen utilizando también hoy en día para campos tan variados como la arquitectura o la publicidad.

El círculo es un símbolo divino que se relaciona con el sol y con los dioses en el imperio romano. Este símbolo siempre se ha vinculado también con lo infinito, con la continuidad y con la perfección En la cultura occidental el simbolismo afirma que “el círculo simboliza Dios y cielo, el cuadrado tierra y hombre.” . En la pintura china taoísta el cielo también se representa con el círculo y la tierra con el cuadrado, siendo dos elementos con los que el artista ha de conectar conjuntamente. La combinación de ambos se puede interpretar como el deseo de unificar lo terrestre con lo celestial. Este concepto se aplica en edificios religiosos como el Templo del cielo en Pekín en cuya base cuadrada se alza un edificio de estructura circular.

El triángulo, a pesar de ser una de las figuras geométricas más sencillas, ha resultado estar colmada de significados a lo largo de la historia en diversas culturas en las que se le ha otorgado valores tan diversos como el nacimiento cósmico para los pitagóricos, el signo femenino en el hinduismo, el símbolo de la trinidad en el cristianismo o símbolo del ojo que todo lo ve para el judaísmo.

La lectura de mitos y teorías sobre la simbología y la historia de las formas geométricas fueron un factor fundamental para la motivación y el desarrollo del proyecto e influyeron en la elección de las estructuras definitivas que configurarían la composición de los trabajos. También ha sido relevante la experimentación con las sensaciones emocionales a partir de las ideas y pensamiento de las abstracciones geométricas occidentales, como...(seguir)

4.4. La expresividad de la pincelada.

En este trabajo uno de los aspectos principales es el trato de la pincelada. Ésta se ve afectada por una influencia claramente oriental, no solo por su carácter descriptivo, si no también por su estructura formal. Tales aspectos se siguen aprendiendo actualmente en las academias de arte de China mediante el estudio de la caligrafía, ya que, como afirma el profesor Mr. Tseng, “son de la misma familia, para aprender pintura hay que aprender al mismo tiempo caligrafía. Si falta uno de los dos es como un pato sin una pata”²⁷

Los estudiantes y artistas, aún no siendo exclusivamente calígrafos, dedican parte de su práctica artística a este campo, pues en él se estudian los distintos tipos de pincelada que se han desarrollado a lo largo de la historia y que contienen la clave del uso de la tinta y el pincel tradicional *mao* 毛笔.

²⁷ COMESAÑA, P. (2008) Escuela de pintura china. Editorial LIBSA. Pág. 20.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Los pintores chinos han logrado a lo largo de la historia desarrollar multitud de efectos, variando factores como “la velocidad y la presión aplicada al pincel, el tamaño y el tipo de cepillo, la cantidad de humedad, la forma en la que diferentes tonos de tinta o colores se cargan en el pincel, el ángulo en el que este se sostiene y el tipo de papel o seda usado para la pintura”²⁸. Estos estilos han servido de referencia para aprender a utilizar los materiales y desarrollar la técnica. El estudio de la tinta en el proyecto supuso que cada línea fuera parte de una práctica que aspiraba siempre a una mejora del uso de la técnica, formando, a lo largo del proceso, una evolución visible en los cambios que esta sufre.

De acuerdo con estas variaciones en el trabajo se puede apreciar la práctica de diferentes estilos, como el que se conoce con el nombre de *líneas de hoja de sauce* empleadas en la parte inicial del proyecto por su estructura fina y alargada que permite una descripción detallista (Fig.12). Ya en un nivel más avanzado se da prioridad a la expresividad de la línea con el uso de lo que se conoce como *corte de hacha*, trazo ancho y angulosos, de carácter tenso y energético, cargado de tinta, con un carácter muy contrastado (Fig. 13). De forma similar sucede con el efecto *Fei bai, blanco volador*, característico por dejar entrever zonas del papel dentro del trazo, algo que se consigue mediante el uso de un pincel semiseco en el que los pelos quedan separados (Fig. 14).

Para la pincelada se ha utilizado el color negro dado por la tinta, que responde a la tradición pictórica china. La tinta, a lo largo de los siglos ha probado ser un medio de representación capaz de abarcar los amplios temas y estilos dados en la pintura.

La capacidad expresiva se refleja a través de la pincelada y sus variantes. Un trazo modulado es propio de un estudio analítico, mientras que un trazo rápido y grueso supone una vía de descarga de energía. Como dice Isabel Cervera en su libro sobre pintura china: “Cuanto más acentuada es la modulación de la línea, mayor es el sentido de síntesis obtenido en el tratamiento de la imagen, revelando asimismo la presencia de un espíritu más inquieto por parte del artista”²⁹.

²⁸ SCHARDT, M. (1995) *Brushstrokes: Styles and techniques of chinees painting*. Asian Art Museum – Chong Moon Lee Center of Asian Art and Culture, Education Department. San Francisco. Pág, 43.

²⁹ Cita dentro de la tesis doctoral: TEGALDO, O. (2013) *El trazo chino y el vacío que lo anima: El dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y pintura china tradicional*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas artes de San Carlos, Departamento de Dibujo. Pág, 25.

De este modo, el acto de crear ha supuesto una actividad de carácter insistente y repetitivo mediante la que se alcanzaba lo que podría entenderse como un estado mental de inmersión centrado en la búsqueda de la naturaleza, dentro del cual toda la energía se enfocaba a la ejecución de pinceladas. Algo similar a lo que sucede en la obra de Vincent Van Gogh, quien dice así:

“Es la emoción, la sinceridad con la que vivo la naturaleza lo que guía mi mano, hay veces que incluso esta emoción es tan fuerte que trabajo sin notar que estoy trabajando, entonces las pinceladas surgen y se enlazan con una coherencia semejante a la que tienen las palabras en una conversación o en una cata”³⁰.

A lo largo del proceso la línea sirve como medio de expresión, y recuerda al automatismo surrealista por el empleo del instinto en el modo de proceder, que favorece a las formas no racionales, la inmediatez en la ejecución y la presencia del subconsciente durante el proceso, aproximándose en este sentido a la manera de abordar la creación de artistas como Henri Michaux. Manteniendo este espíritu, las líneas se van extendiendo por gran parte del soporte como reflejo de la propia acción de pintar, como sucede, por ejemplo, en el proceso creativo de Jackson Pollock, en el que “la actividad del pintor se despliega por toda la tela y se afirma como huella de un proceso físico y psíquico”³¹.

³⁰ MARTÍNEZ, A. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del Siglo XX-1. Universidad Politécnica de Valencia. Pág, 20.

³¹ MARTÍNEZ, A. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del Siglo XX-1. Universidad Politécnica de Valencia. Pág, 189.

5. PROCESO DE TRABAJO.

5.1. Materiales empleados.

Los materiales utilizados en un trabajo creativo son una parte fundamental, lo caracterizan y lo condicionan, y por este motivo es importante conocer sus cualidades técnicas y expresivas.



Fig. 15

En el caso de este proyecto se ha recurrido a materiales de carácter tradicional chino, acordes con la técnica y la estética del arte oriental. Se les conoce como “los cuatro tesoros del escritorio”³² y son el pincel, el papel, la tina y el tintero. Estos llevan formando parte de la tradición pictórica asiática desde hace siglos, y son tratados con gran aprecio, llegando incluso a ser objeto de coleccionismo.

Los pinceles empleados son conocidos con el nombre de pinceles *mao* (毛笔), hechos con caña de bambú y pelo natural (Fig.15). Entre la variedad que existe se han empleado pinceles de pelo blando, hechos con pelo de cabra, los cuales permiten retener mucha tinta. Por otro lado, para la aplicación del color azul se ha recurrido a brochas planas de mayor tamaño, para cubrir grandes superficies con pocas pasadas.

Como material de soporte se ha empleado el papel en todos los trabajos. Éste podría haberse tintado completa o parcialmente antes de proceder a pintarlo para crear una sensación de fondo nueva, no obstante se prefirió respetar las calidades del papel favoreciendo un diálogo puro con la tinta. La selección del tipo de papel se ha confeccionado acorde con los objetivos de la obra, tanto a nivel de proceso (capacidad de absorción, secado...) como de resultado final (registro gráfico, calidades de textura...).



Fig. 16

El papel empleado en la mayoría de los casos es crudo, no procesado, que se caracteriza por su gran capacidad y rapidez de absorción y secado. Tiene una textura orgánica, nada satinada, incluso de superficie irregular al ser un material hecho con técnicas rudimentarias.

En el caso de la tinta, se ha recurrido al uso de los dos formatos en los que se puede adquirir en los establecimientos. En primer lugar se encuentra la tinta líquida presentada en recipientes, de menor calidad pero mucho más económica y accesible. Ya viene preparada y se puede encontrar con mayor facilidad. Por otro lado está el formato más tradicional, la barra de tinta, fabricada con hollín de pino y resina³³. Se utiliza en un tintero de piedra o, como en este caso, de cemento (Fig.16). La tinta se consigue gracias a la

³² COMESAÑA, P. (2008) Escuela de pintura china. Editorial LIBSA. Pág. 18.

³³ COMESAÑA, P. (2008) Escuela de pintura china. Editorial LIBSA. Pág. 44.

fricción entre la barra y el tintero añadiendo en este un poco de agua. Con este procedimiento se puede controlar la opacidad de la tinta y su nivel de liquidez. Esta forma de prepararla se practica en distintas culturas orientales como un acto meditativo previo al ejercicio de la pintura y la caligrafía, y se entiende como un medio preparatorio para la mente previo al ejercicio de la pintura.

5.2. La línea y la hoja.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

El proyecto da comienzo con unos bocetos iniciales en soporte de papel con formato aproximado Din.A3, tomando como referencia distintas variedades de hojas a partir de fotografías y del natural (Fig.19, 20, 21). En estos casos se experimenta tanto con tinta y pincel como con otros recursos gráficos: ceras, carboncillo, grafito, etcétera. Estos estudios sirven para entender la anatomía de las hojas, así como las diversas posibilidades de representación que ofrecen sus distintas posiciones y vistas.

Estas realizaciones y prácticas en dimensiones pequeñas también tienen el objetivo de mejorar el nivel de representación figurativa y el control de la tinta. En este sentido, los primeros trabajos son considerados más como un proceso de estudio que como parte de la producción de obra definitiva (Fig.22).

Las primeras líneas hechas a tinta se controlan cuidadosamente procurando controlar su grosor y sensibilidad de acuerdo a las variaciones de lejanía o importancia en el dibujo.

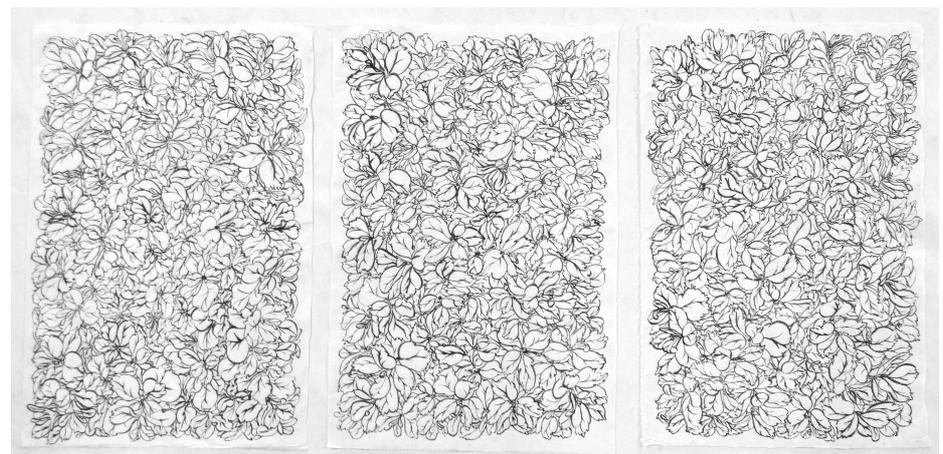


Fig. 22
Fulletes, primera serie de tres.
Tinta sobre papel.
70x47cm. cada uno.

En los trabajos el uso de la línea es clave, siendo sus aspectos más destacables su carácter descriptivo y minucioso, y sus variaciones a lo largo del proceso. Ya en un punto avanzado del proyecto, tras haber adquirido práctica a lo largo de varias sesiones, se adquiere mayor soltura y rapidez en su ejecución, lo que favorece el uso de una línea más elocuente, caracterizada por un mayor grosor y espontaneidad. Los trazos aumentan entonces en fuerza expresiva,

descuidando el análisis formal y minucioso de la línea, en favor de la búsqueda de un gesto más directo y automático. Es decir, la primera fase sirve para entender la estructura de la planta, el modo de representarla y el estilo del dibujo. Es a partir de este estado del aprendizaje cuando, en una fase más avanzada, se pueden abarcar tamaños mayores en menos tiempo gracias a un mayor entendimiento de los referentes y a una mayor agilidad procesual que se da tanto en el planteamiento de nuevos trabajos como en la ejecución de los mismos.

Un ejemplo en el que se observa la evolución de la línea es en el trabajo es *Fulletes. Círculo dividido en cuatro partes iguales* (Fig.19). Esta obra tiene una base compositiva circular, fraccionada en cuatro partes iguales en base a una línea divisoria horizontal y otra vertical. El salto de un plano a otro es perceptible especialmente entre el superior derecho, pintado en primer lugar, y los otros tres (Fig.18). Esto se aprecia gracias al cambio de grosor de la pincelada, que a partir de este momento se empieza a aplicar, y sigue desarrollándose en estos parámetros en los siguientes trabajos.

Fig. 18
Detalle de Figura 19.

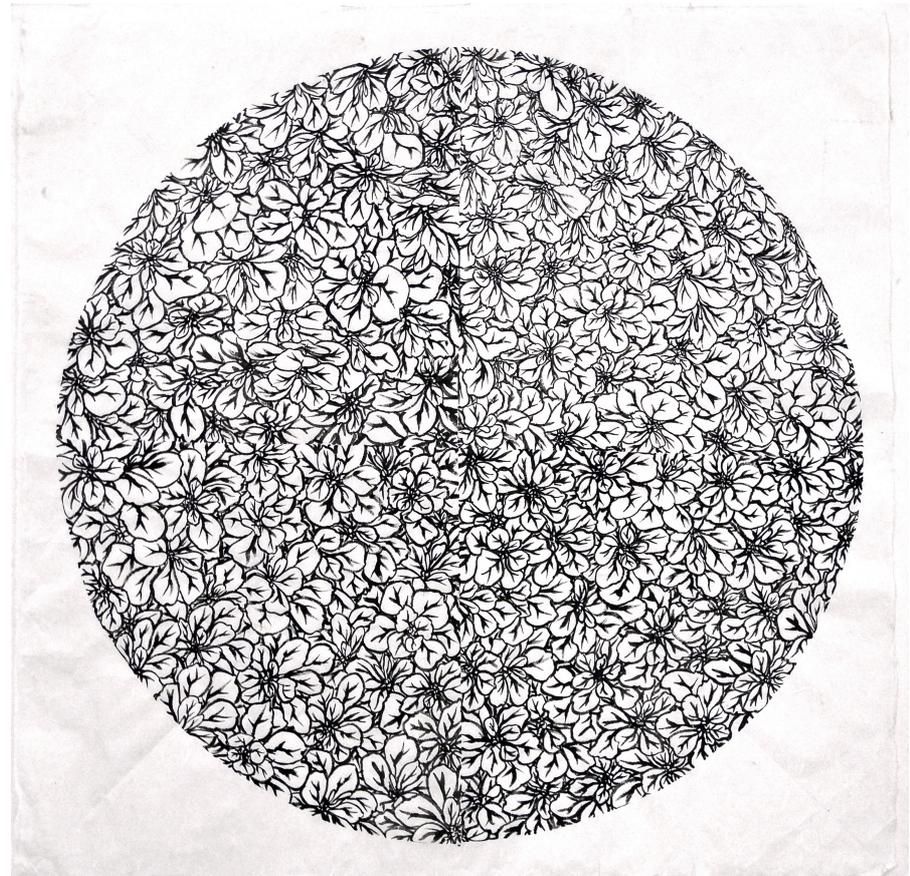
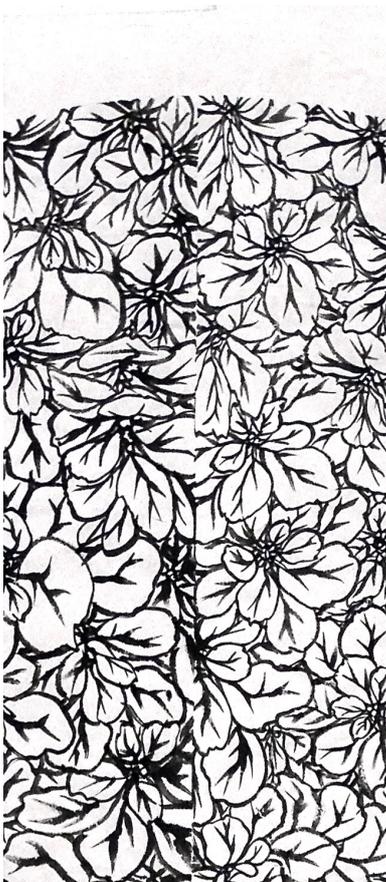


Fig. 19
Fulletes. Círculo dividido en cuatro partes iguales.
Tinta sobre papel. 108x108cm.

Es a partir de este momento, al dinamizar el uso del pincel, cuando se pueden abarcar tamaños mayores en menos tiempo gracias a una mayor agilidad procesual que se da tanto en el planteamiento de nuevos trabajos como en la ejecución de estos.

Por otro lado, el proceso de creación a través del uso de la pincelada no se lleva a cabo con la intención de hacer una representación fiel de la realidad, sino desde un sentido más subjetivo y espontáneo. Como declara Henry Michaux respecto a cómo se traduce nuestro entorno mediante el trazo en la caligrafía, se trata de “no seguir imitando a la naturaleza”, sino de “significarla mediante trazos, mediante impulsos”³⁴.

5.3. Estudio de las composiciones.

Uno de los factores más importantes en el proyecto, y que ha pautado y determinado su proceso y evolución, ha sido el tema de la composición.

Al plantear el proyecto, no existía una especial preocupación por las bases compositivas de cada trabajo, sino que se representaba una masa de hojas que se delimitaba a sí misma según se iba creando. Como consecuencia, en muchas ocasiones las hojas se acaban ajustando al formato del papel, cubriéndolo casi por completo al estilo *all over* (Fig. 23) En estos casos, se procedía a dibujar en los bordes las hojas de perfil, a diferencia de las hojas vistas de frente de la zona central.

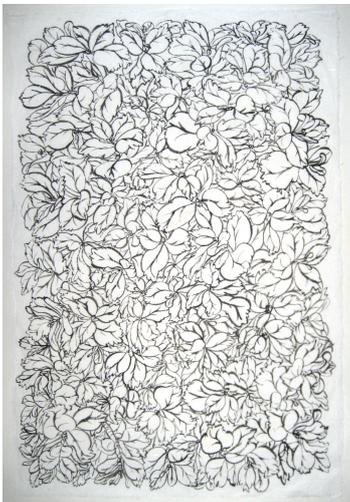


Fig. 23

Más adelante, en los siguientes trabajos se incorpora un nuevo concepto compositivo mediante el uso de la geometría como base estructural, el cual iba a determinar el curso del proyecto de una forma sustancial. Esto supone la incorporación de un nuevo factor en la composición con independencia respecto al formato del soporte, siendo una o varias formas geométricas las que acotan su perímetro en lugar de adaptarse a la superficie del papel, como sucedía anteriormente. Pero estas bases geométricas no sólo se aplican al marco exterior, sino que acaban también determinando estructuras compositivas interiores, convirtiéndose entonces en uno de los elementos vitales de las obras.

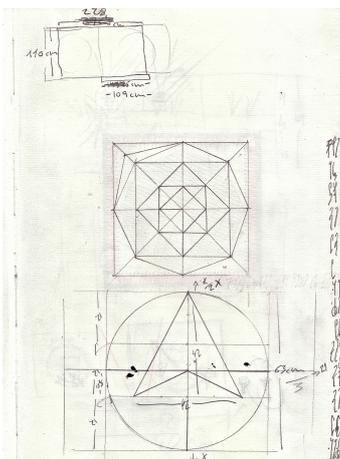


Fig. 24

De este modo, el proceso seguido para llegar a la composición definitiva de los trabajos comienza con bocetos de estudio en los que se aplican fórmulas matemáticas y se incorporan unas figuras en el interior de otras (Fig.24). Estas composiciones pasan a ser dibujadas a escala definitiva en un tablero, sobre el que se colocará posteriormente el papel. A partir de lo que se puede ver a través del propio papel, se procede al dibujo directo de las hojas, sin necesidad de dibujar previamente sobre su superficie. Para ajustarse bien a la estructura geométrica se utiliza como reserva láminas de acetato de celulosa, que evitan que la tinta sobrepase los márgenes exteriores e interiores (Fig.25).

³⁴ MICHAUX, H. *Ideogramas en China: Captar Mediante trazos*. Consorcio del círculo de Bellas artes. Madrid. Pág, 29.

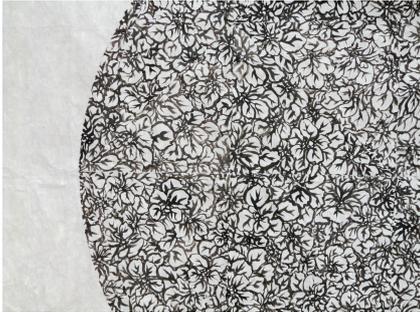


Fig. 26
Fulletes. Dos círculos subdivididos y unidos. (Detalle)

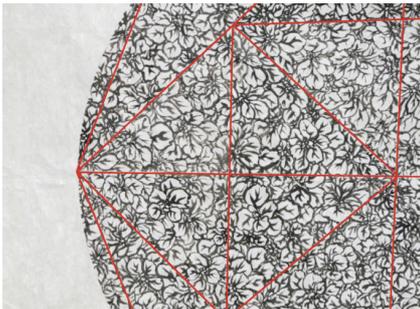


Fig. 27
Muestra del esquema compositivo en fig. 26.

Debido a la falta de una línea física que delimite los planos, se consigue que los cortes interiores sean poco perceptibles a simple vista. La línea sólo se intuye gracias a las interrupciones que se producen en el propio dibujo cuando llega a los límites de la misma, lo cual es difícil de apreciar, sobretodo en formatos de gran tamaño a causa de la gran cantidad de líneas cortas que forman el conjunto (Fig. 30).

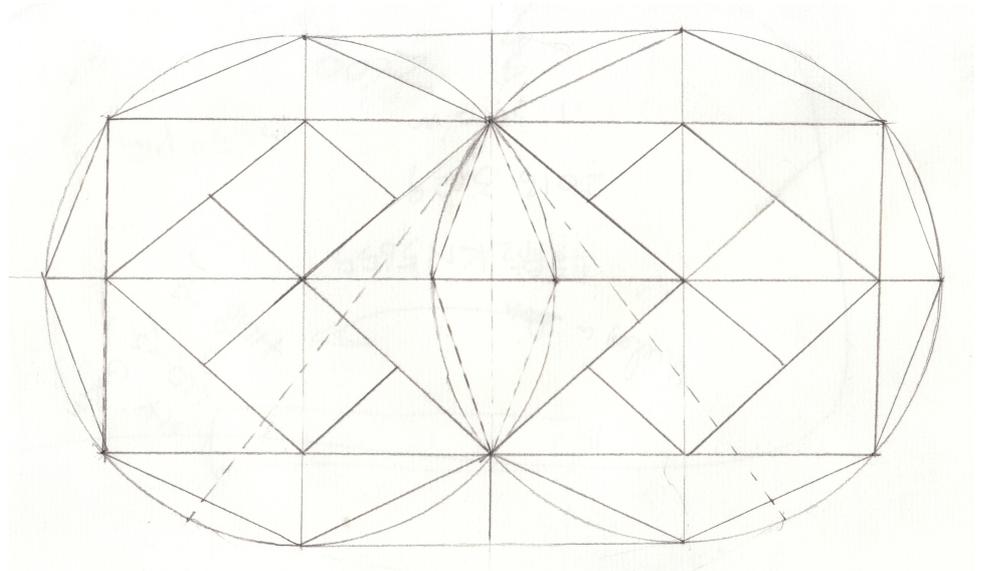


Fig. 28
Dibujo de cuaderno

El factor geométrico también ha sido fundamental en la configuración de las obras como series, que se van desarrollando de acuerdo a razones de contemplación según avanza el proceso de trabajo. Las series nunca son exactamente iguales, pues a pesar de compartir la misma forma geométrica externa o coincidir en altura y anchura, estas se subdividen de manera diferente en el interior. De este modo, al exponerlas unas junto a otras generan un diálogo donde el espectador, frente a una apariencia similar inicial entre ellas, al observarlas con más detenimiento puede percibir cada vez más pequeñas diferencias que las distancian (Fig. 29).



Fig. 29

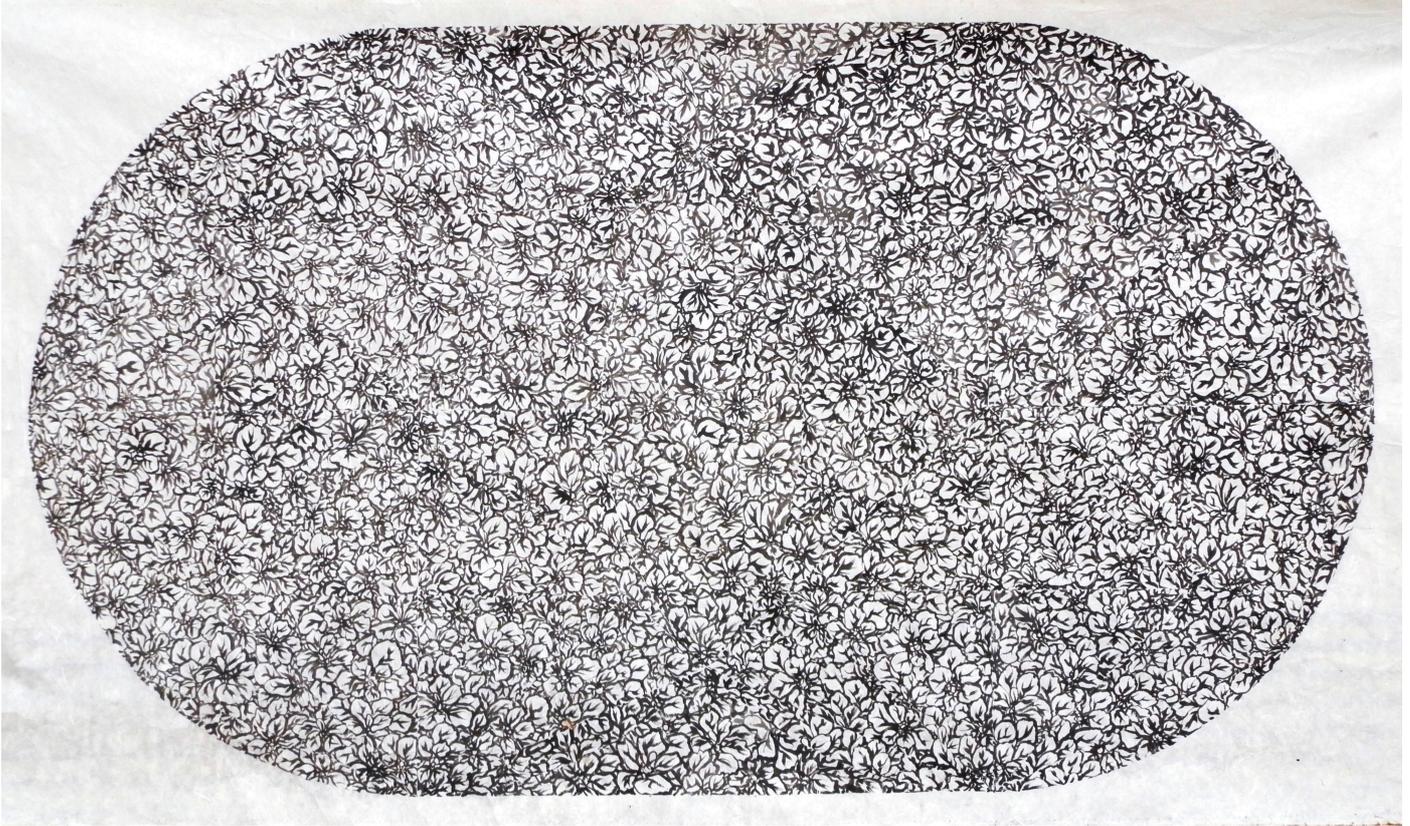


Fig. 30
Fulletes. Dos círculos subdivididos y unidos.
Tinta sobre papel.
148x300cm.



Fig. 31
Muestra del esquema compositivo en
Fig. 32.



Fig. 32
Fulletes. Dos círculos subdivididos y unidos.
(Detalle)

5.4. Adición del color. La técnica agua grasa.

En algunos trabajos, sobre las gráficas de las hojas se aplicaron superficies extensas de color a modo de transparencia o veladuras. Estas aplicaciones se llevaron a cabo de distintas formas, de acuerdo a los resultados que se querían obtener.



Fig. 33.
Prueba de color.

El tipo de pintura empleada se ha elaborado de forma experimental, combinando distintos productos. Se genera por un lado una base de esencia de trementina y aceite de lino, a la que se le añade color con pintura de óleo. Por otro lado se mezclan pinturas de base acuosa, como el acrílico o la acuarela. Todo ello se vierte en un recipiente con agua donde se mezclan los productos a modo de emulsión, y finalmente se le añade laca de bombilla. La pintura acuosa tiñe el agua mientras que la de base de aceite se reparte sobre la superficie junto a la laca de bombilla, la cual endurece al contactar con el agua.

Esta mezcla se deja reposar un día agitando la mezcla en diversas ocasiones. A pesar de que el producto magro y el acuoso no queden unificados, los pigmento se mezclan en emulsión dando como resultado una pintura monocroma (Fig.33).

El color azulado utilizado en estos trabajos nace de un proyecto que se desarrolló con anterioridad en la asignatura de tercero "Dibujo, técnicas y procesos creativos". Desde entonces se ha trabajado el azul ultramar mezclándolo con distintos colores primarios para crear grises azulados que se adapten a la estética del proyecto. La elección de este viene dada por su modo de interactuar con el blanco del papel y el dibujo negro, que resulta interesante a nivel de contraste, creando una gama cromática que intenta transmitir una sensación de estabilidad y serenidad.

La adición del color y el modo de aplicar la pintura se ha efectuado mediante dos procesos diferentes, aplicación con brocha y estampado sobre agua:

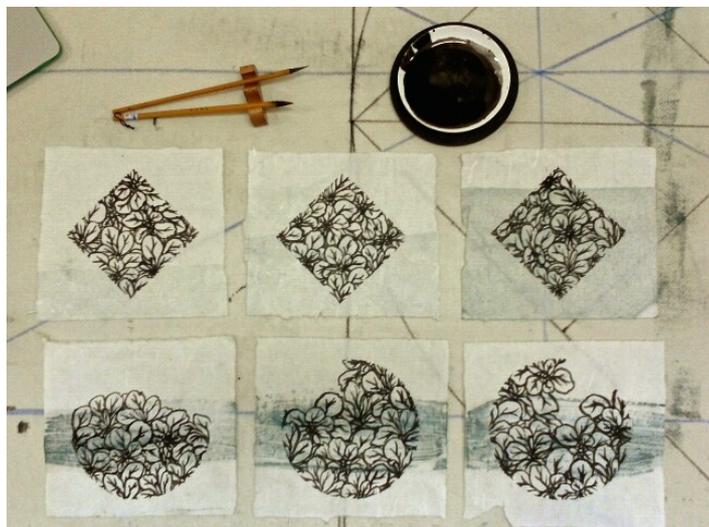


Fig. 34.

Foto de estudio: bocetos en los que se estudia la composición y la aplicación del color: Abajo hay tres pruebas de aplicación con brocha mientras que arriba están hechas a modo de estampación.

5.4.1 Aplicación con brocha.

En esta parte del proceso, el hecho de que la laca de bombilla se endurezca en el agua es un factor del que se han extraído beneficios gráficos. Los grumos resultantes del endurecimiento de la laca se caracterizan por ser muy adherentes y tener un color muy puro. De este modo, al penetrar con el pincel en el producto, cierta cantidad de laca endurecida se adhiere al pelo mientras que el pincel absorbe la pintura acuosa que forma gran parte de la mezcla. Al utilizar esta brocha impregnada con la mezcla haciendo un barrido sobre el papel, los grumos de laca se fijan sobre la superficie, generando un efecto semejante al del *grattage* (Fig. 35). Por otro lado, recuerda también a la pincelada china *Feibai* “飞白”, mencionada anteriormente, al dejar partes del papel sin manchar dentro del propio trazo, dando la sensación en este caso de que se ha trabajado con un pincel semiseco.

Esta técnica es difícil de controlar, pero si se consigue aplicar bien puede añadir al trabajo un carácter espontáneo basado en el efecto resultante entre las anchas pinceladas y la propia textura del papel, en cuya superficie se acumula más o menos color dependiendo de sus irregularidades.



Fig. 35

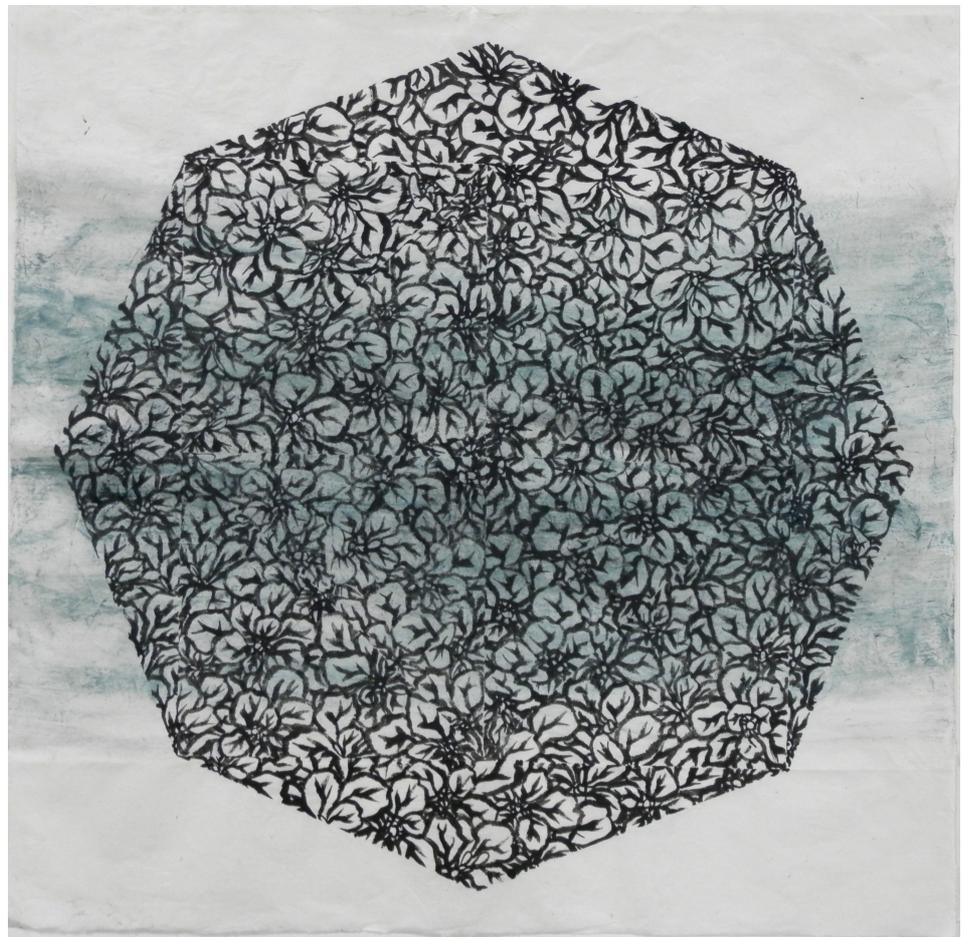


Fig. 36

Fulletes. Cuatro triángulos dentro de cuadrado dentro de octógono.
Tinta y técnica agua sobre papel

5.4.2 Estampado sobre agua.



Fig. 37

En esta técnica se aprovecha la separación que la pintura de base aceitosa establece con el agua para crear un efecto concreto. La forma de aplicar la pintura sobre el papel es totalmente distinta a la anterior, pues no interviene ningún tipo de herramienta en su aplicación, como brochas o pinceles.

Primero se prepara un recipiente plano con agua³⁵ en el que se pueda mantener el papel en calma en su interior. A continuación se vierte sobre la superficie la base aceitosa, se introduce la pintura y se manipula para dejar irregularidades en la superficie de la solución. Posteriormente se deja caer el papel sobre la misma superficie (Fig. 38, 39, 40), dejando que penetre en él la pintura flotante entremezclada con la base acuosa, creando diversas texturas y efectos.



Fig. 38, 39, 40.
Secuencia de estampado en el estudio de Pekín.
Mayo 2015.

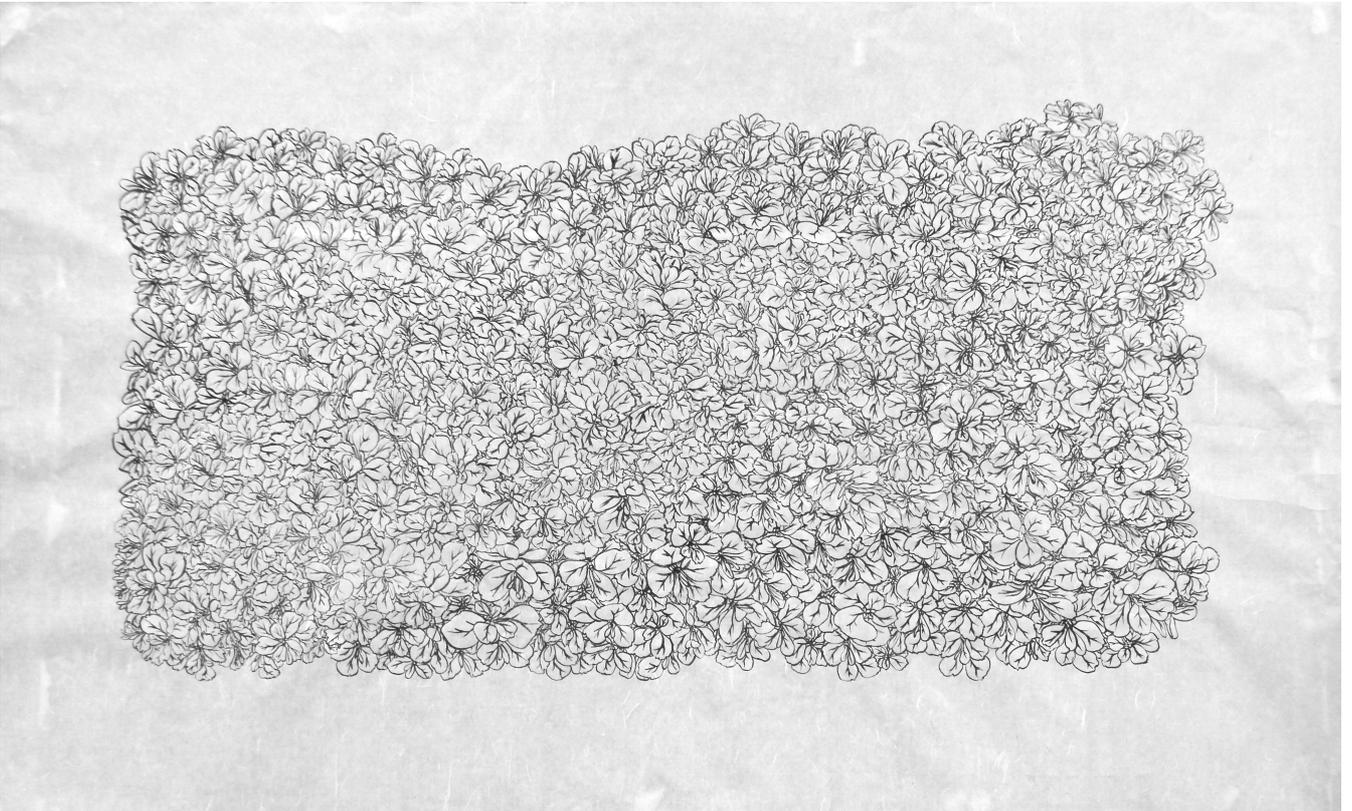
Uno de los efectos obtenidos se consiguió dejando reposar la pintura aceitosa sobre el agua en calma durante 24 horas. Después de este periodo de reposo, la pintura de óleo adquiere unas condiciones específicas que al ser aplicada sobre el papel da unos resultados particulares, dividiéndose las manchas en otras más pequeñas que se distribuyen por toda la superficie con cierta homogeneidad.

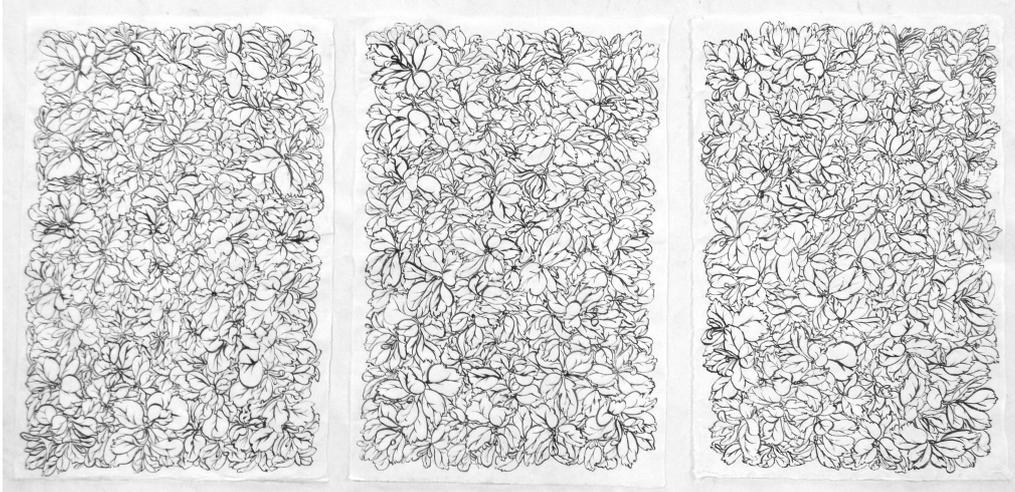
Este tipo de técnica requiere práctica y observación de los experimentos, pues es necesario controlar la cantidad de aceite que el papel y la pintura pueden resistir, para que no amarillee con el tiempo. Por otra parte, aún que sean procesos creativos en los que el azar tiene un gran protagonismo, en el resultado final y el proceso, con la práctica, se van controlando cada vez más ciertos aspectos de color y forma, llegando a conseguir efectos cercanos a lo previsto.

Este tipo de técnica requiere práctica y observación de los resultados experimentales, pues es necesario controlar la cantidad de aceite que el papel y la pintura pueden resistir para que no amarillee con el tiempo. Por otra parte, aunque sean procedimientos creativos en los que el azar tiene un gran protagonismo en el resultado final, en el proceso, con la práctica, se van controlando cada vez más ciertos aspectos de color y forma, llegando a conseguir efectos cercanos a lo que se pretende.

³⁵ En el caso de los papeles grandes tuve que construir una especie de piscina de 10 centímetros de altura colocando un bastidor de 3x2 metros sobre el suelo y cubriéndolo con un plástico por encima (Fig. 37).

6. IMÁGENES DE LA OBRA.





2



3



4



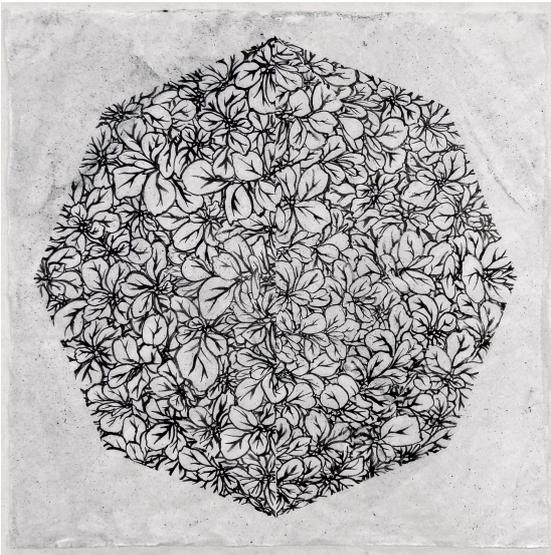
5



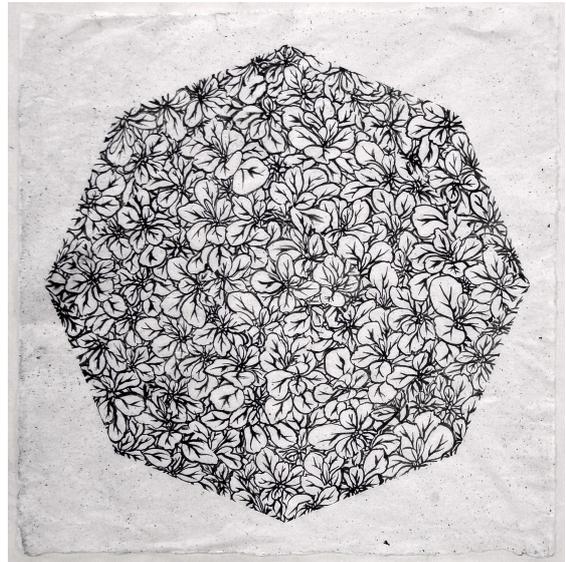
6



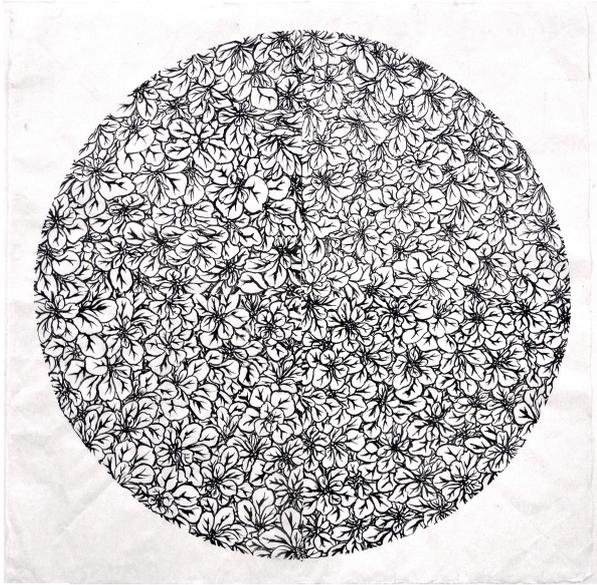
7



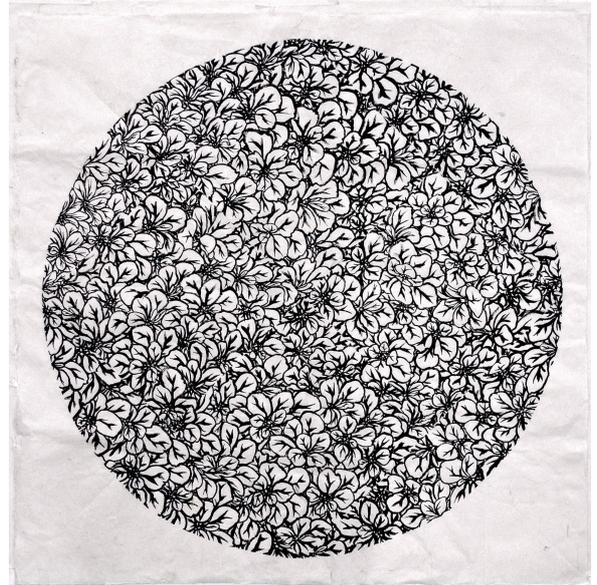
8



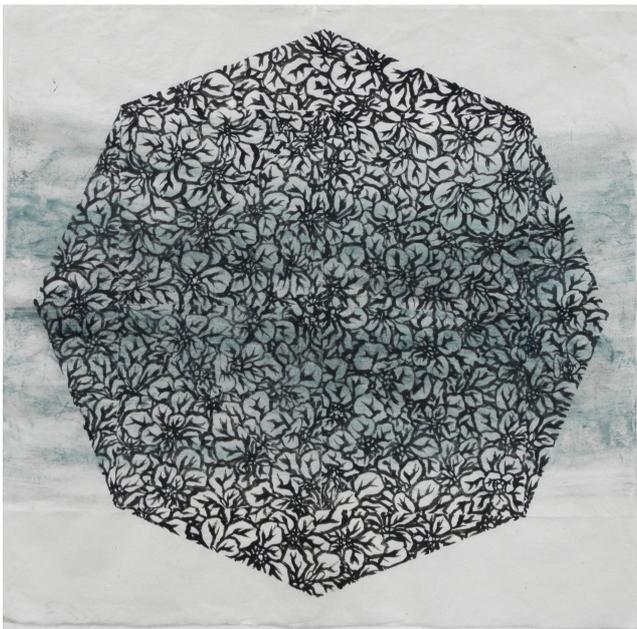
9



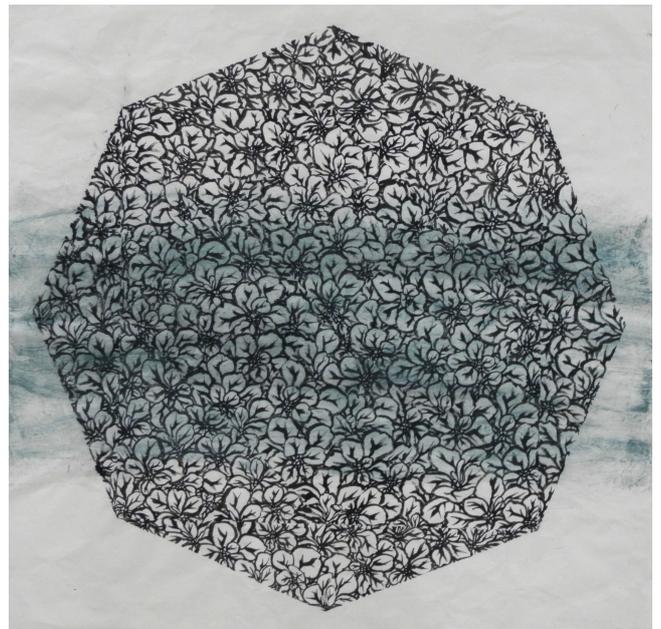
10



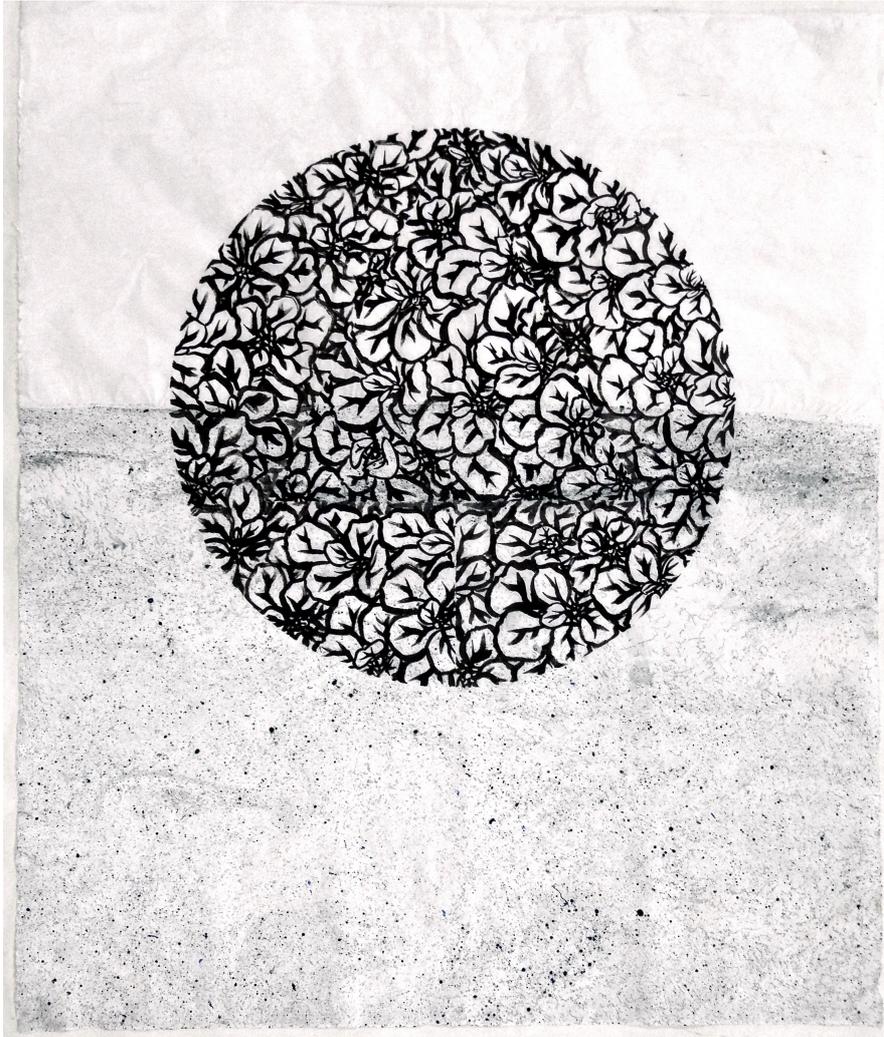
11



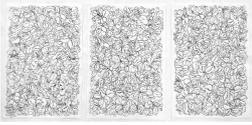
12



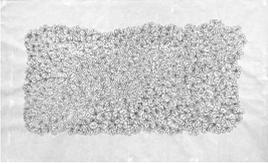
13



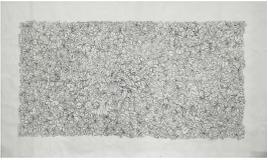




1. Fulletes, primera serie de 3.
Tinta sobre papel, 70x47cm.



2. Materia flotante .
Tinta sobre papel, 90x120cm.



3. Materia ajustada a un rectángulo flotando .
Tinta sobre papel, 190x120cm.



4. Hojas circulando en un círculo 1.
Tinta sobre papel redondo, 34cm. diámetro



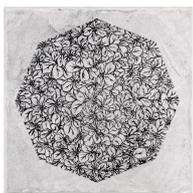
5. Hojas circulando en un círculo 2.
Tinta sobre papel, 34cm. diámetro



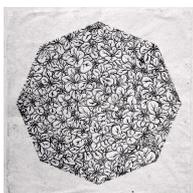
6. Cuadrado dentro de círculo.
Tinta sobre papel, 34cm. diámetro



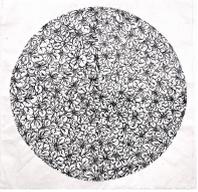
7. Octógono dividido en cuatro partes iguales dentro de círculo.
Tinta sobre papel, 34cm. diámetro



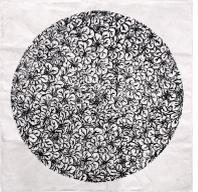
8. Octógono dividido en dos partes iguales.
Tinta sobre papel, 70x70cm.



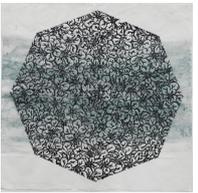
9. Cuadrado dentro de cuadrado dentro de octógono.
Tinta sobre papel, 70x70cm.



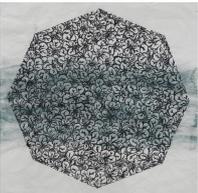
10. Fulletes, círculo dividido en cuatro partes iguales.
Tinta sobre papel, 108x108cm.



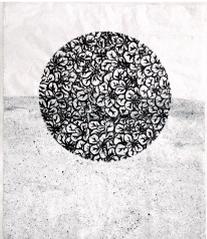
11. Fulletes, cuatro cuadrados iguales dentro de círculo.
Tinta sobre papel, 108x108cm.



12. Fulletes, cuatro triángulos dentro de cuadrado dentro de octógono.
Tinta y técnica agua-grasa sobre papel., 108x108cm.



13. Fulletes. Cuatro triángulos dentro de cuadrado dentro de octógono.
Tinta y técnica agua-grasa sobre papel., 108x108cm.



14. Fulletes, triángulo elevado dentro de círculo elevado en el papel.
Tinta y técnica agua-grasa sobre papel, 149x97cm.



15. Fulletes. Dos círculos subdivididos y unidos.
Tinta sobre papel 145x300cm.

7. CONCLUSIONES.

Tras haber finalizado el proyecto, y al echar la vista atrás hacia estos últimos meses, considero que el tiempo y el esfuerzo que he empleado en ello no me parecen en vano. Como siempre, hay aspectos que desearía ver mejorados, y por este motivo, entre otros, considero este trabajo como un comienzo de algo que seguirá evolucionando indefinidamente más que como una propuesta definitivamente concluida.

A lo largo del proceso me he hallado sorprendido en más de una ocasión al darme cuenta de como el proyecto había tomado nuevas direcciones de manera imprevista. No obstante, esta situación le ha dado un toque “efervescente” que me ha permitido disfrutar de él con entusiasmo y emoción a lo largo de todo el proceso.

En la realización del proyecto he podido ponerme a prueba, desarrollando una técnica nueva y una estética diferente a la manera en la que solía trabajar antes de comenzar mi etapa de intercambio académico en China. Veo esta experiencia como algo positivo, pues, a pesar de haber renovado mi identidad pictórica he intentado siempre conservar ciertos aceptos personales, algo que mis profesores de CAFA³⁶ apreciaron en la observación y corrección de mis trabajos.

Respecto a los referentes en los que he encontrado inspiración, me satisface ver que he tenido la oportunidad de aproximarme y profundizar más en los que ya admiraba a la vez que haber descubierto otros que han abierto en mí campos llenos de posibilidades que me aportan ideas nuevas y me ofrecen distintas perspectivas.

Todo esto se genera en un contexto del que me he visto envuelto durante la producción del proyecto, lo cual no quita que sea un trabajo personal de carácter subjetivo en el que, de una manera u otra, he intentado expresar mis sentimientos. Por este motivo, más que el resultado final, concibo el proceso no solo como un acto de creación meramente técnico, sino que también ha estado cargado de significado. Esto es algo que puede no ser percibido a simple vista por el espectador, pero que la gente cercana a mí durante la producción de los trabajos sí ha podido apreciar en cada momento.

No obstante, y a pesar de entender este proyecto como fruto de mi experiencia subjetiva, en los dibujos siempre he intentado mantenerme alejado de cualquier forma de expresión narrativa o figurativa que emitiese mensajes de forma evidente, siendo mi forma de trabajar más una acción introvertida y tímida que un alarde o mensaje claro de mis pensamientos y motivaciones.

³⁶ Central Academy of Fine Arts.

Por otro lado, he notado una evolución en el proceso creativo del proyecto a nivel de técnica y desarrollo de la idea. En el trabajo ha habido una intención de contraste entre lo premeditado y lo espontáneo, entre lo controlado y lo azaroso, bajo la práctica, aspectos que desde el principio se han combinado con la intención de fusionarlos armoniosamente. Esto es algo que entiendo como parte fundamental del proyecto y veo reflejado en el resultado final.

A pesar de las intenciones de lograr armonía durante el proceso cabe decir que no siempre se ha logrado este objetivo. Este es el caso de la brochada azul que se añade en algunos de los trabajos, la cual supone una experimentación que no acaba de entrar en la estética del proyecto. Este efecto se descartó tras haberlo incorporado de distintas maneras y comprobar que no funcionaba como se esperaba con la línea del dibujo de hojas. Aún así estoy contento con la prueba al haberme permitido aprender de mis errores y redirigir el proyecto.

También es importante se ha tenido en cuenta el diálogo que se pueda establecer entre la obra y el espectador, algo que personalmente me parece de gran atractivo, siendo la disposición receptiva del observador la que le permita sentirse más o menos atraído por ella, una cuestión planteada frecuentemente en el arte oriental: “Si el receptor no se abre, la obra no se comunicará. Por lo tanto, cuanto más pueda profundizar en su identificación consciente con la naturaleza o la obra, mayor información recibirá”³⁷.

Después de todo esto, junto con muchas otras etapas en mi formación, existe ahora un nuevo concepto de pintura en mí. Conocer a gentes de otras culturas, hablar con ellos de arte, también de nuestro propio arte, son experiencias que han dirigido mi mirada en direcciones desconocidas, encontrando mi propio deleite tanto en el acto de pintar como en la contemplación de lo pintado.

A lo largo de este proceso, la apreciación que podía tener del proyecto podía verse afectada en cuanto a dimensiones y contenido. Esto sucedía cuando yo sentía que algún aspecto del trabajo necesitaba ser fomentado, tanto a nivel de concepto como de técnica, quizás por mi intención de responder continuamente a mi entorno. Y es que mis trabajos, como tantas de las cosas que hacemos los seres humanos, son consecuencia y respuesta de las experiencias vividas, de los valores y gustos asimilados y del contexto en el que nos encontramos.

Toda opinión que pueda ofrecer, todo criterio que aplique a mi trabajo es fruto de mi experiencia personal, de la formación que he recibido y la manera en la que la he asimilado. De este modo, entiendo cada trabajo que hago y la forma de pintar de cada momento, como una consecuencia de todo lo que me ha llevado a estar donde me encuentro.

Este trabajo me ha motivado a generar material pictórico nuevo, y cada vez me

³⁷ LIRA, C. (2011) *Retazos del universo: Pintura china de paisaje. Guía de apreciación y experiencia estética*. Pontificia Universidad Católica de Chile. P.114, 115.

siento más determinante en mi forma de entender las cosas, de expresarme a través de la pintura o sencillamente representar el entorno que me rodea como terapia que me ayuda a entenderlo y vivir en él.

Finalmente, creo que este último curso ha sido una etapa de mi vida en la que he llegado a diversas conclusiones imprevistas, entre las que me he encontrado con formas nuevas de entenderme a mi mismo y de valorar mi propio trabajo. Ahora siento que entiendo mejor la forma en la que deseo realizarlo, tengo más claros mis objetivos y motivaciones y he comprendido el cómo quiero compartirlo.

8. BIBLIOGRAFÍA.

Libros:

- HERSCHEL, B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Editorial AKAL, 1995.
- ROGER, J. *Historia general del arte*. SUMMA ARTS Vol.XX Historia de la china. Editorial Espasa, Madrid, 1981.
- MILANI, R. *El arte del paisaje. Edición de Federico López Silvestre*. Biblioteca nueva, Madrid, 2015.
- CHENG, F. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china. Traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont*. Ediciones Siruela, Madrid, 2005.
- LIRA, C. *Retazos del universo. Pintura cuna de paisaje. guía de apreciación experiencia estética*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2011.
- SULLIVAN, M. *Las Bellas Artes: Arte chino y japonés*. Grolier Incorporated, USA, 1973.
- EDUARDO CIRLOT, J. (2008) *El estilo del siglo XX*. Ediciones UPC, Barcelona, 2009.
- GOLDING, J. *El cubismo: Una historia y un análisis*. Alianza Forma, Madrid, 1993.
- BARREIRO LÓPEZ, P. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Biblioteca de Historia del Arte, Madrid, 2009.
- MICHAUX, H. *Ideogramas en China: Captar Mediante trazos*. Consorcio del círculo de Bellas artes. Madrid, 2006.
- COMESAÑA, P. *Escuela de pintura china*. Editorial LIBSA, 2008.
- SÁNCHEZ, A. *Henry Michaux: Icebergs*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006
- MARTÍNEZ, A. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del Siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000.
- SCHARDT, M. *Brushstrokes: Styles and techniques of chines painting*. Asian Art Museum – Chong Moon Lee Center of Asian Art and Culture, Education Department. San Francisco, 1995.

Artículos y Tesis Doctorales:

TTEGALDO, O. *El trazo chino y el vacío que lo anima: El dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y pintura china tradicional*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas artes de San Carlos, Departamento de Dibujo, Valencia, 2013.

MARCO, M. *La voluntad de la mirada: Reflexiones entorno al paisaje*. Fernando Ramos, Madrid, 2012.

FRANCO, C. *Arte Geométrico*. Universidad de Granada, Facultad de Bellas artes, Departamento de Dibujo, Granada, 2003.

SCHARDT, M. *Brushstrokes: Styles and techniques of chines painting*. Asian Art Museum, Chong Moon Lee Center of Asian Art and Culture, Education Department, San Francisco, 1995.

SÁNCHEZ-CARRALERO, R. *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencia*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009.

GONZÁLEZ, M. *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Madrid, 2015.

Páginas web:

Página web oficial de Eusebio Sempere [Consulta 2015/10/07] disponible en: "<http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/alquimia-1959-1964/la-naturaleza/>".

CERVERA, I. *Pintura Song de norte*. [Consulta día 2015/09/03] Disponible en: "<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/4027.htm>".

AROLA, R: *Naturaleza y arte*. Concienciasinfronteras.com [Consultado 2015-09-10] Disponible en: "<http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/naturalezarte.html>".