

TFG

SILERE.

UNA EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA ACERCA DEL HIELO Y EL SILENCIO.

Presentado por Beatriz Oliver López

Tutor: Joël Mestre Froissard.

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

La experiencia personal hacia el silencio vivida en los parajes fineses han articulado el proyecto expuesto en esta memoria, un conjunto de obras donde los ámbitos de la pintura, escultura y la fotografía se unen para dar forma al silencio mediante la alusión del hielo, guiada por sus transparencias, texturas y formas. El objetivo del mismo fue desarrollar una investigación de diferentes materiales, donde el tema fuera una experiencia personal con la que poder aplicar los conocimientos adquiridos en el Grado de Bellas Artes.

Este trabajo se compone de un estudio previo de referentes tanto conceptuales como plásticos, así como de un proceso de experimentación y observación de materiales imprescindibles para la producción artística. El resultado final es una serie fotográfica donde el silencio cobra forma a través de piezas que se debaten entre los límites de la pintura y la escultura.

My personal experience engaging the silence of the Finish landscapes has articulated the whole project presented in this memory. A series of art pieces echoing different disciplines such as painting, sculpting and photography have come together to mold the concept of silence, built throughout the on-going allusion to ice, its transparencies, textures and forms. My aim is to develop a thorough investigation of materials to achieve the effects mentioned above thus creating an intimate piece of artwork and to demonstrate when doing so my capability of applying the knowledge acquired on my Fine Arts Degree.

This project combines the previous research for references, both conceptual and artistic as well as it records the experimentation process in detail, focussing mainly in material matters bound to the artwork. The final result is a photographic series were silence comes to live through art pieces that put to test the limits between painting and sculpting.

PALABRAS CLAVES

Fotografía, transparencia, silencio, resinas acrílicas, paisaje y hielo.
Picture, transparencies, silence, acrylic resins, landscape and ice.

A mis padres y mi hermana por apoyarme durante todo este tiempo.

A mi novio y su familia por invitarme al sorprendente viaje a Finlandia que ha hecho posible este trabajo.

A todos los profesores que me han enseñado durante estos cuatro años, en especial a mi tutor Joël Mestre por el apoyo y la dedicación con la que me ha guiado en este proyecto

ÍNDICE.

Introducción.	5.
1. Objetivos y metodología.	7.
2. Referentes.	8.
2.1. El silencio.	9.
2.2. Referentes formales.	10.
2.2.1. Referencias a nivel simbólico.	10.
2.2.2. Referencias a nivel representacional.	13.
2.2.3. Referencias a nivel abstracto.	14.
2.3. Referentes técnicos.	17.
3. Fabricación del aglutinante de la encáustica.	18.
4. Resinas.	19.
4.1. Elaboración de la resina como soporte.	20.
4.2. Experimentación.	21.
5. Modo de presentación.	23.
5.1. Aplicación de la resina poliéster.	23.
5.2. Estudio de las formas.	24.
6. Empleo de la tipología.	26.
7. Elaboración de las piezas.	27.
8. Obra.	32.
9. Conclusión.	40.
10. Bibliografía.	42.
11. Índice de imágenes.	45.

INTRODUCCIÓN.



Fotografía del trayecto desde la estación hasta Levi, Finlandia. 2016

“El silencio es un resto; lo que el ruido no ha penetrado ni alterado, lo que los medios o las consecuencias técnicas no han tocado”¹ el pensamiento de David Le Breton deriva de la observación de una sociedad gobernada por los medios de comunicación y con una constante sobrecarga de estímulos. Hace ya décadas que Robert Hughes nos señalaba como la naturaleza había sido reemplazada por la cultura de los *massmedia*. Como el capitalismo más la electrónica han creado un nuevo hábitat: nuestro bosque de antenas.

Pero, y si en un pequeño rincón del planeta sucediera lo contrario, y el resto fuera el todo, donde no se hubiera producido una sobrecarga de los medios de masas y la naturaleza y el silencio invadieran todos los espacios. Este invierno pude estar en uno de ellos, Levi, Finlandia, pero para ello nos tuvimos que trasladar a más de 4.345 Km de aquí, cruzando más allá del círculo Polar Ártico.

Durante cuatro horas de viaje por carreteras convencionales desde el final del trayecto en tren hasta el lugar de destino, no encontramos la huella de la modernidad, ni anuncios, ni carteles publicitarios ni una simple gasolinera, nada que pudiera evocar a una sociedad predominada por los medios de masas, lo único que observabas eran bosques y el blanco matizado de la nieve. Ocasionalmente podías vislumbrar casitas que formaban pequeños pueblos, que pasaban desapercibidos sino fuera por la aparición repentina de farolas entre aquellos gigantescos árboles. Todo estaba inundado de oscuridad, una eterna noche. En el transcurso de ese tiempo descubres lo abrumador que puede llegar a ser el silencio comprendiendo las palabras de David Le Breton “El silencio es, en ocasiones, tan intenso que suena como si fuera la rúbrica de un lugar, una sustancia casi tangible cuya presencia invade el espacio y se impone de manera abrumadora”² pero no solo en el trayecto del coche resuena el silencio, sino en todo momento puedes escuchar que “El murmullo del mundo no cesa : el crujido de la nieve al andar o el chasquido de una piña bajo el sol contribuyen a dar relieve al silencio: su manifestación acentúa la sensación de paz que emana del lugar. Son creaciones del silencio, no por defecto sino porque el espectáculo del mundo no está cubierto por ningún ruido. Como dice Bachelard: Parece que para oír como es debido el silencio nuestra alma necesitara que algo se calle”³

¹ LE BRETON, D. *El silencio, aproximaciones*. p.133.

² *Ibíd.* p.111.

³ *Ibíd.* p.110.

Esta experiencia que he tenido la suerte de poder vivir, supuso un cambio de punto de vista. La primera idea para este trabajo consistía en establecer una hibridación entre la ciencia y el arte, impulsada de cierta manera por el pensamiento de Paul Feyerabend:

“La separación existente entre las ciencias y las artes es artificial, que es el efecto lateral de una idea de profesionalismo que deberíamos eliminar, que un poema o una pieza teatral pueden ser inteligentes a la vez que informativas (Aristófanes, Hochuth, Brecht) y una teoría científica agradable de contemplar (Galileo, Dirac) “⁴

Donde partimos de una serie de fotografías al microscopio. Propuestas de asignaturas del actual curso nos permitía poner en práctica, la manipulación de las fotografías al microscopio en el campo del arte, e ir abordando las diferentes vías para encauzar finalmente el trabajo. En la asignatura Pintura y medio de masas, se trabajó con la imagen de la sangre como elemento de diseño para una portada de un disco psicodélico realizado con serigrafía y acrílico. En taller de creación pictórica se abordó la posibilidad del tratamiento de la cebolla como tema pictórico. O en ejercicios de años anteriores en la asignatura de Estrategias de creación pictórica donde se realizó una serie que evoca a la ciencia a nivel molecular que tomaba como influencia la artista Bar-shai. Pero sin embargo el viaje funcionó de detonante para un cambio de enfoque, puesto que se produjo una nueva forma de observar las fotografías de la epidermis de las cebollas. Donde entre la estructura de celdas que conforman las láminas del bulbo veía estructuras heladas y craqueladas. “Tomar un microscopio compuesto y percatarse de que su gota de Begoña es en el fondo, un mar rojo”.⁵

Por consiguiente en el proyecto se ha combinado la vivencia personal ante el hielo en los parajes fineses y el concepto del silencio, pero no como ausencia de ruido, sino acogiéndonos a la lengua latina y su visión del verbo intransitivo *silere*, que no solo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales y que expresa tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe. Trasladándolo a la práctica pictórica, tomando como referentes formales artistas como Zaria Forman, Gabby O'Connor, Santiago Ydañez, Edward Ruscha, Jaume Plensa y Guillermo Mora; Mientras que en la profundización de la parte más técnica se ha empleado las investigaciones y escritos de Antoni Pedrola y Javier Chapa Villalba.

Me he alejado del empleo más tradicional de las técnicas, llevando primeramente un estudio de materiales y sus cualidades plásticas, combinando

⁴ FEYERABEND,P. *Contra el método: teoría anarquista del conocimiento*. p.122.

⁵ GASTON,B. *La tierra y las ensañaciones del reposo*. p.32.

diferentes técnicas y trabajando con formatos poco convencionales, que me han guiado hacia la conclusión de utilizar las resinas acrílicas en dispersión como elemento pictórico y soporte, para elaborar las piezas, con las cuales he trasladado a un plano tridimensional la pintura. No pretendo realizar una mimesis del tema tratado, sino hablar de un silencio ajeno a nosotros, debido a la situación geográfica en la que vivimos.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

El objetivo principal de este proyecto es la producción artística y coherente a partir de una vivencia personal.

Los objetivos específicos que fundamentan este trabajo se citan a continuación:

- Relacionar los intereses artísticos con precedentes concretos de la historia del arte y la cultura y tradición pictórica finesa.
- Experimentar con diferentes técnicas y materiales para estudiar posibilidades plásticas y expresivas, así como desarrollar el proyecto práctico final.
- Investigar mediante procedimientos pictóricos menos convencionales las transparencias y la translucidez propias del hielo.
- Utilizar nuevos procedimientos en función de las cualidades de los materiales, estableciendo una estrategia propia para la elaboración de las piezas finales.

La metodología empleada en este trabajo se ha articulado en dos fases que se han desarrollado paralelamente, pero donde ha habido puntos de intersección entre unas y otras dando como resultado un trabajo coherente. Todas las imágenes empleadas para el desarrollo del proyecto han sido realizadas personalmente, tanto las imágenes de microscopio con las que partimos, como las imágenes procedentes de Finlandia.

- **Concepto:** Este proyecto aborda metodológicamente dos vías de trabajo relacionadas con el tema. Una búsqueda de referencias conceptuales tanto literarias como visuales y otra de investigación técnica fundamental para el desarrollo plástico de la obra que conforma el Trabajo fin de Grado.

La búsqueda de referencias se ha realizado mediante webs, libros, tesis, etc. Se han estudiado artistas para la parte más técnica o procesual como: Javier Chapa Villalba, así como autores que tratan un tema semejante, como es el caso entre otros de Zaria Forman y Gabby O`Connor; Así como de artistas que comparten la idea de tridimensionalidad y experimentación más matérica de

las obras plásticas como es el caso de Guillermo Mora. Además se ha establecido un estudio de la tradición paisajista finesa y nórdica, para observar las diferentes formas de abordar una esta temática

Textos literarios *El silencio* de David Le Breton, *La tierra y las emociones del reposo* de BACHELARD, G, *El Kelevala* epopeya finlandesa, entre otros nos han permitido establecer paralelismos entre diferentes campos, enriqueciendo de este modo el discurso narrativo del proyecto.

- **Experimentación y fase más procesual:** En esta fase se pueden distinguir cuatro etapas. La primera hace referencia a la búsqueda de recursos plásticos a través de una experimentación con materiales y técnicas. En una segunda fase se han buscado los soportes más idóneos. Seguidos de una reflexión y valoración de los resultados obtenidos que ha determinado el estudio de bocetos que han dado pie al desarrollo de las piezas finales.

En la primera parte del proceso he estudiado las posibilidades plásticas a partir de las diferentes técnicas utilizadas. Al trabajar en paralelo con los diversos materiales se ha producido una contaminación de unas con otras obteniendo resultados interesantes, y siempre persiguiendo el efecto de transparencias. Las conclusiones de las técnicas empleadas aparecen reflejadas en una serie de "tablas de muestras", donde se observa el efecto producido y los materiales que intervienen y el método de aplicación de estos.

En cuanto a los soportes he trabajado con formatos irregulares a través de acetatos, plásticos translucidos y resinas acrílicas en dispersión acuosa, tras valorar los resultados finalmente se ha escogido las resinas como soporte por sus cualidades plásticas.

La realización de bocetos: se ha llevado a cabo mediante todo lo experimentado, los recursos y los soportes hasta llegar a la adaptación más óptima al tema tratado, desde composiciones bidimensionales a tridimensionales, siendo estas las últimas las formas que determinarán las piezas realizadas.

Elaboración de las piezas y realización de fotografías.

2. REFERENTES.

En este apartado hablaremos de los artistas que han formado el marco teórico para el desarrollo del trabajo, abordando no únicamente el campo pictórico sino también teórico de otras disciplinas y áreas de conocimiento. Las referencias se articulan en tres ámbitos de actuación, el estudio el concepto de silencio a través de las palabras de David Le Breton, referentes a nivel formal y empleados en la fase más técnica del proceso.

2.1. EL SILENCIO.

El sociólogo y pensador David Le Breton en su libro *El silencio. Aproximaciones*⁶ nos acerca a este estado como reacción transgresora ante una sociedad moderna mediáticamente saturada.

A mediados del siglo XX, las nuevas tecnologías junto a los medios de masas emprendieron una carrera para su desarrollo que hoy en día aún no ha acabado, dando lugar a una sociedad donde los símbolos de la cultura moderna reflejan el poder de los medios de masas, publicidad, televisión e internet, produciendo una sobresaturación de estos mismos. En esta utopía de comunicación Le Breton sitúa el silencio como resultado de un fallo o error de la maquinaria que conlleve al cese momentáneo de los medios de comunicación y con ello una interrupción de la transmisión. El silencio se establece por tanto, como algo encerrado entre una saturación de las comunicaciones, esta censura tiene un valor incalculable para nosotros puesto que debido a la situación geográfica donde vivimos estamos determinados a no convivir plenamente con él.

“La saturación de la palabra lleva a la fascinación por el silencio Kafka lo dice a su manera: Ahora, las sirenas disponen de un arma todavía más fatídica que su canto: el silencio. Y aunque es difícil imaginar que alguien pueda romper el encanto de su voz, es seguro que el encanto de su silencio siempre pervivirá”.⁷

Una de las ideas planteadas en este ensayo es la definición de silencio donde no queda excluido el sonido. Es importante matizar que hablamos de sonido y no de ruido; es decir y según la RAE, de la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire. Y no de un sonido inarticulado, por lo general desagradable.

“El silencio es un resto; lo que el ruido todavía no ha penetrado ni alterado, lo que los medios o las consecuencias de la técnica todavía no han tocado.”⁸

Hay que aclarar que no existe el silencio absoluto sin emanaciones de sonidos, esta afirmación contradictoria queda reflejada en una vivencia personal del artista y compositor estadounidense John Cage.⁹

⁶ LE BRETON. D, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2007.

⁷ *Ibíd.* p.2.

⁸ *Ibíd.* p.133.

⁹ John Cage (1912- 1992) es una de las figuras más importantes del arte contemporáneo, no solo por sus innovaciones en el campo de la música sino como pensador, escritor y filósofo. Una de sus principales y más transcendentales piezas es 4'33 de 1952, donde el silencio alberga todo la pieza musical.

“Fue después de llegar a Boston cuando fui a la cámara anecoica¹⁰ de la Universidad de Harvard. Todo el mundo me conoce, conoce esa historia. La explico continuamente. En cualquier caso, en aquella habitación silenciosa, escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Después le pregunté al ingeniero responsable por qué, siendo la habitación tan silenciosa, había escuchado dos sonidos. Me dijo: «Descríbalos». Lo hice. Me dijo: «El agudo era el funcionamiento de sus sistema nervioso. El grave era la circulación de su sangre».”¹¹

Por tanto hablamos de una introspección y observación del silencio alejada de los medios de masas pero no de los sonidos que lo acompañan. Esto definiría de algún modo la sensación que emana del escenario que he escogido como *leit motiv* de esta producción artística. En el norte de Finlandia, más allá del círculo polar ártico, los medios de masas no se han expandido de forma tan abrumadora como en otras partes del planeta, allí el silencio es tan abrumador y evidente que resulta fácil de entender lo ajeno que es a nuestra cultura.

2.2. REFERENTES FORMALES

Se ha articulado alrededor de los tres niveles que conforman la sintaxis de la imagen¹²: el simbólico, el representacional y el abstracto. En los dos primeros niveles se ha centrado en autores que han tratado los paisajes nórdicos y el hielo, en cambio en el último nivel, además de artistas interesados en este tema, se ha hablado de aquellos que han llevado una línea de investigación semejante a esta propuesta, tanto en el tratamiento de materiales como en recursos expresivos empleados hasta el modo de exposición de las piezas.

2.2.1. Referencias a nivel simbólico.

La pintura paisajista no siempre se ha considerado un género independiente, el paisaje se empleaba en la pintura como un mero escenario donde tenían lugar los acontecimientos, tanto religiosos como profanos, esto cambió hacia el siglo XV y XVI con el Renacimiento Flamenco o del Norte,

¹⁰ La cámara anecoica o anecoide es un recinto desarrollado por investigadores en los Estados Unidos que consiste en una sala donde se han anulado cualquier sonido externo que llegue a su interior.

¹¹ CAGE, J. *Escritos al oído*, p.93.

¹² Dondis, A. explica que expresamos y recibimos mensajes visuales en tres niveles diferentes: el representacional, el simbólico y el abstracto, todos ellos se encuentran interconectados.

Nivel representacional: elementos formales y representativos del mensaje visual.

Nivel simbólico: Elementos intelectuales y conceptuales del mensaje visual.

Nivel abstracto: relación de las fuerzas estructurales que intervienen entre sus distintos componentes visuales, tanto básicos como dinámicos.



Joachim Patinir. El paso de la laguna estigia 150-1524, óleo sobre tabla 64x103cm (museo del prado).

donde el pintor holandés Joachim Patinir¹³ (1480-1524), fue precursor del paisajismo, con la obra *El paso de la laguna Estigia*.

El paso de la laguna Estigia o *Caronte cruzando la laguna Estigia*, fue realizada hacia el año 1520 y actualmente se conserva en el Museo del Prado de Madrid (España). Patinir reúne en una única composición, imágenes bíblicas junto a otras del mundo grecorromano. En esta combinación de elementos de distinto origen, representa el tema de la elección del hombre entre el bien y el mal en el momento de su muerte. A pesar de que el contenido de la obra se centre en la metáfora expuesta, la representación del paisaje, por primera vez tiene más relevancia, que los personajes que intervienen en él. Por consiguiente, esta pieza tiene mayor valor, por la importancia con la que se ha trabajado el paisaje, que ya no se presenta como un escenario sino como elemento principal para comprender la obra.

A partir de la obra de Joachim Patinir, la pintura de paisaje como género independiente se fue consolidando paulatinamente, pero a finales del s. XVIII, la exaltación de la naturaleza como referente pictórico tuvo un gran interés, debido a los avances científicos, los descubrimientos de nuevas zonas en los viajes de expediciones y en las disertaciones contemplativas y filosóficas de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) y Henry David Thoreau (1817-1862).



Johan Christian: Winter at the Sognefjord 1827, óleo sobre lienzo, 61,5 cm × 75,5 cm (Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño en Oslo, Noruega).

A lo largo del siglo XVII tanto los pintores holandeses como fineses se centraron en la representación de las “marinas” donde los paisajes polares eran mostrados a través de escenas de barcos de pesca, ballenas y la representación de bahías. Pero a principios del siglo XVIII se produjo un cambio en el panorama artístico, debido a que dieron comienzo las expediciones polares. A las cuales se invitaban a artistas para que corroboraran con sus apuntes y cuadros los parajes descubiertos. En estos paisajes el pintor se instala en una peculiar melancolía y la representación que proporcionaban los mundos helados sin presencia del hombre.

Numerosos pintores han dado testimonio de los paisajes polares en estas expediciones como el pintor noruego Johan Christian Dahl (1788-1857) que participó en expediciones noruegas por el Atlántico Norte o George Back (1796-1878) oficial naval y explorador británico que mediante sus acuarelas y apuntes ilustró la expedición a la parte septentrional de la bahía de Hudson, donde se quedaron atrapados por el hielo durante 10 meses. Cabe destacar sin embargo, la pintura del norteamericano Frederick Edwin Church (1826-1900)

¹³ Patinir es definido por Alejandro Vergara (Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo Nacional del Prado de Madrid) como: El primer pintor romántico en cuanto a paisaje, el primero en expresarse a través de las formas de la naturaleza, dándoles sentimiento y emoción. Extiende todo el terreno con precisión en el cuadro, casi como un topógrafo, pudiendo recorrer centímetro a centímetro de este sin perderse.



George Back: Winter View of Fort Franklin, 1825, acuarela sobre papel.

que junto a Thomas Cole, Asher Brown Durand, John F. Kensett, y Jasper F. Cropsey formarían la conocida escuela paisajista del río Hudson. Su obra *Los icebergs* (1861), fue resultado de los numerosos bocetos que recopiló en su expedición de un mes por el Atlántico Norte, ante la cual los críticos afirmaron como "la más espléndida obra de arte que aún no se ha producido en este país."¹⁴ El conjunto de obras resultado de viaje han sido uno de los mejores testimonios de aquellos parajes, donde aquel lugar inhóspito lleno de peligro es reflejado mediante colores atractivos y una luz tenue.

El arte y su significado, al igual que su tratamiento ha cambiado según ha ido evolucionando las necesidades comunicativas. Hasta este momento se han expuesto una serie de artistas que han tratado los paisajes nevados a un nivel puramente simbólico, puesto que el principal objetivo era dar constancia de los lugares explorados y los nuevos territorios, pero al mismo tiempo en todos ellos se refleja un idealismo y trascendentalismo de la naturaleza. Pero como afirma Dondis, es meramente imposible que la subjetividad en la obra desaparezca completamente.

"Toda la experiencia visual está intensamente sometida a la interpretación individual."¹⁵

A principios del s.XX la naturaleza paso de ser comprendida como una materia contemplativa a una materia de especulación y reflexión, donde el nivel simbólico pierden relevancia ante el nivel de representación, pero sobretodo de abstracción, adquiriendo importancia los materiales, las texturas, el color... todo los elementos morfológicos tanto básicos como dinámicos de las piezas. Alejándose, de esta forma, de la representación fidedigna del objeto para centrarse en como representarlo y el concepto que transmitir con él.

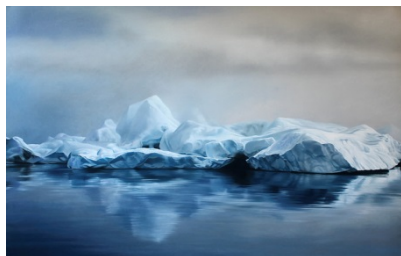


Frederic Edwin Church: The Iceberg, 1891, óleo sobre lienzo, 20 x 30cm. (Courtesy of Carnegie Museum of Art).

¹⁴ DMA Dallas Museum of Art, Texas.

<https://www.dma.org/collection/artwork/frederic-edwin-church/icebergs> [consulta: 13/01/2016]

¹⁵ DONDIS, A. *La sintaxis de la imagen*. p.85.



Zaria Forman: Greenland, nº50, 2013
pastes sobre papel, 40x60 cm.

2.2.2. Referencias a nivel representacional.

Zaria Forman (Brooklyn, 1982 -)

"Estoy tratando de llevar ese factor sorpresa que siento cuando estoy allí en el paisaje y tratar de incorporarlo a mis dibujos y llevarlos a las personas que no pueden necesariamente viajar a estos lugares"¹⁶, afirmó Zaria Forman para la revista *American Art Collector*. Su obra se caracteriza por la búsqueda de la inspiración en los parajes más insospechados del planeta que se encuentran dañados por el cambio climático, donde realiza un meticuloso estudio empleando la fotografía, apuntes y bocetos realizados *in situ* que darán lugar a sus obras a pastel de grandes formatos.

"En mi trabajo exploro momentos de transición, la turbulencia y la tranquilidad en el paisaje y su impacto en el espectador", ha dicho. "En este proceso me acuerdo de los pequeños que somos cuando nos enfrentamos a las poderosas fuerzas de la naturaleza."¹⁷

No únicamente nos sentimos identificados con la intencionalidad de sus proyectos de querer transmitir al espectador la sensación vívida en aquellos lugares, sino en el interés por los parajes nórdicos, que se pueden observar en su serie *Chasing the Light*, proyecto resultante de la expedición del 2012 por el norte de Groenlandia, con la cual seguía los pasos del artista Edwin Church.

"Estoy muy interesada en los matices de hielo, los colores y texturas. Esos son los pequeños detalles que usted no consigue a menos que viaje allí"¹⁸ dijo para el *The Wall Street Journal*.

Santiago Ydñez (Jaen, 1969-)

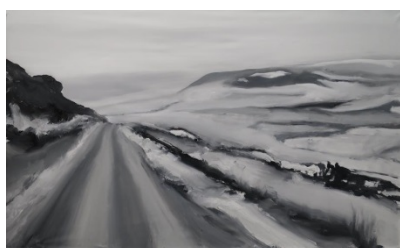
Este artista nos interesa por su conjunto de obras de paisajes nevados que forman parte de la colección *Nieve sucia*, realizada según declara en una entrevista tras la lectura del libro de Frankenstein.

"Hice una serie de retratos al principio con rostros cubiertos de espuma de afeitar, tras leer Frankenstein. Con esa imagen desapareciendo en Chamonix, en los Alpes, fue lo que me llevó a pintar paisajes nevados, casi como otra parte del rostro. Porque muchas veces un paisaje puede transmitir

¹⁶ TRAYNOR, T. *Capturing climate change*. En: American art Collector(19/10/2015).

¹⁷ *Ibid.*

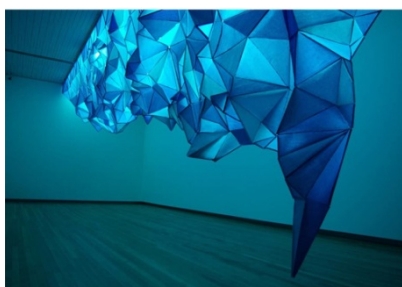
¹⁸ LONG, K. *A Painter Memorializes the Planet's Icy Grandeur*. En: The Wall Street Journal (22/04/2016). [consulta 28/07/2016].



Santiago Ydñez: Sin título, 2016,
acrílico sobre lino, 200x300 cm.

espiritualmente lo mismo que un rostro. Un paisaje tiene el poder de ser violento o sereno, quizá no con tantos registros como el propio cuerpo, pero estamos hablando de sentimientos.”¹⁹

En estas obras se observa el tratamiento que tiende al sublime romántico, las inmensas masas blancas sin la presencia de la huella humana, con cierta presencia de misterio y soledad en los parajes. “El hombre desaparece, se funde con el paisaje”.²⁰



Gabby o' connor: What lies beneath, 2011, instalación con papel. 1200x 400 x 200cm.

2.2.3. Referencias a nivel abstracto.

Gabby O'Connor (Nueva Zelanda, 1961-)

Gabby O' Connor esta artista interdisciplinar, es una de los referentes que más me interesan por su manera de plasmar la experiencia sensorial que mantuvo al realizar en octubre del 2015 una expedición en colaboración de un grupo científico a la Antártida.

"Voy a tomar una gran cantidad de materiales de arte. Es una especie de un experimento. Con suerte, una vez que vuelvo voy a hacer un gran cuerpo de trabajo sobre la base de esa experiencia.”²¹

El resultado fue una serie de instalaciones llamada *Lo que hay debajo* donde mediante la utilización de papel de seda tintados y el empleo de la técnica del origami creo unas estructuras de hielo, que representaban la parte inferior de los icebergs, haciendo como afirma la redactora Natalia Vidal Toutin del A.AL (arte al límite) “con estas instalaciones en las que la luz, el azul y lo geométrico se trenzan en una construcción que lleva al espectador al último rincón de cualquiera de los polos en la tierra. Es hielo, el mismo que transmite esa sensación fría de solvencia, rigidez y dureza.”²²

El punto de encuentro de esta artista con este proyecto, no se sitúa únicamente en el tema tratado, sino también en la intención de modelar las estructuras, doblándolas, cortándolas y pegándolas al igual que la intención de buscar las transparencias y un estudio de la luz dentro de las estructuras heladas. Jonathan Edwards del *The dominion Post* escribió “Lo que hay debajo:

¹⁹ SAID,S. Un viaje del taller al mundo: El arte de Santiago Ydañez. En: Condé Nast Traveler (10/09/2015). [consulta: 15/02/2016].

²⁰ VASCONCELLOS,E. *La 'nieve sucia' de Santiago Ydañez llega a Madrid*. En: El Mundo (11/03/2013). [Consulta: 15/02/2016].

²¹ EDWARDS, J. *My Secret Wellington: Gabby O'Connor*. En : The Dominion Post(15/07/2015). [Consulta: 15-02-2016].

²² VIDAL, N. *Campos de hielo de papel de Gabby O'Connor*. En: Arte al límite (09/02/2016). [Consulta: 20-02-2016].

Gabby O'Connor es el resultado de una investigación en profundidad por el artista en las propiedades y estructuras de hielo y luz.”²³

Edward Ruscha (Nebraska, 1937-)

A partir de 1998 su producción alberga obras centradas en la representación de montañas nevadas, que considera una “escena arquetípica”²⁴ y “complemento perfecto”²⁵ al texto conciso que predomina en su obra, empleando de este modo el paisaje como un mero escenario donde situar el motivo principal de sus piezas, la tipografía²⁶. El uso de las letras y las palabras como elemento compositivo, es por lo que se ha utilizado como referente a este artista.

“Siempre me ha gustado la manera en que las palabras pueden leerse como un paisaje de otros tiempos: de izquierda a derecha. Querría poder decir que estoy glorificando la caligrafía abstracta y extraña que llamamos lenguaje.”²⁷ afirmó Ruscha en una entrevista.

Las obras de Edward Ruscha se articulan alrededor de las palabras como recursos expresivos, utilizando diferentes materiales y motivos que otorgan el significado completo a sus piezas, jugando con las letras para crear ambigüedad o siendo tratadas como simples signos. Este recurso gráfico se ha empleado en nuestra obra, a través de citas extraídas del libro *El Silencio. Aproximaciones* de David Le Breton, esta acción de extraer citas o reflexiones de libros para trasladarlas a las obras, se asemeja más a la metodología empleada por el artista Jaume Plensa.

Jaume Plensa (Barcelona, 1955 -)

Mediante materiales tales como acero, bronce, resinas sintéticas, plástico e incluso el empleo de la luz y el propio sonido crea esculturas donde interactúa con la palabra, bien dando forma a la escultura con la superposición de letras o introduciendo las frases dentro de la propia pieza. El origen de las palabras o fragmentos con los que trabaja en muchas ocasiones proceden de la apropiación de textos y versos.

Edward Ruscha: Level, 2003, óleo sobre lienzo. 162.6 x 182.9 cm.



Jaume Plensa: Where are you? I, II, 2007, resina de poliéster, acero inoxidable y luz, 130 x152x156cm.

²³ EDWARDS, J. *op.cit.*

²⁴ VOZMEDIANO, E. *Ed Ruscha*. En: El cultural. (17/07/2012). [Consulta: 23/03/2016].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ La tipografía se ha utilizado en el campo del arte desde el arte medieval, con la filacteria: Cinta con inscripciones o leyendas, que suele ponerse en pinturas o esculturas, en epitafios, escudos de armas, etc. A partir de las vanguardias artísticas, la escritura cobraba más relevancia en las composiciones, de artistas como Picasso, Magritte o Miró.

²⁷ VOZMEDIANO, E. *Op.cit*



Ángela de la Cruz: Extension 4 (Green/Turquoise), 2011, óleo y acrílico sobre lienzo 123 x 40 x 7 cm.



Guillermo Mora: Mitad tú, mitad yo, 2013-2014, Capas de pintura acrílica apiladas sobre caballete de madera, dimensiones variables.

“Estoy trabajando mucho con la vibración de los materiales, con poemas e inscribiendo la poesía.”²⁸

A nivel formal, el modo de exposición de las piezas es una de las mayores preocupaciones que he tenido en la elaboración del proyecto. He estudiado artistas que a través de su producción exploran nuevas formas de presentar las obras, rompiendo los límites de la pintura y creando un diálogo entre la pintura y la escultura.

Ángela de la Cruz (Galicia, 1965 -)

Rompe con los límites de la obra de arte colgada en la pared y “convierte el lienzo en algo vivo, orgánico, con pliegues y ondulaciones después de modificar, reeducar, amputar, o directamente, destruir el marco del cuadro”²⁹ creando un espacio tridimensional.

“Son pinturas que tienen un lenguaje escultórico y, a la vez, son esculturas que tienen un lenguaje pictórico.”³⁰ Dice la autora.

Ángela de la Cruz llega a un encuentro entre la pintura y la escultura, aspecto común a este proyecto, aunque a diferencia de este proyecto, no se desprende totalmente del bastidor y de la tela como soporte.

Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980 -)

Plantea una obra que se despoja totalmente del soporte físico, creando piezas hechas puramente con pintura, indagando en el mecanismo estructural de la materia y explorando nuevos lenguajes plásticos.

“Flaubert solía decir: Tan pronto como llegamos a este mundo, piezas de nosotros comienzan a caer. Me siento de esta manera exacta en la pintura. Sería increíble ver todas las pinturas del mundo separados de sus lienzos y la caída en el suelo.”³¹

Trabaja con la manipulación directa de la pintura, doblando, cortando, deformando... las grandes masas de acrílico hacia la tridimensionalidad, estableciendo un discurso que oscila entre la frontera de la escultura y la

²⁸ MEDINA, L. *Interview with the artist Jaime Plensa*. En: Desingboom. (10/02/2016). [consulta: 19/03/2016].

²⁹ GONLÁLEZ, C. *Ángela de la Cruz, una artista tan importante como poco conocida*. En: Ine. (11/04/2015). [consulta: 19/04/2016].

³⁰ ESPEJO, B. *Ángela de la Cruz*. En: El Cultural. (01/10/2010). [consulta: 19/04/2016].

³¹ REDHA, A. *Guillermo Mora – not your usual acrylic painter*. En: Rooms. (7/13/2015) [consulta: 19/04/2016].



Tabla de muestras 01, 2016, 30x22cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

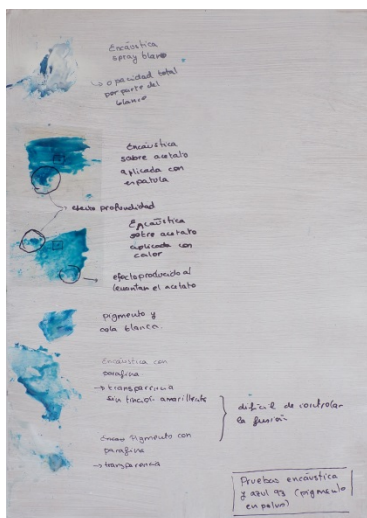


Tabla de muestras 02, 2016, 30x22cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

pintura. El tratamiento de su obra y la metodología de trabajo que utiliza, son puntos claros de intersección con este proyecto.

2.3. REFERENTES TÉCNICOS

El desarrollo más técnico y procesual ha tenido como apoyo tres elementos: el libro *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*³² de Antoni Pedrola, la tesis de Javier Chapa³³ y la experiencia personal ante el comportamiento de los materiales.

El conocimiento y uso de las técnicas así como el de los materiales no son consecuencia únicamente del estudio de los artistas anteriormente mencionados, sino también como resultado del proceso de experimentación que he llevado a cabo durante estos últimos meses, con la intención de explorar nuevos recursos plásticos, obteniendo resultados ajenos al empleo convencional de estos.

En esta fase más experimental del proyecto, se empieza con la manipulación de la encaústica y la hibridación de este material con la pintura en spray, obteniendo como resultado la formación de un entramado orgánico. Este entramado varía en función del uso o no del alcohol, siendo una estructura más ramificada con el uso de este o más suave sin su uso. Las observaciones con estas técnicas se pueden observar en unas pequeñas tablas de muestra donde junto al recurso gráfico obtenido se citan las proporciones de los componentes que participan en la mezcla y el modo de aplicación, junto a diversas anotaciones extraídas de la experiencia y observación. En las pruebas realizadas empleamos distintas marcas de pintura, analizando que se producían efectos totalmente distintos, llegando a la conclusión que la calidad y precio no iban asociados.

Marca	Efectos producidos
	Se observan en la tabla 1
Pinty Plus <i>Nova sol spray S:A (España)</i>	Ruptura y ramificación de la pintura
PaintUsa <i>Plyfit Europa S.L (China)</i>	Menor ruptura de la pintura y efecto más homogéneo.
PaintUsa (color Fluorescente) <i>Plyfit Europa S.L (China)</i>	Ruptura de la pintura pero escasa adherencia al soporte
Hardcore <i>Montana colors</i>	Ruptura y ramificación imperceptibles

³² PEDROLA. A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona, Ariel, 2008.

³³ CHAPA. J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa [tesis doctoral]*.

La elección de la encáustica se debe a que permite jugar con las transparencias en un cierto grado, dependiendo de las proporciones de aglutinante respecto al pigmento y el modo de empleo de la técnica.



Prueba sobre acetato, 2016, encáustica y pintura en spray sobre acetato, 14x16cm.

Paralelamente al estudio del comportamiento de estos materiales abordé el estudio del soporte, tras las primeras pruebas se evitaron los formatos más tradicionales por formas irregulares más propias de la naturaleza entre ellas las de la cristalización del hielo. Utilicé en primer lugar el acetato pero ante la imposibilidad de solventar los inconvenientes que ofrecía, como la poca estabilidad que tiene como soporte con el uso de la encáustica, produciendo agrietamientos en la pintura al doblarse. Por otro lado no se producía una integración visual entre soporte y pintura, al recortar las formas deseadas. Necesitaba elegir otros materiales.

Las resinas acrílicas cumplían todos los requisitos que buscaba, presentan un alto nivel de ductilidad, y diferentes grados de transparencias. A partir de este punto, la trayectoria de investigación y elaboración del proyecto, tiene como base el estudio de este material, tomando como referente las investigaciones de Javier Chapa que me ha acompañado durante todo el proceso de elaboración de las obras a presentar en esta memoria.

3. FABRICACIÓN DEL AGLUTINANTE DE LA ENCÁUSTICA.

Componentes del aglutinante:

- Cera: elemento graso, aglutinante i termo fusible.
- Resina de dammar.
- Esencia de trementina.
- Aceites secantes.

Proporciones para el aglutinante.

- 3 partes de cera.
- 8 partes de resina
- 8'5partes de esencia
- 1-2partes de aceite

Elementos de protección

- Guantes.
- Gafas de protección
- Mascarilla.

ELABORACIÓN.

Iniciamos la fabricación moliendo la resina de dammar, con ayuda de un martillo y posteriormente con una botella, cuanto más pequeña son las partículas, menos costará su disolución. Paralelamente se procede a trocear las placas de cera de abeja. A continuación colocamos al fuego la esencia de trementina aproximadamente a unos 80 ° C al baño maría. Tras unos 15 min se incorpora la resina y empezamos a remover la mezcla continuamente (evitar que se forme una "bola"). Una vez disuelta la resina se añade la cera, sin dejar de remover, hasta su disolución. Se extrae la mezcla del fuego y se elimina las impurezas con ayuda de un embudo recubierto de una media. Finalmente se añaden los aceites secativos y se deja enfriar para su utilización.

4. RESINAS

La palabra resina es definida por la RAE como una sustancia sólida o de consistencia pastosa, insoluble en agua, soluble en alcohol y en los aceites esenciales y capaz de arder en contacto con el aire, obtenida naturalmente como producto que fluye en varias plantas. Estas resinas naturales, se han empleado desde la antigüedad en el campo del arte, por su alta adherencia, no únicamente las que proceden de la secreción de plantas coníferas y tropicales, sino, también con origen fósil, como el ámbar, o animal como la goma laca.

El término de resina también se usa para hacer referencia a las sustancias sintéticas fabricadas por el hombre que presentan propiedades similares a las resinas naturales, este tipo de sustancias son polímeros sintéticos formados mediante enlaces químicos. Las resinas empleadas en este trabajo son las acrílicas, pertenecientes a los polímeros termoplásticos.

El desarrollo de estos materiales artificiales como aglutinantes en la industria de la pintura empezó tras haber acabado la II Guerra Mundial y después de haberse empleado en forma de láminas sólidas como sustituto del cristal.

Este trabajo se ha centrado en el estudio de las posibilidades técnicas y expresivas de las resinas cuando son utilizadas como soporte en vez de como pintura.

4.1. ELABORACIÓN DE LAS RESINAS COMO SOPORTE.

Material de elaboración

1.1. Polímeros Sintéticos.

- Resinas acrílicas.
- Médiums acrílicos.
- Gel médium.

1.2. Polímeros Vinílicos

- Alkyl.
- Látex vinílico.
- Cola blanca.

Base de preparación.

- Cristal.
- Papel plastificado.
- Acetato.

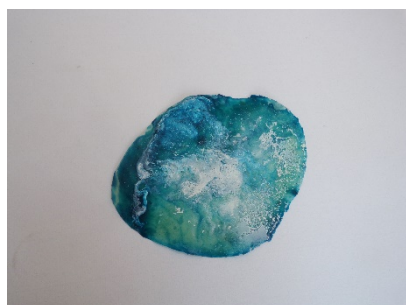
Instrumentos

- Brochas planas.
- Espátulas.
- Palillo de madera.
- Cinta de carroceros de 3-5 cm de grosor.

ELABORACIÓN DEL SOPORTE.

El proceso se inicia limpiando la base y delimitando sobre esta, la superficie que ocupará la resina con la ayuda de la cinta de carroceros en caso de que queramos obtener una forma determinada en el soporte, si la intención, es una superficie con formas irregulares, se procederá al vertido del producto sin la utilización de ninguna delimitación previa. A continuación se aplica el producto sin verterlo hasta los límites de la cinta o la base, debido a que tiende a expandirse por propia naturaleza, en algunos casos se utilizará una espátula para cubrir la zona delimitada, debido a la poca fluidez de esta resina. Cuando se utiliza cinta de carroceros, esta se quitará con las resinas tiernas, para evitar que se rompan al produciendo un deterioro en los bordes del soporte.

El tiempo de secado oscila alrededor de 72 horas, en función del tipo de resina que se utiliza, el grosor de la capa y de las condiciones atmosféricas. Si durante el secado la resina recibe luz directa del sol adquiere un color amarillento. Una vez pasado este periodo de tiempo y asegurándonos se retira la película de resina de la base, si realmente esta seca no se producirá ninguna rotura, obteniendo el soporte deseado.



Prueba 01, 2016, médium acrílico, pintura en spray y encáustica, 10x12 cm. (Imagen: Beatriz Oliver.)

A continuación es recomendable extender la película por el lado contrario al que se encontraba, durante 12 h, para asegurarse de que el secado se ha completado, evitando que al plegarse se fusione y sea imposible volver a desplegar la pieza.

4.2. EXPERIMENTACIÓN

Me he centrado en el tratamiento del médium fluido y el látex vinílico para la elaboración de las placas de resinas. En este apartado expondré las observaciones extraídas de la experiencia con estos dos materiales y con su interacción con diferentes técnicas.

INTERVENCIÓN SOBRE MEDIUM

En estas pruebas se aplicaron algunos de los recursos gráficos ilustrados en las tablas de muestra que se obtuvieron en la fase centrada en experimentación con la encáustica.

Prueba 01

Se ha aplicado la encáustica, preparada con un porcentaje mayor de aglutinante respecto al pigmento, mediante el empleo de la espátula y se ha aplicado la pintura blanca en spray, a continuación se ha intervenido con calor utilizando un secador, obteniendo una rotura de la pintura blanca y una fusión entre esta y la encáustica en ciertas zonas.

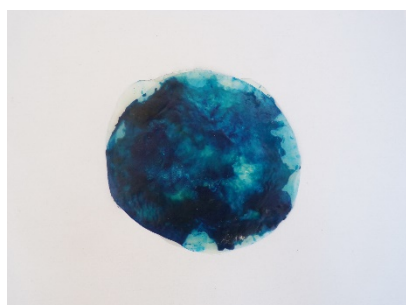
Prueba 02.

Se ha seguido el mismo proceso que en la primera prueba hibridando la encáustica con pintura en spray, la diferencia reside en la aplicación de otra capa de médium acrílico sobre la pintura una vez que estaba totalmente seca. Esta misma metodología de encerrar la pintura entre resina acrílica, se ha experimentado también sin el empleo del spray, únicamente con la encáustica, **prueba 03.**

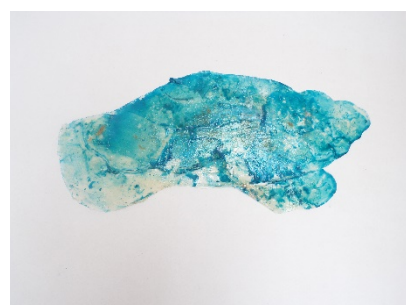
El modo de proceder en estas tres pruebas no se ha continuado desarrollando, ya que el resultado no se adecuaba a la búsqueda de las transparencias más propias del hielo. Ante esto, se ha planteado la utilización de las dos técnicas de forma independiente una de la otra.

Prueba 04

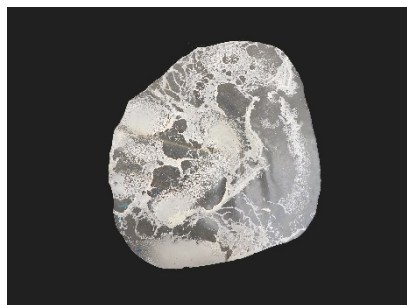
El empleo de la encáustica se ha realizado mediante veladuras, con la intención de adquirir más transparencias. Para poder realizarlo la pintura debe de estar líquida, manteniéndola en todo momento al baño maría, y se ha manipulado con ayuda de una rasqueta y un secador. Obteniendo distintos



Prueba 03, 2016, médium acrílico y encáustica, 12x13cm. (Imagen: Beatriz Oliver)



Prueba 04, 2016, encáustica sobre médium acrílico, 20x28cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

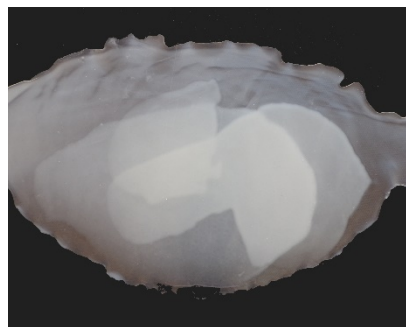


Prueba 05, 2016, pintura en spray, alcohol y médium acrílico, 13x16cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

tonos mediante la superposición de tinciones tenue en ciertas zonas y dejando a otras sin pintura.

Prueba 05

Se ha combinado la pintura en spray junto al alcohol. Donde se ha aplicado en cantidad sustanciosa el alcohol sobre el soporte, cubriendo las zonas donde nos interesa llevar a cabo el efecto, el soporte debe quedar totalmente empapado y con una película fina del líquido por encima. A continuación y antes de que se absorba por completo o se evapore el alcohol, se ha pulverizado con el spray a la distancia de una palma del soporte. Al instante, las partículas superficiales de la pintura reaccionaron con el alcohol, rompiendo sus estructuras moleculares y produciendo su dispersión que da lugar a un efecto de pintura ramificada.



Prueba 06, 2016, médium acrílico, 20x38cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

Prueba 06

Esta prueba se centra en la obtención de tonalidades y matices, por la aplicación reiterante de capas de médium. El resultado ha sido muy interesante y se ha ido explorando en varias piezas.

Prueba 07

Uno de los recursos que más nos ha interesado, ha sido la transferencia, técnica estudiada en la asignatura de *Pintura y medios de masas*. El empleo de esta práctica surgió para la materialización de la idea de crear imágenes congeladas a partir de las fotos realizadas en Finlandia. El resultado no se acercaba esta idea, pero nos abrió un campo de investigación. Las fotografías adquirirían un punto de translucidez muy atractivo, esta técnica se ha empleado también como mecanismo de introducir citas dentro de las piezas.



Fragmento de la Pieza 01, 2016. (Imagen: Beatriz Oliver)



Prueba 07, 2016, transferencia sobre médium acrílico, 20'5x34cm. (Imagen: Beatriz Oliver)



Prueba 08, 2016, pigmento sobre látex vinílico, 11'5x15'5cm.
(Imagen: Beatriz Oliver)

Ha sido una de las técnicas más gratas en el desarrollo del trabajo, pero es cierto que al observar las piezas finales, hay un aspecto que se tendrían que estudiar o barajar nuevas posibilidades de empleo para solventarlo, es la visibilidad de las zonas que eran blancas en el papel que se transfiere, al adquirir una tonalidad diferente al soporte deja constancia de la forma del papel transferido.

INTERVENCIÓN SOBRE LÁTEX VINÍLICO.

Paralelamente a las pruebas que se acaban de citar se ha explorado la aplicación de la pintura y las transferencias sobre una placa de látex vinílico.

Prueba 08

Aplicación de la pintura previa al secado, tras depositar el látex vinílico sobre la base de cristal o de acetato, se vierte por encima la pintura, que se ha preparado previamente mezclando pigmento en polvo y látex como aglutinante. Observamos que la pintura ha cambiado de tonalidad tras el secado y que la pieza adquiere un aspecto artificial.

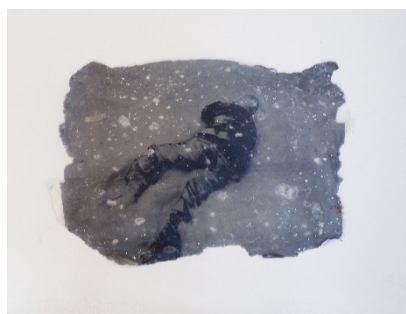
Prueba 09 y 10

Se ha aplicado la encáustica mediante veladuras y explorado el comportamiento de las transferencias, con la intención de observar las diferencias entre la utilización del médium y del látex.

En todas las prácticas con el látex vinílico he observado que la pieza presenta un aspecto artificial, asemejándose al plástico en sí, lo que choca con el discurso que tiene el trabajo donde hablamos de alejarnos de las contaminaciones mediáticas hacia un silencio propio de la naturaleza. Este factor junto al poco grado de disolución de la materia, lo que hace necesario extender la sustancia mediante el empleo de espátulas, han producido que descartemos el empleo de esta resina, desarrollando el trabajo alrededor del médium fluido, donde desaparece el aspecto plastificado, adquiriendo una tonalidad más orgánica y una estructura menos rígida.

5. MODO DE PRESENTACIÓN

En primera lugar y tras las observaciones adquiridas en las intervenciones sobre las placas de resinas, se planteó el modo de exposición, como una combinación y yuxtaposición de las piezas, ocultando zonas y dejando ver las capas inferiores. Estas composiciones se plantearon para la asignatura de taller de pintura.



Prueba 09, 2016, transferencia sobre látex vinílico, 19x26cm.
(Imagen: Beatriz Oliver)



Prueba10, 2016, encáustica sobre látex vinílico, 13'5x20cm.
(Imagen: Beatriz Oliver)



Beatriz Oliver, Composición 01, 2016, transferencias, encáustica, pintura en spray y médium acrílico sobre papel, 100x 70 cm.

Después de esto, he continuado con la inquietud y el impulso de seguir con el estudio de las posibilidades plásticas que nos ofrece este material, pero esta vez centrándome en el mecanismo estructural de las piezas. Experimentado con el sentido del espacio, trasladando la pintura de un formato plano y bidimensional al tridimensionalidad.

Para ello se ha empleado resinas termoestables que permiten dar forma a las placas de resinas acrílicas al endurecerlas. Este tipo de resinas se caracterizan por ser un efectivo endurecedor y por su alta adherencia, lo que las hacen óptimas para campos como el de la aeronáutica, la pintura, la electrónica, etc. Dependiendo de la procedencia de las resinas encontramos: epoxi, poliuretano, viniléster y de poliéster.

En este proyecto se ha empleado la resina poliéster de Gazachim Composites, a grandes rasgos hay diferencias entre ellas, pero son insignificantes en el ámbito donde nos movemos, debido al peso y al material con el que se está trabajando, además a diferencia de la resina epoxi tiene un tiempo de secado inferior, que oscila entre 30-40 min.

5.1. APLICACIÓN DE LA RESINA POLIESTER.

Materiales y herramientas.

- resina y catalizador.
- recipiente donde realizar la mezcla.
- brocha.
- lámina de acetato.
- base de cristal.

Elementos de protección.

- Guantes.
- Gafas de protección.
- Mascarilla con filtro.
- Bata o camiseta de manga larga.

ELABORACIÓN.

Esta técnica se debe de realizar en espacios abiertos o con mucha ventilación, además de llevar a cabo medidas de seguridad utilizando los elementos de protección mencionados.



Estudio forma orgánica, 2016, pintura en spray, médium acrílico y resina de poliéster, 7x37x13cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

Se inicia el proceso con la preparación de la pieza, teniendo en cuenta que el modelado de la forma se hace en diferentes fases, para ello podemos utilizar pinzas de plástico, moldes, etc. La aplicación se realiza sobre una base de acetato o de cristal, para evitar que se adhiera partículas del soporte durante el secado en la pieza y por consiguiente deteriorando el resultado. Tras tener todo preparado y controlado se procede a hacer la mezcla, vertiendo la resina en un recipiente y mezclándolo con unas gotas del catalizador, a partir de este momento hay 45 min antes de que la sustancia empiece a coagularse y solidificarse por completo. Con ayuda de una brocha se dispersa de forma unificada por la pieza. El tiempo de secado completo se encuentra entre unos 30-40 min después de su aplicación.

Esta acción se repite hasta adquirir la solidez deseada en la pieza.

5.2. ESTUDIO DE LAS FORMAS.

Se ha llevado diferentes vías de trabajo, desde la elaboración de estructuras más geométricas, a más orgánicas y la realización de formas más reconocibles como las letras.

Lo primero que se ha empezado a estudiar son formas más orgánicas, explorando la arruga que ofrecía la resina al ser doblada, tomando como referencia imágenes de icebergs, se ha intentado establecer una mimesis o analogía con este tipo de estructuras. El resultado ha sido muy atractivo, por el propio juego de sombras y diferentes tonalidades creadas por el propio volumen.

Al mismo tiempo que se ha desarrollado el estudio de estas formas, se ha planteado la posibilidad de la geometría. Mediante cartón pluma se ha hecho plantillas de formas geométricas como el triángulo y el cuadrado, para utilizarlas como una especie de molde al que se puede adaptar la placa de resina y aplicar el poliéster y que se endureciera. El resultado no ha sido óptimo, debido a que al doblar las placas no se pueden crear aristas como intersección de dos planos, sino que se crea una especie de borde marcado y redondeado que limita el triángulo, lo que provoca que los vértices estén deformados. Un resultado semejante se ha obtenido con los elementos cúbicos, donde las paredes y las aristas se hayan deformadas. La técnica origami, de ir plegando sucesivamente una superficie para obtener una figura, no se adapta a la búsqueda de la geometría con este tipo de soporte, habría que buscar otro método de proceder para conseguir mejores resultados.



Estudio forma geométrica 01, 2016, transferencia, médium acrílico y resina de poliéster, 14x33x23cm. (Imagen: Beatriz Oliver)



Estudio forma geométrica 02, 2016, encáustica, médium acrílico y resina de poliéster, 11x20x15cm. (Imagen: Beatriz Oliver)



Estudio letras 2016, Transferencia, médium acrílico y resina de poliéster, 11x35x19cm. (Imagen: Beatriz Oliver).

También se ha trabajado la idea de estructuras reconocibles, las letras, hasta ese momento se introdujeron las frases dentro de la obra y tras ver la obra de Edward Ruscha, se propuso que la propia palabra fuera la pieza.

La aplicación de las resinas poliéster, me ha supuesto un gran descubrimiento, debido que me permiten dar forma a la pintura, y manipularla en ámbitos más amplios que la aplicación como material para pintar, sin interferir ni dañar la pieza, debido a que se trata de una película transparente, además aporta un efecto cristalino a las piezas fomentando con ello el concepto del hielo. El inconveniente surgido es el modo de aplicación de la sustancia, sería interesante estudiar la posibilidad de nuevas formas como el empleo de una pistola, aunque no resulta muy viable por la alta probabilidad de obstrucción como resultado de poco tiempo de solidificación del material.

6. EMPLEO DE LA TIPOGRAFÍA

El concepto de silencio se ha tratado mediante las composiciones fotográficas y el empleo de la tipografía en la obra, insertando citas dentro de las piezas a modo de Jaume Plensa o recordando la serie de dibujos de 1970-1971, que realizó Edward Ruscha, dando forma a las palabras.

Las citas con las que he trabajado han sido extraídas del libro de David Le Breton, escogiendo aquellas que me aproximaran a los recuerdos y vivencias alrededor del silencio que tuvieron lugar en Levi, Finlandia. En todas ellas se habla de un silencio compuesto por sonidos que al ser propios de la naturaleza, aun siendo estridente como el de un trueno, no rompe la armonía.

A nivel tipográfico he utilizado dos tipos de letras para trabajar las palabras, por un lado el estilo digital con el empleo de la transferencia y el retoque digital, y por otro lado la escritura a mano, estableciendo claras diferencias, en el modo de empleo y en el significado.

La escritura digital adquiere un tono frío, al estar predefinida y estandarizada creando un distanciamiento entre el autor y la pieza, a diferencia de la escritura a mano donde las palabras toman forma, una forma reconocible por los demás resultado de un juego de muñeca pausado y minucioso que registra nuestra individualidad transformándose, en una elaboración más artesanal y reflexiva.

7. ELABORACIÓN DE LAS PIEZAS.

La experimentación y la continua reflexión concluyen en la elaboración de seis piezas, utilizadas en las fotografías que conforman la obra presentada en esta memoria.

El método de obtención de la película de resina, con el uso del médium y la posterior modelación de la forma mediante la resina poliéster, se ha explicado anteriormente, este apartado se centra en exponer las diferencias realizadas en el proceso de cada una de las piezas finales.

Pieza 01

Esta pieza tiene de singular el empleo de la transferencia como medio de introducción de la tipografía dentro de la pieza.



Pieza 01, 2016,
Transferencia sobre
médium acrílico y resina
de poliéster, 11x35x19
cm. (Imagen: Beatriz
Oliver)

La frase con la que se ha trabajado, es la primera parte de una cita del novelista francés Albert Camus, al que hace referencia David Le Breton.

“Y ahora, despierto, reconocía uno a uno los imperceptibles ruidos de los que estaba hecho el silencio: el bajo continuo de los pájaros, los suspiros ligeros y breves del mar al pie de las rocas, la vibración de los árboles, el canto ciego de las columnas, el roce de los ajenos, las lagartijas furtivas”³⁴.

Tras la obtención de la película de médium se ha realizado la transferencia de la frase en cursiva pero sin voltearla previamente, de esta forma al transferirla se lee de forma correcta por el lado contrario al que se ha adherido, quedándose las palabras detrás de la capa de resina. Creando la ilusión de que las palabras se han quedado atrapadas en el hielo.

A continuación se ha modelado la figura, buscando una forma que se adecue a la frase para obtener una integración total entre ella y la estructura.

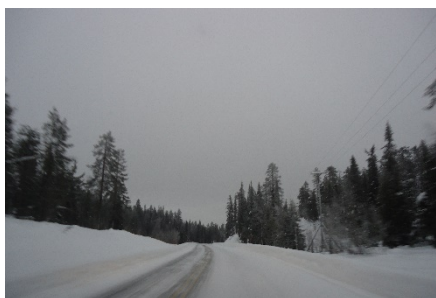
³⁴ LE BRETON, D. *El silencio, aproximaciones*. p.114.

Pieza 02

El modo de actuación se asemeja en algunos aspectos a la anterior pieza, realizando una transferencia sobre la placa obtenida, pero en este caso, se ha trabajado con una fotografía realizada durante el viaje a Levi, Finlandia.

El aspecto característico de esta pieza es la intencionalidad que he tenido de dar forma a una palabra, una clara influencia de la obra de Edward Ruscha.

El procedimiento empleado varía respecto al anterior en la fase de modelado, en este caso una vez realizada la transferencia sobre la resina, se ha cortado en seis tiras de 4'2cm aprox. de ancho, que se han utilizado para dar forma a cada una de las letras que conforman la palabra silere, con la aplicación reiterante de la resina de poliéster.



Fotografía, Finlandia. 2016.
Empleada en la transferencia de la
Pieza 02. (Imagen: Beatriz Oliver)



Pieza 02, 2016,
Transferencia sobre
médium acrílico y resina de
poliéster, 4'2x 35 x 18cm.
(Imagen: Beatriz Oliver)

Pieza 03

Se ha combinado la aplicación reiterante de sucesivas capas de médium en la fase de elaboración del soporte con la utilización de veladuras de encáustica.

El objetivo principal que he tenido ha sido observar qué sensación produce el empleo del azul como color estructural de la pieza, además de modelar la figura alejándose de la utilización de una frase o palabra como en las anteriores, debido a que se han introducido por tratamiento digital con el Photoshop.

Estructurando la pieza en una forma con la que poder mostrar las dos caras de la película de resina y de esta manera observar las variaciones de la tonalidad de la pintura producidas por el lugar que ocupa con referencia a la resina, o bien debajo o bien arriba de ella.



Pieza 04, 2016, Encáustica sobre médium acrílico y resina de poliéster, 24x28x22cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

En esta pieza se ha observado que al tratar la placa con la superposición de capas, la encáustica ha adquirido transparencias diferentes obtenidas en las pruebas, dando como resultado una pieza que se acerca a la representación de una estructura de nieve compacta y no tanto del hielo.

Pieza 04

Se ha realizado esta pieza con la intención de conseguir un efecto cristalino en ella, mediante el empleo de veladuras de encáustica. Al observar los resultados de la figura anterior, no se ha empleado la sucesión de capas de médium, además se ha reducido el grosor de la placa para obtener más transparencia.



Pieza 03, 2016, Encáustica sobre médium acrílico y resina de poliéster, 10'5x32x22'5 cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

Pieza 05

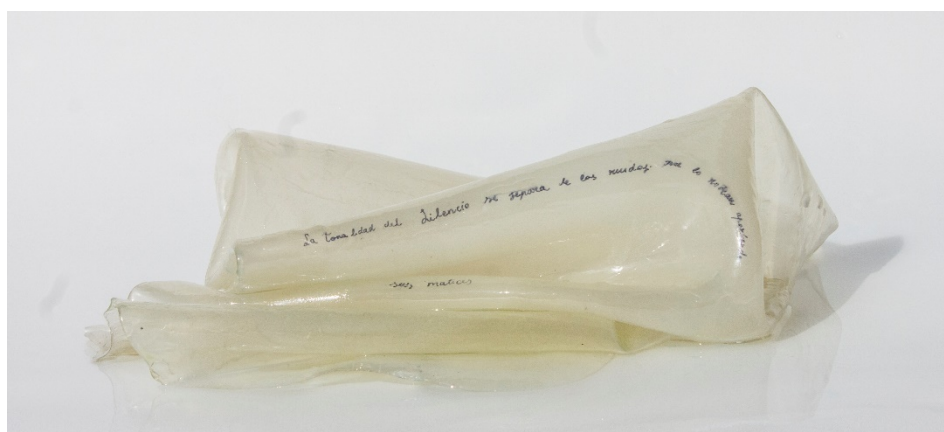
La realización de esta pieza gira alrededor de la utilización de resinas, sin la intervención de la encáustica ni el empleo de la transferencia, empleando la superposición de capas de esta para la obtención de matices, y la escritura a mano como medio de inserción de la cita en la figura.

El modelado se ha centrado en la búsqueda de los volúmenes y de las tonalidades como resultado del juego de luz y sombra obtenido en las arrugas y los huecos que se producen al ir plegando la materia sobre sí misma.

Interviniendo después sobre ella, con la escritura de la cita que hace referencia a la vez al silencio que tratamos como a la intencionalidad que se tiene en la elaboración de esta figura, centrada en la obtención de matices dentro de la translucidez y la tonalidad que nos aporta las resinas.

“La tonalidad del silencio se separa de los ruidos que lo rodean aportando sus variados matices.”³⁵

La utilización de la escritura manual provoca que las palabras se tengan que adaptar a la forma de la figura y no a viceversa como en el empleo de la transferencia.



Pieza 05, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 9'5x26x25 cm. (Imagen: Beatriz Oliver)

Pieza 06

El proyecto presentado se cierra con la producción de una pieza de mayores dimensiones que sigue la línea de trabajo de la figura anterior, centrándose en

³⁵ *Ibid.* p.110.

las tonalidades que proporciona la propia materia al ser modelada, pero cambiando de escala e introduciendo el empleo de texturas.

Las texturas que presenta la figura son resultado de la manipulación de la película de resina durante su elaboración. Donde se ha desgarrado zonas de la placa, para volverlas a fusionar mediante sucesivas capas de resina, creando huecos, cambios de nivel y plisados, también se ha adquirido rugosidades mediante la acción de estampar y levantar un papel sobre la superficie cuando la resina todavía se encuentra tierna. La forma de la figura asimismo acentúa la textura con las múltiples rugosidades que la construyen.

La escritura autógrafa se ha empleado para introducir partes concretas de diferentes citas de David Le Breton de una forma casi compulsiva se ha intervenido en gran parte de la pieza, trazando recorridos visuales con las palabras a modo de pequeños senderos andados por el hielo, introduciendo a las personas dentro del silencio.



Detalle pieza 06, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 20'5x49x23 cm. (Imagen Beatriz Oliver).



Pieza 06, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 20'5x49x23 cm (Imagen Beatriz Oliver).



Frederic Edwin Church: Floating Iceberg, 1859, óleo sobre lienzo, 18.8 x 37.5 cm.

8. OBRA.

La composición de las fotografías buscan imágenes silenciosas pero en ningún momento mudas. Su mensaje, cobra forma en el color y el recorrido que realizan las palabras que serpentean los pliegues de las piezas.



Beatriz Oliver. Saturación de la palabra. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Reflejo en el hielo. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. La tonalidad del silencio. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Escucha pausada. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Calla, contiene su aliento, pero murmulla. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Silente. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Hielo. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Uno a uno los imperceptibles ruidos del silencio. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Solo sonido. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Eco de una palabra. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Y ahora, despierto. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. En el bosque oscuro, una baya cae, el ruido del agua. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Silere. 2016. Fotografía digital.



Beatriz Oliver. Hecho el silencio. 2016. Fotografía digital.

9. CONCLUSIÓN.

Llegando a este punto de nuestro trabajo de final de grado que ha comprendido alrededor de 290 horas, es momento de recapitular y reflexionar sobre lo que ha tenido lugar durante este periodo de tiempo. Las inquietudes surgidas durante el viaje a Finlandia han sido el punto de salida para desarrollar el discurso de este proyecto, donde el interés por el silencio y el hielo, han articulado la parte conceptual como la práctica.

El trayecto recorrido, a través de la experimentación con diferentes técnicas alejándonos del procedimiento más convencional, ha dado pie a una nueva inquietud, centrada en el comportamiento de las resinas y sus posibles aplicaciones en el campo del arte. Se ha investigado las posibilidades plásticas y expresivas de este material, tratándolo como pintura y soporte al mismo tiempo y llevándolo al terreno de la tridimensionalidad, estableciendo de este modo un dialogo entre pintura y escultura.

La metodología llevada a cabo, basada en la experimentación de distintos materiales y técnicas y la realización de numerosas pruebas ha permitido observar el comportamiento y ampliar conocimientos sobre cada uno de ellos consiguiendo un registro más personal.

La valoración de los resultados obtenidos en las pruebas ha abierto, y a su vez cerrado, distintas vías de investigación, rehusando el uso de algunos materiales como el acetato por su inestabilidad con la encáustica o el empleo del látex por su apariencia más artificial. Otros procedimientos, como la manipulación de la resina para obtener estructuras geométricas, se han quedado pendientes de una mayor profundización para la obtención de una metodología factible con la que crear este tipo de formas con la resina. Una de las técnicas utilizadas y que más me interesan por su comportamiento con la resina es la transferencia, con la que me encontrado el inconveniente de no poder solventar algunos aspectos, en concreto el registro de la zonas blancas del papel transferido, que se ha quedado pendiente y que me interesaría seguir investigando para así perfeccionar o mejorar su utilización.

El desarrollo práctico del trabajo ha ido acompañado del estudio de diferentes artistas a nivel formal y más técnico, observando cómo han articulado con diferentes enfoques y recursos plásticos un mismo concepto, además de ampliar las posibilidades de actuación en este proyecto, cómo es el caso de la lectura de la tesis de Javier Chapa que derivó al desarrollo del empleo de las resinas o la visualización de la obra de Javier Mora o Jaime Plensa, que han aportado la tridimensionalidad y la tipografía, estableciendo de esta forma un diálogo entre los referentes y la producción de la obra.

Con la lectura del libro de David Le Breton, junto con otros textos, se ha reflexionado y analizado distintos puntos de vista acerca del silencio, centrándonos en un silencio ajeno a los *massmedia* pero sin ausencia total de sonido.

El resultado ha sido la elaboración de diferentes piezas que aluden al hielo y con las que se ha tratado el silencio. Tras la reflexión de las figuras obtenidas, me parece más interesante la línea que ha tomado la figura 05 alejándose de las formas más representativas de los icebergs adquiriendo una forma personal. La presentación de las figuras mediante una serie fotográfica ha conformado una fórmula descriptiva, interesado por el tratamiento de luz, color, así como la elección de puntos de vista que oscilan desde un enfoque de detalle a una vista panorámica que recuerda a las composiciones de Edwin Church.

Para concluir, solo cabe decir que no se ha finalizado la investigación del concepto del silencio y del empleo de las resinas como medio de expresión en este proyecto, sino que ha sido el punto de partida para continuar estudiando y explorando con el objetivo de mejorar las resoluciones técnicas y alcanzar con el tiempo un lenguaje propio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2005.
- DONDIS, A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- MONDRIAN, P. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barrial Editores, 1973.
- N, ARRAIZA et al. *Manual de microscopia: Historia, descripción y uso del microscopio óptico*. Auxilab S.L.
- PEDROLA, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Real Academia, actualizado en 2014*, [consulta 2015-06-01] Disponible en: <http://www.rae.es/>
- BACHELARD, G. *La tierra y las emociones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Breviarios, 2006.
- DAVID, L. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, 2007.
- FEYERABEND, P. *Contra el método: teoría anarquista del conocimiento*. Londres: NLB, 1975.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- GUBERN, R. *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1988.
- LÖNNROT, E. *El Káleva : La etopoya nacional de Finlandia*. ePud Readman.
- CAGE, J. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos tecnc, 1999.
- CHAPA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014. Disponible: <https://riunet.upv.es/handle/10251/40650>
- MARCHIRANT, M. *Fluït: El vertido como recurso expresivo* [trabajo de final de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014-2015. Disponible: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61591>
- TORRES, S. *El dorado un territorio plástico en la pintura contemporánea* [trabajo final de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014-2015. Disponible: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61597>
- PILAN, S. *La imagen silente: Estrategias de análisis y construcción en la pintura contemporánea* [trabajo final de Máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013. Disponible: <https://riunet.upv.es/handle/10251/35664>

VIDEOS

- HUGHES, R. *Impacto delo nuevo: Cultura como naturaleza*. [documental]. BBC2 (1979-1980)
- PIMENTEL, A. *A conversation with Zaria Forman*. En: vimeo [vídeo], 28-03-2016. [consulta: 5-04-2016].

Disponible en :<https://vimeo.com/160569583>
<http://oralmemories.com/guillermo-mora/>.

ARTICULOS

EDWARDS, J. *My Secret Wellington: Gabby O'Connor*. En : The Dominion Post [en línea]15/07/2015. [Consulta: 15-02-2016]. Disponible en: <http://www.stuff.co.nz/dominion-post/capital-life/70168460/my-secret-wellington-gabby-oconnor>.

ESPEJO,B. *Ángela de la Cruz*. En : *El Cultural*. [en línea]España, El Mundo 01/10/2010. [consulta: 19/04/2016].

GONLÁLEZ, C. *Ángela de la Cruz, una artista tan importante como poco conocida*. En: Ine.[en línea]España 11/04/2015 [consulta: 19/04/2016].Disponible en: <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2015/04/09/s-artistas-importantes-vez-conocidas/1738895.html>

LONG,K. *A Painter Memorializes the Planet's Icy Grandeur*. En: The Wall Street Journal [en línea] 22/07/2016. [consulta 28/07/2016].Disponible en: <http://www.wsj.com/articles/a-painter-memorializes-the-planets-icy-grandeur-1461329542>

LÓPEZ,R. *La geometría de Chapa llega a la Frax*. En:El periódico de la provincia de Alicante. [en línea], España, información .es 12/03/2012. [consulta: 12/01/2016]. Disponible en: <http://www.diarioinformacion.com/benidorm/2011/03/12/geometria-chapa-llega-frax/1104098.html>

MEDINA,L. *Interview with the artista Jaume Plensa*. En: Desingboom. [en línea] Itali, desingboom. 10/02/2016. [consulta: 19/03/2016]. Disponible en : <http://www.designboom.com/art/jaume-plensa-interview-02-10-2016/>

REDHA,A. *Guillermo Mora – not your usual acrylic painter*. En: Rooms. [en línea], Hackney. 7/13/2015 [consulta: 19/04/2016]. Disponible en: <http://www.roomsmagazine.com/artpeople/13/7/2015/guillermo-mora-not-your-usual-acrylic-painter>

SAID,S. *Un viaje del taller al mundo: El arte de Santiago Ydanez*. En: Condé Nast Traveler 10/09/2015 [consulta: 15/02/2016]. Disponible en: <http://www.traveler.es/viajes/mundo-traveler/articulos/arte-y-viajes-de-santiago-ydanez/7281>

TRAYNOR,T. *Capturing climate change*. En: *American art Collector, New York*, 2015, num.119 ISSN: 255-2718.

VAGRADOV,K. *Javier Chapa. EL error del sistema*. En: Valencia Noticias. [en línea] España, Valencia noticias 18/12/2015. [consulta 13/01/2016]. Disponible en: <http://www.vlcnoticias.com/javier-chapa-el-error-de-sistema/>

VASCONCELLOS,E. *La 'nieve sucia' de Santiago Ydáñez llega a Madrid*. En: El Mundo [en línea],España, 11/03/2013. [Consulta: 15/02/2016] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/08/cultura/1362775982.html>.

VIDAL, N. *Campos de hielo de papel de Gabby O'Connor*. En: Arte al límite [en línea] 09/02/2016. [Consulta: 20-02-2016]. Disponible en:

<https://www.artellimite.com/2016/02/campos-de-hielo-de-papel-de-gabby-oconnor/>

VOZMEDIANO, E. *Ed Ruscha*. En: El cultural. [en línea]España, El Mundo 17/07/2012. [Consulta: 23/03/2016]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Ed-Ruscha/5190>

WEBGRAFÍA.

<http://www.lissongallery.com/artists/angela-de-la-cruz>.

<http://www.edruscha.com/>

http://www.guillermomora.com/ESP/Guillermo_Mora.html

<http://citygallery.org.nz/exhibitions/what-lies-beneath-gabby-oconnor>

<https://www.artsy.net/artist/zaria-forman>

<https://www.dma.org/collection/artwork/frederic-edwin-church/icebergs>

ÍNDICE DE IMÁGENES.

Imagen 01. Fotografía del trayecto desde la estación hasta Levi, Finlandia. 2016.	p.5
Imagen 02. Joachim Patinir. El paso de la laguna estigia 150-1524, óleo sobre tabla 64x103cm (museo del prado).	p.11
Imagen 03. Johan Christian: Winter at the Sognefjord 1827, óleo sobre lienzo, 1,5 cm × 75,5 cm (Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño en Oslo, Noruega).	p.11
Imagen 04. George Back: Winter View of Fort Franklin,1825, acuarela sobre papel.	p.12.
Imagen 05. Frederic Edwin Church: The Iceberg, 1891, óleo sobre lienzo, 20 x 30cm. (Courtesy of Carnegie Museum of Art).	p.12.
Imagen 06. Zaria Forman: Greenland, nº50, 2013 pastes sobre papel, 40x60 cm.	p.13.
Imagen 07 Santiago Ydañez: Sin título, 2016, acrílico sobre lino, 200x300 cm.	p.13.
Imagen 08 Gabby o' connor: What lies beneath, 2011, instalación con papel. 1200x 400 x 200cm.	p.14.
Imagen 09 Edward Ruscha: Level, 2003, óleo sobre lienzo. 162.6 x 182.9 cm.	p.15.
Imagen 10. Jaume Plensa: Where are you? I, II, 2007, resina de poliéster, acero inoxidable y luz, 130 x152x156cm.	p.15.
Imagen 11. Angela de la Cruz: Extension 4 (Green/Turquoise), 2011, óleo y acrílico sobre lienzo 123 x 40 x 7 cm.	p.16.
Imagen 12. Guillermo Mora: Mitad tú, mitad yo, 2013-2014, Capas de pintura acrílica apiladas sobre caballete de madera, dimensiones variables.	p.16.
Imagen 13. Tabla de muestras 01, 2016, 30x22cm. (Imagen: Beatriz Oliver).	p.17.
Imagen 14. Tabla de muestras 02, 2016, 30x22cm. (Imagen: Beatriz Oliver).	p.17.

- Imagen 15.** Prueba sobre acetato, 2016, encáustica y pintura en spray sobre acetato, 14x16cm. p.18.
- Imagen 16.** Prueba 01, 2016, médium acrílico, pintura en spray y encáustica, 10x12 cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.21.
- Imagen 17.** Prueba 03, 2016, médium acrílico y encáustica, 12x13cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.21.
- Imagen 18.** Prueba 04, 2016, encáustica sobre médium acrílico, 20x28cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.21.
- Imagen 19.** Prueba 05, 2016, pintura en spray, alcohol y médium acrílico, 13x16cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.22.
- Imagen 20.** Prueba 06, 2016, médium acrílico, 20x38cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.22.
- Imagen 21.** Fragmento de la Pieza 01, 2016. (Imagen: Beatriz Oliver). p.22.
- Imagen 22.** Prueba 07, 2016, transferencia sobre médium acrílico, 20'5x34cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.22.
- Imagen 23.** Prueba 08, 2016, pigmento sobre látex vinílico, 11'5x15'5cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.23.
- Imagen 24.** Prueba 09, 2016, transferencia sobre látex vinílico, 19x26cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.23.
- Imagen 25.** Prueba10, 2016, encáustica sobre látex vinílico, 13'5x20cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.23.
- Imagen 26.** Composición 01, 2016, transferencias, encáustica, pintura en spray y médium acrílico sobre papel, 100x 70 cm (Imagen: Beatriz Oliver). p.24.
- Imagen 27.** Estudio forma orgánica, 2016, pintura en spray, médium acrílico y resina de poliéster, 7x37x13cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.25.
- Imagen 28.** Estudio forma geométrica 01, 2016, transferencia, médium acrílico y resina de poliéster, 14x33x23cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.25.
- Imagen 29.** Estudio forma geométrica 02, 2016, encáustica, médium acrílico y resina de poliéster, 11x20x15cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.25.
- Imagen 30.** Estudio letras 2016, Transferencia, médium acrílico y resina de poliéster, 11x35x19cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.26.

- Imagen 31.** Pieza 01, 2016, Transferencia sobre médium acrílico y resina de poliéster, 11x35x19 cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.27.
- Imagen 32.** Fotografía, Finlandia. 2016. Empleada en la transferencia de la Pieza 02. (Imagen: Beatriz Oliver). p.28.
- Imagen 33.** Pieza 03, 2016, Encáustica sobre médium acrílico y resina de poliéster, 24x28x22cm. (Imagen. Beatriz Oliver). p.29.
- Imagen 34.** Pieza 04, 2016, Encáustica sobre médium acrílico y resina de poliéster, 10'5x32x22'5 cm. (Imagen: Beatriz Oliver). p.29.
- Imagen 35.** Pieza 05, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 9'5x26x25 cm. (Imagen Beatriz Oliver). p.30.
- Imagen 36.** Detalle pieza 06, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 20'5x49x23 cm. (Imagen Beatriz Oliver). p.31.
- Imagen 37.** Pieza 06, 2016, médium acrílico, permanente y resina de poliéster, 20'5x49x23 cm (Imagen Beatriz Oliver). p.31.
- Imagen 38.** Frederic Edwin Church: Floating Iceberg, 1859, óleo sobre lienzo, 18.8 x 37.5 cm. p.32.
- Imagen 39.** Beatriz Oliver. Saturación de la palabra. 2016. Fotografía digital. p.32.
- Imagen 40.** Beatriz Oliver. Reflejo en el hielo. 2016. Fotografía digital. p.32.
- Imagen 41.** Beatriz Oliver. Catarsis del silencio. 2016. Fotografía digital. p.33.
- Imagen 42.** Beatriz Oliver. Murmullos. 2016. Fotografía digital. p.33.
- Imagen 43.** Beatriz Oliver. La tonalidad del silencio. 2016. Fotografía digital. p.34.
- Imagen 44.** Beatriz Oliver. Escucha pausada. 2016. Fotografía digital. p.34.
- Imagen 45.** Beatriz Oliver. Silente. 2016. Fotografía digital. p.35.
- Imagen 46.** Beatriz Oliver. Calla, contiene su aliento, pero murmulla. 2016. Fotografía digital. p.35.
- Imagen 47.** Beatriz Oliver. Hielo.2016. Fotografía digital. p.35.
- Imagen 48.** Beatriz Oliver. Uno a uno los imperceptibles ruidos del silencio. 2016. Fotografía digital. p.35.
- Imagen 49.** Beatriz Oliver. Solo sonido. 2016. Fotografía digital. p.36.

Imagen 50. Beatriz Oliver. Eco de una palabra. 2016. Fotografía digital. p.37.

Imagen 51. Beatriz Oliver. Y ahora, despierto. 2016. Fotografía digital. p.37.

Imagen Beatriz Oliver. En el bosque oscuro, una baya cae, el ruido del agua. 2016. Fotografía digital. p.38.

Imagen 51. Beatriz Oliver. Silere. 2016. Fotografía digital. p.38.

Imagen 52. Beatriz Oliver. Hecho el silencio. 2016. Fotografía digital. p.39.