

TFG

**LAYERMONOCHROME.
PROYECTO DE PINTURA CONTEMPORÁNEA**

**Presentado por Marta Bañón Ibáñez
Tutor: Javier Claramunt Busó**

**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**

“El hecho de que una cosa desaparezca en otra es una forma de metamorfosis, un encadenamiento de formas, unas en las otras, en el que cada una debe desaparecer, donde todo implica su propia desaparición”.

Jean Baudrillard

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo es un *work in progress* formado por varias series sucesivas de obras pictóricas, acompañadas de una memoria escrita a modo de reflexión. Asumiendo la ampliación de los límites tradicionales de la pintura, como la exploración de sus posibilidades objetuales y la incorporación de tecnologías y soportes digitales, los trabajos realizados se proponen como un ejercicio metapictórico centrado en la reflexión sobre la materialidad de sus elementos exclusivamente pictóricos, especialmente en el color y su génesis como realidad autónoma.

MONOCROMO, TRANSPARENCIA, SUPERPOSICIÓN, ABSTRACCIÓN, SONIDO, PINTURA EXPANDIDA.

This dissertation is a sequence of several pictorial Works along with a written memory as a final reflection. Assuming the extension of the traditional limits of painting as exploring their objectuality possibilities and incorporating technologies and digital media, the works that I made are proposed as an exercise focused on reflection on the materiality of its exclusively pictorial elements, especially in color and its genesis as autonomous reality .

MONOCHROME, TRANSPARENCY, OVERLAPPING, ABSTRACTION, SOUND, EXPANDED PAINTING .

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia el apoyo recibido durante estos años.

A Borja, por toda su ayuda, comprensión y confianza depositada en mí.

A Javier Claramunt por sus clases tan enriquecedoras, por su apoyo y por mostrarme los diferentes caminos de la pintura.

ÍNDICE

	Pág
1. INTRODUCCIÓN	6-8
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8-9
3. CONTEXTO DE LA OBRA	10-14
4. REFERENTES	14-18
5. CLAVES DE LA OBRA	19-21
6. DESARROLLO DE LA OBRA	22
6.1. TRESTELPRINTS	23-24
6.2. ADDED LAYER	25
6.3. [NON]UNIFORM DIMENSIONS	26-27
6.4. FALLS QUIETLY	28-29
6.5. DERMIS	30-32
6.6. SUBTLE	33-35
6.7. CHROMATICOLOURS	36
6.8. CHROMOPHOBIA	37-38
6.9. LAYERS	39-42
7. CONCLUSIONES	43-44
8. BIBLIOGRAFÍA	44-45

1. INTRODUCCIÓN

El proceso creativo que engloba este trabajo se compone por nueve series pictóricas que presento a modo de *Work in progress*, término para designar un trabajo en crecimiento. En esta memoria escrita intentaré explicar y reflexionar sobre este proceso, las diferentes series que lo componen, sus principales claves, su contexto y referentes.

En todo este proceso se ha intentado asumir la ampliación de los límites tradicionales de la pintura, explorando sus posibilidades objetuales y la incorporación de tecnologías y soportes digitales, a la par que se ejercitaba una mirada metapictórica para reflexionar sobre la materialidad de sus elementos exclusivamente pictóricos, especialmente sobre el color y su génesis como realidad autónoma.



Presento la sucesión y las series creadas como un proceso abierto, no concluso, ya que la última serie no pretende servir de conclusión o desenlace final. Aunque en esta memoria esta sucesión de obras y series se presenta de manera lineal y encadenadas con cierta lógica, es posible apreciar idas y venidas, o saltos, en ocasiones un tanto bruscos, sobre todo en las últimas.

En cualquier caso, todo ello me ha hecho meditar sobre lo que estoy haciendo, situándome y cuestionándome con mayor distancia en un continuo análisis, y avanzar en la construcción de un método de creación.



Siempre me he sentido muy atraída por esa pintura que se encuentra fuera del límite estipulado tradicionalmente, límite que define la pintura y que está ligado a aspectos instrumentales, procesuales, materiales, formales y perceptivos. Por ello constantemente parecía ir buscando elementos que me dieran claves para poder superarlos y encontrar nuevas maneras de trabajar y alguna idea por la que comenzar un proceso que describiera mis inquietudes más sinceras.

Un día ayudé a una compañera a separar la tela de un bastidor, ya que ella quería reutilizarlo. Yo me quedé esa tela desechada por lo sorprendente que me había parecido esa marca del bastidor que había estado sosteniéndola durante tanto tiempo. En esa tela ahora quedaba el recuerdo, la huella de su propio esqueleto, de su condición como pintura y del paso del tiempo. La propia pintura me estaba contando cosas, me hablaba con esas huellas.

Marta Bañón, *Trestleprints I*, 2015.
Acrílico sobre lino.
35 x 30 cm.

Marta Bañón, *Trestleprints I*, 2015.
Detalle marca del bastidor.

Esta experiencia supuso la motivación para comenzar un nuevo pensar y hacer pictórico, para centrarme en esas claves y así asimilar y desarrollar una nueva línea de trabajo donde pudiera elaborar la idea de la pintura vista como un objeto.

En esas fechas estaba cursando la asignatura de Estrategias de Creación Pictórica, donde el profesor Javier Claramunt nos proporcionaba estrategias de creatividad en el terreno pictórico contemporáneo. Fue en esa clase donde comencé a realizar las primeras pruebas del proyecto que presento, escogiendo las características que creía acertadas y descartando las que no me convencían tanto. A lo largo del curso fui desarrollando las primeras series que componen el proyecto.

Conforme fui evolucionando y realizando posteriores series, he sentido como las reflexiones sobre la autorreferencialidad de la pintura se han desarrollado cada vez de una manera más segura. El bastidor como condición indispensable de la pintura ha ido desapareciendo de manera gradual, a la vez que el resto de producción ha ido explorando diferentes posibilidades de interacción en cuanto al color, materiales y técnicas.

En todo momento me ha guiado una convicción y la firme voluntad de que mi producción se realizara desde unos planteamientos tan definidos que, paradójicamente, se hacía preciso definirlos y construirlos conforme avanzaba el proceso. El color.

Además de estos puntos de arranque o de motivación inicial, quiero destacar la existencia previa de una voluntad, bastante firme, de proponerme unos planteamientos que, desde el principio, han acotado y dirigido mis pasos: mi interés por lo pictórico, hacia lo pictórico y desde lo pictórico; por la abstracción y por el énfasis en lo formal por encima del plano semántico y de la voluntad de significar; y, casi como una fijación que me ha acompañado durante todo el periplo y que ha eclosionado con mayor fuerza en las últimas series, mi fascinación por el color o los colores como entidad cosificable, autónoma, de naturaleza y códigos complejos que albergan saberes que, aún difíciles de desplegar, tientan a ello.

En esta memoria escrita comenzaré por establecer cuales son los objetivos que se han pretendido alcanzar y cuál ha sido la metodología empleada. A continuación intentaré describir los principales marcos contextuales que me han influenciado en la realización del trabajo, para posteriormente incluir los referentes artísticos que siento más próximos a mis intereses.

Ya que las claves esenciales de la obra que presento quedan bastante definidas en dicho marco contextual, no he considerado necesario extenderme demasiado en el capítulo de claves de la obra presentada.

En el capítulo Desarrollo de la obra hablaré de las diferentes series que conforman este trabajo, y finalizaré comentando las conclusiones extraídas y la valoración del grado de alcance de los objetivos planteados en el desarrollo del proyecto.

Por último, la bibliografía y un anexo fotográfico con algunas de las obras realizadas de las dos últimas series.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo describe un proceso de creación pictórica que consta de dos partes, por un lado la parte práctica y, por otro, esta memoria escrita que reúne las consideraciones obtenidas sobre el proceso y las obras pictóricas.

Aunque aquí, por una cuestión de claridad expositiva, figuran separados los objetivos y la metodología de la obra y de la memoria escrita, hay que tener en cuenta que, en este proyecto, acción y reflexión han sido complementarios e inseparables, existiendo una continua interacción y retroalimentación entre ellos.

Objetivos de la obra:

Generales,

- Elaborar un proyecto expositivo, asimilando las diferentes destrezas y reflexiones adquiridas.
- Realizar una serie de obras pictóricas que reúnan características fundamentales y básicas de la abstracción, objetualización y materialidad de la pintura.
- Intentar obtener respuestas, conclusiones de las diferentes series pictóricas realizadas, asimilando los resultados obtenidos.
- Descubrir y desarrollar un proceso de creación que proporcione claves de elaboración y producción.

Epecíficos.

- Ensayar, probar y examinar los distintos comportamientos de la pintura en los diferentes materiales y técnicas trabajadas.
- Experimentar y tantear con los límites de la pintura.
- Introducir el espacio como elemento fundamental de la obra.
- Elaborar un proyecto abstracto, reduciendo cualquier referencia a aspectos figurativos.
- Equilibrar la idea del soporte y superficie pictórico con una intención de tridimensionalidad.
- Conseguir un proyecto compuesto por diferentes vías de trabajo y desarrollo, a modo de *Work in progress*.

Objetivos de la memoria:

Generales,

- Análisis exhaustivo de las diferentes conclusiones reflexivas del trabajo pictórico realizado.

Específicos,

- Estudiar y detallar los referentes y las fuentes bibliográficas que me han influido en la elaboración del proyecto pictórico.
- Evaluar las conclusiones que he obtenido a lo largo de la creación pictórica.
- Valorar la importancia de los objetivos obtenidos.

Metodología de la obra:

- Trabajar a modo de *work in progress* en diferentes series sucesivas.
- Aprovechar el trabajo en series para evitar la repetición del procedimiento y así ampliar la destreza utilizando diferentes técnicas de trabajo.
- Seleccionar y poder distinguir las propiedades interesantes de las obras realizadas de cada una de las series trabajadas y asimilar los conceptos que más se ajustan a la finalidad del proyecto.
- Experimentar con diferentes técnicas y materiales para comprobar los diferentes tipos de lectura que le proporcionan los mismos.
- Realizar bocetos que me permitan crear pruebas técnicas y visuales de la idea
- Trabajar la relación sinestésica de la pintura, unida a la percepción auditiva de las tonalidades pictóricas.
- Experimentar con la interacción de la obra y el espacio expositivo donde se presenta.

3. CONTEXTO DE LA OBRA

En el proyecto se pueden observar tres grandes marcos conceptuales y de la historia del arte como evidentes referentes contextuales: el primero de ellos, la pintura abstracta, sobre todo en su vertiente más formalista, centrada en la preponderancia de las cualidades puramente formales de la obra; es decir, de elementos visuales como la forma, la composición, las tonalidades o la estructura.

El siguiente, la pintura que supera sus límites, esa búsqueda de diálogo y necesidad de otros espacios, materiales y soportes, con esa visión expandida de la pintura.

Y, por último, la idea del monocromo. Trabajar con el monocromo ha sido uno de los resultados a los que he llegado durante este tiempo con las series trabajadas, punto en el que ahora mismo me encuentro.

Uno de los cimientos básicos y fundamentales de mi obra es la pintura abstracta y, como anteriormente he citado, en su tradición formalista, esa pintura que rechaza cualquier referente, una pintura que declara y proclama su autonomía recurriendo a su literalidad y autorreferencialidad.

Autorreferencialidad, una de las grandes características y propiedades del trabajo que he realizado y sus diferentes series, ya que cada una de ellas, aunque estén trabajadas de distintas formas, tiene como objetivo esencial y fundamental esa pintura que sólo hace referencia a sí misma, que no hace mención a ninguna realidad, ni pretende mostrar nada en concreto, sino que ella misma es una realidad, sin necesidad de la huella del artista. La pintura se presenta a sí misma y habla de ella.

Me gustaría comenzar con un artista clave de la pintura formalista, uno de los artistas que más me ha influenciado por sus pensamientos sobre pintura, no tanto por su obra, pero sí por sus reflexiones, ya que una de las características que más me ha influenciado desde que conocí a **Barnett Newman** es la idea de que el artista desaparece a favor de la pintura, dejando paso a que la pintura se presente a sí misma, sin esa necesidad de plasmación de la huella del sujeto.

Estos conceptos clave del artista estudiado en clase, recuerdo que me llamaron mucho la atención, ya que era algo que compartía con él, pues no sentía la necesidad de expresar ningún pensamiento, simplemente sentía la necesidad de la elaboración del color y su plenitud, de modo similar al que realizaba él en sus obras.

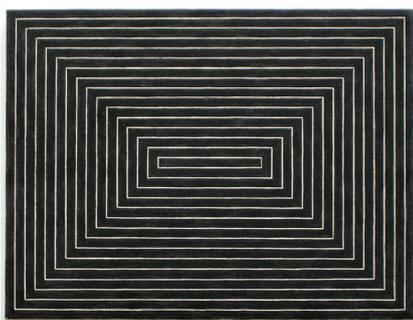


Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950. Óleo sobre tela. 242.2 x 513.6 cm.

El siguiente pensamiento del artista muestra de una manera clara y precisa el pensamiento que comparto con él sobre la creación del color.

“Lo importante sobre el color es que debe crearlo el artista. De lo contrario, da igual cómo lo aplique, espeso o diluido, leve como una mancha o denso como empaste, el artista está manipulando colores. Cualquiera puede comprar esos colores. Salen del interior de tubos. Pero el color es algo que un artista crea él mismo en función de lo que quiere que haga ese color”¹

Otro de los puntos fuertes de la pintura abstracta formalista que me ha ayudado a entender y meditar sobre el efecto compositivo ha sido **Frank Stella**, sobre todo su obra inicial, ya que además de su autorreferencialidad, me ha interesado y me ha ayudado mucho el planteamiento de la importancia de la forma del soporte.



Sobre todo, esa rotura con el marco tradicional que plantea y el concepto de estructura deductiva: la relación entre la forma o estructura del soporte y la configuración formal de lo pintado. Cómo se adapta y ajusta a la forma o estructura del soporte significó y supuso un tremendo avance hacia la objetualización de la pintura, algo absolutamente fundamental en mi proyecto.



Frank Stella, *Tomlinson Court Park*
1959. Acrílico sobre lienzo,
19.05 x 25.4 cm.

Supports/Surfaces, Claude Viallat,
Bâche kaki, 1981. Acrílico sobre lienzo,
320 x 475 cm.

El siguiente punto a tener en cuenta para descifrar las particularidades y propiedades del trabajo realizado, es esa pintura que defiende su carácter objetual y corpóreo o tridimensional, y por ello **Supports/Surfaces** es tal vez el grupo artístico que más me ha influido, por esa manera de entender la pintura como especificidad autónoma centrada en el estudio de la materialidad de sus significantes únicamente pictóricos.

Una de las claves para entender las primeras series que presento se corresponde con una de las características más evidentes y palpables de este grupo: la reducción de la pintura como exclusivo y único soporte, separando y alterando la relación de la tela con el marco. La separación de la tela como soporte y realidad material supone su indudable objetualización, haciendo que la pieza se relacione enérgicamente con el espacio que la rodea.

“(…) se dieron cuenta que la tela tenía un derecho y un revés, que se podía cortar, coser, liberar del bastidor y que el dibujo quedaba concretado en el dibujo de las marcas que se repetían en la superficie de la tela a modo de all over”²

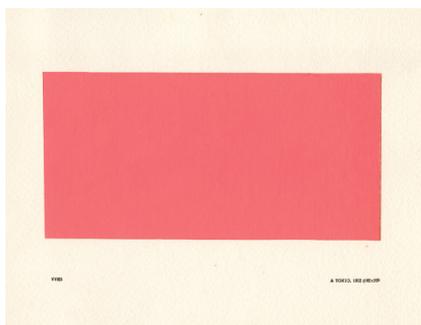
¹ Newman, Barnett: Escritos escogidos y entrevistas, p. 323

² Guasch, Ana María: El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, Alianza, p. 218.

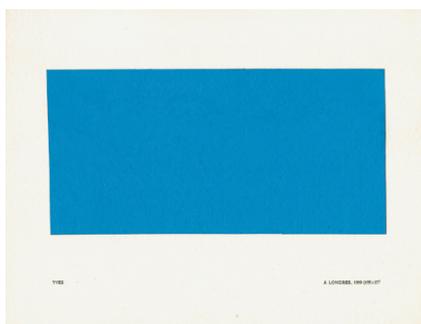
El siguiente apartado es el desenlace más significativo al que he llegado en mis últimas series. No como un fin o colofón, sino como algo que puede evolucionar y cambiar para obtener nuevos resultados. Me refiero a la pintura monocroma, esa táctica reductiva que tanto me atrae y me apasiona.

“El espacio vacío de lo absoluto es el horizonte inefable que conduce al cuadro monocromo, al espacio en blanco, a la poética del blanco, a la tela vacía como expresión del vacío”¹

Algunas de las primeras muestras las realizó Kazimir Malevich a principios del siglo XX con la obra “Cuadrado negro sobre fondo blanco” elaborada entre los años 1914 - 1915. Desde entonces muchos artistas han seguido trabajando en esa línea. De todos ellos quisiera destacar algunos de los que de forma directa o indirecta me han influido, no tanto en el proceso de realización de las series, pero sí a la hora de reafirmar los resultados obtenidos, ya que en algunas ocasiones dudaba del valor pictórico de las conclusiones alcanzadas.



El primer artista que me gustaría mencionar es **Yves Klein** y su interés por la materialidad de la pintura, esa experimentación tan característica de su trabajo, aspecto que me ha interesado siempre de sus obras. Aunque es de sobra conocido por la creación de su representativo azul propio y particular, aplicado en muchas de sus creaciones monocromáticas, me gustaría destacar especialmente el catálogo “Yves Peintures”, formado por pinturas monocromáticas de diferentes tonalidades y tamaños, un trabajo que me atrae principalmente por la relación directa que tiene sobre mis series *Subtle* y *Layers*.



A propósito del catálogo de monocromos de Klein realizado en el año 1954, me gustaría ampliar algo más de información ya que fue en Madrid donde Klein realizó “Yves Peintures”. Una obra realizada en papel que recoge con cierta sutileza sus vivencias hacia un desarrollo personal y artístico. Una obra que anuncia, también con gran singularidad y de modo enigmático, toda una propuesta artística que presentará gran coherencia desde sus comienzos y en la que la presencia del judo y de la filosofía oriental ocuparán un lugar predominante. De este modo, la ciudad de Madrid, esta primera obra de arte y el judo como vía de meditación del Budismo Zen y sus correspondencias con el vacío, se convierten en factores esenciales para el estudio del complejo trabajo artístico desarrollado por Yves Klein a lo largo de toda su carrera artística.

Yves Klein, *Yves Peintures*, 1954
Madrid, Spain: Self-published,
Edition of 150
19.7 x 24.4 cm.

¹ Mallarmé, Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”. pág 88.

Me gustaría destacar el siguiente pensamiento que escribe el artista el 27 de noviembre de 1960 “Al haber rechazado la nada, descubrí el vacío”, dice Klein en la portada de *Dimanche, le journal d'un seul jour*. “La nada, el legado histórico que el fracaso de las vanguardias legó para la posteridad, es transformada por Klein en aquello más preciso para una época que ya caminaba seguro hacia la inmaterialidad de los simulacros: el vacío”¹

Otro de los grandes artistas más representativos de la pintura monocroma es **Piero Manzoni** y sus obras monocromas de color blanco “Achromes”. Este artista me ha influido no tanto por la materialidad de la pintura, sino por creación de sus obras monocromas y por las diferentes maneras de plantear la experimentación de la creación pictórica.

A propósito de la frase de Yves Klein escrita anteriormente sobre el vacío, me gustaría enlazar a **Robert Rauschenberg** por su obra “Erased De Kooning drawing” creada en el año 1953, impulsando el debate sobre esa supresión del criterio y consideración de la autoría de la obra.

Me ha interesado mucho ese vaciar la obra de la huella del autor, dejar a un lado su gestualidad, y así favorecer el silencio por la omisión de propiedades que puedan distraer al espectador de lo realmente significativo y sustancial de la obra mostrada.



4'33"
for any instrument or combination of instruments

John Cage

© Copyright 2014 by Hammer Press, Inc., New York, NY

Robert Rauschenberg, Erased de Kooning drawing. 1953.

John Cage, 4'33",
Primera hoja partitura.

Por otro lado, puesto que algunas de mis series tienen relación con el sonido y también con su silencio, siento que debo nombrar a **John Cage**. Quiero destacar su obra 4'33" realizada en el año 1952, donde manifiesta y expone el vacío y el silencio como un dispositivo que impulsa los sonidos que ocurren en el momento que dura su creación. Sonidos creados exclusivamente por el propio espectador, algo que solo percibimos, no vemos y que se encuentra potencialmente lleno en el entorno en el que sucede. Se podría definir como el monocromo auditivo, ya que mi postura en cuanto al monocromo es el silencio o vacío en el que ocurren muchas cosas.

John Cage defiende su obra 4'33":

“No entendieron su objetivo. No existe eso llamado silencio. Lo que pensaron que era silencio, porque no sabían como escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Podías oír el viento golpeando fuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, gotas de lluvia comenzaron a golpetear sobre el techo, y durante el tercero la propia gente hacía todo tipo de sonidos interesantes a medida que hablaban o salían”.²

¹ Disponible en: <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=390>

² Disponible en: http://www.oirsedocumental.com/?page_id=65

Sin embargo, la pieza de Cage fue toda una declaración de intenciones, ya que ayudó a concretar y redefinir el concepto de música en base a los silencios y la utilización de otros elementos como la eventualidad, lo espontáneo y los fenómenos no musicales como materiales apropiados de creación.

4. REFERENTES

En este apartado deseo indicar y realizar una breve explicación de los artistas que me han servido de referente más directo que los ya mencionados en el capítulo anterior y que son clave para poder hablar y entender de donde procede el trabajo que presento. Artistas que me han influido, aunque pertenezcan a distintas generaciones, contextos o planteamientos. Algunos de ellos los conocía antes del proceso creativo y otros los he encontrado por el camino o incluso han sido buscados a partir de recomendaciones.

Me gustaría comenzar con **Imi Knoebel**. Desde el momento en que lo conocí me llamó mucho la atención la serie de obras llamadas “Grace Kelly” por esos tonos planos y ese diálogo entre ellos, pero sobre todo por su planteamiento al mostrar y ejecutar lo realizado en nuevos materiales, como el aluminio.



Otra de las obras que más me han influido por su materialización de la pintura y el hecho de pensar en ella como algo trabajado por capas visibles, reconocibles y a la vez como algo volumétrico es la serie “Gelb – Blau – Rot”. Sobre todo, por la reducción y la abstracción de sus formas, por esa manipulación de la geometría, y por la superposición de capas opacas de tonalidades que, con su unión, unas encima de otras, forman un todo.



Imi Knoebel, *Grace Kelly VI-94*, 1994.
Acrílico sobre madera,
50 x 35 cm.

Imi Knoebel, *Gelb-Blau-Rot*, 1993.
Acrílico sobre aluminio,
24x21x13 cm.

En definitiva, “El arte de Knoebel es combinatorio, es un juego de capas y angulaciones seductoras, que dan lugar a estructuras abiertas y cerradas, a desplazamientos entre lo visible y aquello que está apenas sugerido. Rellena el vacío con colores, y estos colores se expanden; cuadros dentro de los cuadros, retículas, superficies que dinamizan el monocromatismo, etc... imponen una atmósfera de belleza absoluta, creando cuadros totalmente faltos de objetos.”

Knoebel no deja de perseguir la sensación de pureza. Su “experiencia interactiva del color” nos hechiza y al mismo tiempo obliga a desplazarnos para comprender la dimensión global de una obra llena de luminosos detalles”.¹

¹ Disponible en: <http://www.fundacionbancaja.es/cultura/taller-didactico-imi-knoebel.aspx>

Un artista que siento que va de la mano del anterior descrito y que también ha influido de manera notable en algunas de mis series es **Blinky Palermo**, sobre todo por dos series. Una de ellas son las llamadas “pinturas de tela” (Stofbilder, 1966-1972) en las que el artista y su esposa creaban con retales de diferentes tipos de telas monocromas, los cuales cosían horizontalmente y tensaban en bastidores. Lo que especialmente me atrae y me influye de estas obras son las composiciones de color. Aunque el cosido de tela no me influye de manera directa, sí la idea de convertir la obra en una experiencia objetual y de la subversión del carácter decorativo de la pintura. La unión y aplicación de las tonalidades parece intuitiva, cada tonalidad destaca por sí misma en contraposición con los otros tonos empleados.



“Palermo no llegó a su imaginería de elementos simples reduciendo formas complejas, sino que partió de ella a la búsqueda del todo y no de las partes, hurgando al mismo tiempo en los fundamentos de la pintura y en la colusión de ésta con los objetos y con el espacio”.¹

Otros de los aspectos que me han influenciado de Blinky Palermo son sin duda las formas geométricas que parecen liberadas del marco y esas creaciones compositivas habituales y tradicionales en un intento de expansión por el espacio en el que se sitúan, eliminando así la idea de bidimensionalidad y linealidad como características de su pintura.

Por último, me gustaría destacar otra de las series del artista que me ha influido de manera evidente. Me refiero a sus pequeñas obras llamadas, “Miniaturas” (Miniaturen, 1972- 1975) pequeñas estampaciones (grabados) en papel de acuarela de minúsculas composiciones geométricas. He de decir que estas miniaturas recuerdan a las obras descritas en los párrafos anteriores, pero en estos trabajos posteriores se puede observar una evolución de las formas, del tamaño y de la manera de mostrar sus intereses.

La composición mínima geométrica y el interés por esa relación y armonía de las tonalidades creadas, son las características esenciales de la relación que tiene mi serie *Subtle* con esas miniaturas magníficas de Blinky Palermo.



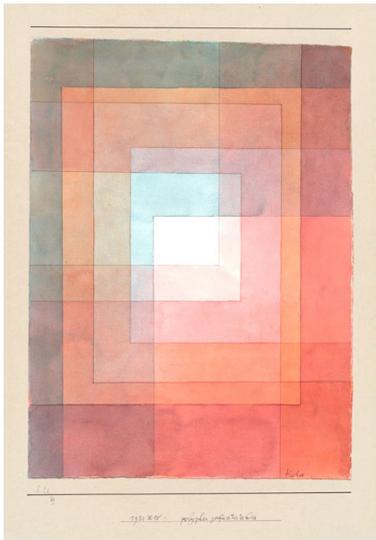
Blinky Palermo, *Sin título*, 1969.
Tela de algodón montado en bastidor
200 x 170 cm.

Josef Albers, *Homenaje al cuadrado*,
1964. Óleo sobre tabla,
76,2 x 76,2 cm

Uno de los referentes que ha aparecido una vez el proyecto ya estaba avanzado ha sido el artista **Josef Albers**, no por el desconocimiento de su existencia, ya que lo estudié al principio de mis estudios de grado, sino porque acompañé la realización de alguna de mis series con la relectura de su libro “La interacción del color”. Sus aportaciones sobre la interacción y, sobre todo, la yuxtaposición de colores, me fueron especialmente útiles como marco de reflexión y análisis para la creación de las tonalidades de manera diferente y para ser más consciente de la importancia del funcionamiento de la percepción visual en la recepción de los aspectos cromáticos y formales de mi obra.

¹ Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/12/14/babelia/1039824378_850215.html

Otro de los artistas que me han influido en cuanto a la unión de la pintura con la música, ha sido **Paul Klee**. La manera de pensar su creación rítmica y armónica en la pintura me interesa por el empleo de capas transparentes superpuestas a modo de reproducción del sonido. Klee es uno de los primeros artistas por los que me sentí identificada al ver sus acuarelas trabajadas en las que utilizaba veladuras superpuestas. El empleo de la veladura siempre me ha transportado a la idea de sonido visual, ya sea por ese efecto volátil y por la sutileza que caracteriza esa fina capa transparente. Características que se pueden observar de una forma más directa en las series *Chromophobia* y *Layers*.



Es importante puntualizar que Paul Klee fue uno de los artistas interesados en la unión de la música con su lenguaje plástico, llegando a conseguir un lenguaje propio. La música está presente tanto en sus creaciones, como en sus apuntes y trabajos teóricos, en ellos podemos encontrar conceptos como tonalidad, repetición, ritmo, línea o armonía. Elementos que empleaba para poder realizar esa reproducción visual de la música.

“La pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial.

El concepto de simultaneidad se presenta aquí con mayor riqueza.”¹

Esta reflexión del artista me hace recordar esa relación de yuxtaposición de capas, esa administración de la pintura y el color en capas sucesivas, como trabajo de pintor, como esencia de la práctica y el pensar la pintura. La reflexión, el estudio de la elaboración del color y la posterior superposición de las tonalidades pictóricas que al final forman un todo, es algo especialmente fundamental en mi proyecto y mi pensar de la creación de cualquiera de mis series.

Uno de los artistas que me ha influido de manera notable, en cuanto al manejo de la tecnología como principal herramienta para crear, ha sido **Dan Flavin**. Sus creaciones de luz y esos ambientes que creaba con objetos de fabricación industrial han sido un pilar esencial en la serie *Chromophobia*.

Acciones de luz, vibrantes y temblorosas, que con su atmósfera definen el espacio donde se exhiben, me parece algo absolutamente majestuoso crear con la “nada” y con el reflejo de la luz que crea en el ambiente.



Paul Klee, *Armonía geométrica*, 1930.
Acuarela sobre papel.

Dan Flavin, *Sin título (para Jan y Ron Greenberg)*, 1972-73.

¹ Paul Klee, Diarios.

Dan Flavin trabajó sobre todo con el color, centrado en que sus instalaciones transformaran la atmósfera donde se instalasen, a través de los efectos ópticos creados por los tubos de color amarillo, azul, rosa y rojo, y ese equilibrio entre la luz como imagen y la luz como objeto.

“Me gusta más el arte como pensamiento que como trabajo. Lo he afirmado siempre. (...) Es una proclamación: el arte es pensar”.¹



A continuación, realizaré un gran salto en el tiempo para hablar de **Ángela de la Cruz**, una de las artistas que más me han influido y atraído a la hora de hablar de la pintura que sale de sus límites, esa pintura que busca su lugar en el espacio para entablar diálogos continuos sobre esa rotura de la tradición de la que está siendo partícipe.

Todavía recuerdo la primera vez que observé una de sus obras en una exposición, un monocromo anaranjado, fracturado, en el que a través de esa rotura el espectador podía observar el trabajo de las capas que la artista había ido trabajando en el tiempo. Recuerdo mirar asombrada una pieza tan atrevida y que tanto me atraía por esos numerosos y pequeños detalles que hacían que esa obra para mí fuera absolutamente magnífica.



Ángela de la Cruz, *Tight (Red / Pink)*, 2013.
Óleo y acrílico sobre lienzo,
70 x 50 x 12 cm.

Ángela de la Cruz, *Deflated (Green)*, 2010.
Óleo sobre lienzo,
153 x 180 cm.

Los trabajos de Ángela de la Cruz siempre han estado presentes en mis obras por muchos aspectos, uno de ellos es el uso del color. Ese contraste que produce entre el resultado mate/brillo, lo que otorga a la obra de diferentes tipos de lectura según ese empleo de la textura. Las gamas tonales empleadas me parecen todo un acierto, ya que dota a su obra con tonalidades que remiten a lo erótico, sexual, como si de un objeto de deseo se tratara. Una de mis grandes motivaciones en cuanto a la elección de las gamas tonales que es apreciable en la serie *Falls Quietly*.

Otro de los elementos y propiedades que tomo como referencia, es sin duda ese rechazo a lo bidimensional. Los bastidores son deformados, fracturados o doblados para más tarde disponerlos en una directa interacción en el espacio que le rodea. Huyendo de la idea opresora del bastidor, la artista lo muestra derrumbado, abatido, desprendido, e incluso en ocasiones desaparecido, una de las claves fundamentales y esenciales de cualquiera de las series que componen el proyecto que he realizado. La artista lo describe de la siguiente manera; “Comprendí que el marco era un objeto opresor”, explica. “Era como una espina dorsal rígida, y cuando la rompí fue toda una liberación”.²

¹ <http://www.elcultural.com/revista/arte/Dan-Flavin-la-luz-el-pensamiento-el-espacio/18474>

² http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425573421_731644.html



Irma Álvarez-Laviada, *Lo necesario y lo posible II*, 2015.

Pintura industrial sobre material de embalaje. Barras de hierro
278 x 215 cm.

Richard Gareth, *painting by numbers, comp 10_1*, 2007.

Vídeo digital HD, duración: 5'28".

Una artista coetánea a la anterior descrita es **Irma Álvarez Laviada**. Me gustaría descartar algunas de las propiedades esenciales de su trabajo que me han influido de manera notable a la hora de pensar y realizar algunas de las series. Uno de ellos es el carácter accesorio de los materiales, esa búsqueda de materiales que encuentra en su estudio, cómo conecta el material de embalaje como representación de esa relación particular con la negación de la obra. Una manera de intentar ocultar la huella generada por el artista a través de esos materiales impersonales con el propósito de encontrar la desaparición y la ausencia.

Utiliza esos desechos que casualmente son la mayoría monocromos, reutilizándolos, apilándolos, superponiéndolos y doblándolos. También me recuerda a esa idea comentada anteriormente del trabajo de la capa sobre capa, aunque en este caso con elementos encontrados y sin transparencias. Observar la obra de Irma me ha ayudado a plantearme el trabajo, el distinto tratamiento y progreso de una misma conclusión, para así evolucionar y reflexionar en las distintas maneras de presentar una misma intención o propósito.

Por último y como termino de este apartado, me gustaría mencionar al artista sonoro **Richard Gareth**.

Mi interés sobre todo por este artista, es la unión que establece entre imagen y sonido. Una de las series di cuál de las que se compone este proyecto, intenta realizar esa difícil e interesante conexión, por ello desde que conocí a Gareth he intentado descifrar algunas de las claves de su manera de trabajar.

Sus creaciones tienen que ver con el tiempo y como éste actúa transformando las obras. El artista crea espacios interiores y trata que el espectador se vea inmerso observando y escuchando sus obras. En ocasiones utiliza el ruido de la cultura de masas y de la vida cotidiana que lo rodea. Trae a un primer plano aquello que se mantiene inadvertido, subliminal, es decir, los ruidos del día a día que tan presentes están en la rutina de cada uno de nosotros. Aunque parezcan banales e insignificantes no lo son, son parte de nuestra existencia y con ellos convivimos.

Una de las propiedades que más me interesa de sus obras, es la integración de sonidos con diferentes experiencias visuales. Parece estimular al espectador a escuchar la textura artística de las formas que presenta en movimiento, y eso es algo en lo que he estado experimentando en ese pequeño intento sinestésico de unión entre el sonido y la imagen.

5. CLAVES DE LA OBRA

En este apartado expondré las características fundamentales de mi obra. Aunque la clave metodológica de realizar el trabajo en series sucesivas no se volverá a mencionar ya que lo he nombrado anteriormente en el capítulo de metodología.

Uno de los aspectos a destacar es el empleo y manejo del color de una manera reduccionista, ya que en la mayoría de las obras presentadas predomina la idea del monocromo. Algunas de ellas también se caracterizan por composiciones de tonalidades que dialogan entre sí, siempre interacciones de pintura plana, pensada y creada para su correcto y fructífero diálogo, y sobre todo, algo que implica esa reducción, el rechazo de la imagen reconocible. Una depuración y eliminación para favorecer y asentar la convicción de esencialidad de la pintura.

Negación de la imagen reconocible, para no distraer al espectador de posibles correspondencias y nexos con situaciones o recuerdos visuales que limitan y descuidan la visión de la pintura de un modo íntegro e intacto. Por ello como consecuencia de este planteamiento las obras poseen una condición totalmente abstracta negando cualquier referencia e insinuación a lo figurativo.

La técnica empleada surge como resultado de la unión entre la pintura, la escultura y la instalación. La pintura ya no se concibe solo como una técnica pictórica, sino que engloba todos los campos artísticos, piezas que se equiparan a lo que tradicionalmente conocemos como escultura, pero que anteponen el uso y pensar de la pintura.

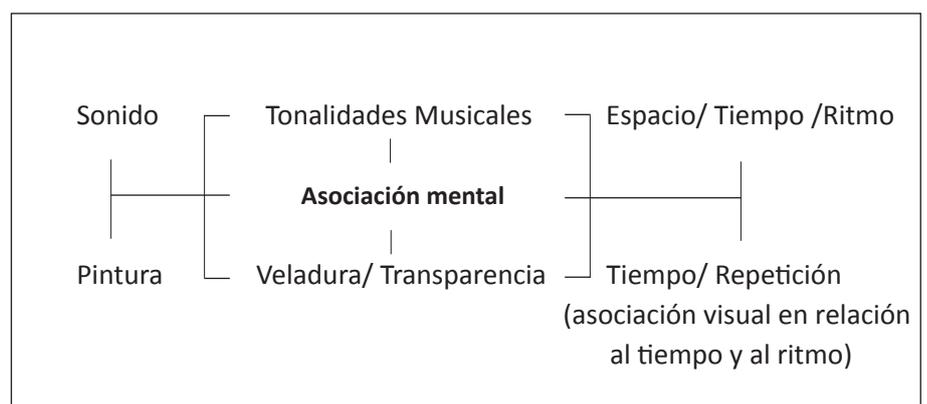
Otra de las características significativas es la experimentación con el espacio y el modo de pensar esa pintura, es decir, estudiarla de una manera objetual rechazando los márgenes tradicionales, y poder así ampliar los diferentes modos de trabajarla y plantearla. Desde que comencé mis estudios de grado he sentido la necesidad de salir del bastidor y la tela, de alejarme de la visión de la obra entendida a modo de ventana, coaccionando al espectador a una visión determinada y establecida, ya que considero que la pintura se encuentra también en muchos de los elementos, objetos, incluso sonidos que pasan por mis manos, vista u oídos.

En todas las series que presento, en mayor o menor grado, hay un intento de la pintura objetual, por ello es un aspecto esencial pensar en las capacidades instalativas de las piezas, para así estimular e impulsar el espacio donde se exhiban. Algunas de las piezas se pueden situar de diferentes maneras utilizando el lugar adecuado como un elemento que impulsa las obras. Se pueden instalar colgadas, plegadas, superpuestas, e incluso proyectarlas, donde el espacio ambiental y el sonido que lo envuelve es la experiencia pictórica creada para esa área determinada. Toda una serie de modos de presentación y en continuo estado de transformación.

Una de las claves de las obras que potencia lo objetual es el uso de pequeños formatos, ya que poseen un registro expresivo definido y concreto, esa proximidad con la pieza y esa relación especial e íntima crea una relación especial con el espectador y también con el creador, la cercanía que se produce durante su realización potencia esa búsqueda de los aspectos sensitivos de su plasticidad.

Otro de los aspectos que considero esenciales en mi pensar pictórico y sobre todo en la serie Chromophobia, es la unión que aprecio y percibo entre la música y la pintura.

Tengo estudios superiores de piano y en cuanto conocí la pintura comencé a realizar asociaciones entre las dos prácticas artísticas, a modo de concepto, es decir, no me interesa el procedimiento de plasmación "literal" de la música o sonidos y su equivalencia en tonalidades pictóricas, sino centrarme en la base de las dos prácticas con procedimientos pictóricos que evocan y relacionan lo que ocurre cuando pienso en la música y su pictoricidad, algo más primario y elemental. Podría expresarlo de manera más clara en un pequeño esquema:



“Cada vez me asaltan más paralelismos entre la música y las artes plásticas –escribía Paul Klee en 1905- Pero no puedo lograr ningún análisis. Sin duda ambas partes son temporales, esto se podría demostrar sin dificultad. En Knirr, donde se hablaba muy justamente, la presentación de un cuadro producía términos que tenían una significación temporal: los movimientos de expresión del pincel, la génesis del efecto”.¹

Al hablar de relación entre música y pintura cabe destacar la sinestesia. En psicología se denomina sinestesia a una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. En este caso se desarrollaría en torno al concepto de tonalidad (tonos y colores en el arte visual)/tonalidad sinestésica (musical), una relación de correspondencias entre sonidos afinados y tonalidades pictóricas.

“Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público”.²

Uno de los puntos en los que he meditado mucho y que a continuación desarrollaré como punto fundamental: el factor tiempo, ya que para interpretar y escuchar una composición es esencial y preciso ese factor, mientras que la pintura puede observarse en un instante como obra finalizada ya que es un arte estático, espacial y que trata imágenes.

Otra de las claves fundamentales, el factor tiempo, un aspecto esencial en la mayoría de las series. Trabajado con diferentes estrategias e intentando encontrar diferentes vías de análisis, desarrollo y muestra. Para esa representación del tiempo, utilizo como recurso lo evidente en el trabajo de la capa sobre capa y el pensar de la pintura, esa huella de lo anterior que determina que ha ocurrido un proceso y una reflexión. Una de las estrategias realizadas que determinan un tiempo transcurrido, es el de utilizar como elemento temporal la huella que deja el bastidor sobre la tela montada a lo largo del tiempo, para luego arrancarla, comprobando esa marca y rastro del tiempo de espera.

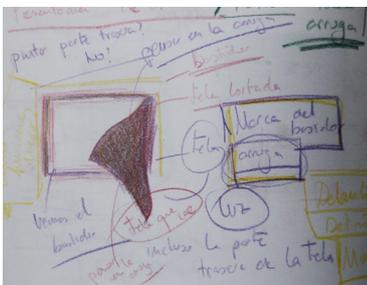
¹ Klee. En AAVV: Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos. Pag 268

² Mesiaen En AAVV: Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos. Pag 172

6. DESARROLLO DE LA OBRA.

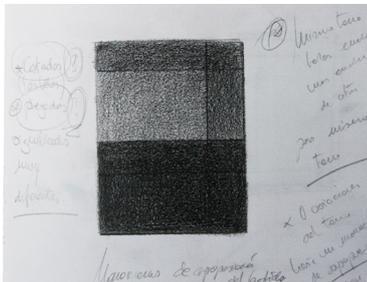
En este apartado explicaré los procesos prácticos y pictóricos que he realizado durante el proceso serial. En cada una de ellas explicaré las claves y procedimientos que han sido esenciales a la hora de plantear y trabajar cada sucesión de las piezas.

Un trabajo que se caracteriza por las diferentes vías de trabajo, a modo de *Work in progress*, estrategia clave para este proyecto. Las series han sido creadas de manera consecutiva en un intento de superación y evolución. Al finalizar cada una de ellas, las ideas y resultados obtenidos se analizan, siendo éstos los que dirigen la realización de la siguiente serie.



Este modo de trabajo es el que me caracteriza, ya que la posibilidad y las diferentes maneras de experimentación suponen para mí una capacidad de elección al tener ese abanico de posibilidades, pruebas y comportamientos dispares.

Esa reflexión que se produce al sentir que exprimes una idea de diferentes maneras posibles, y sobre todo esa selección que realizo para escoger o considerar piezas realizadas como forma de aprendizaje, me parece algo absolutamente esencial en cualquiera de los trabajos realizados. Poder trabajar un nivel de crítica constructiva y cuestionamiento personal, proposiciones que hacen avanzar y progresar para el planteamiento de futuras soluciones.



Bocetos realizados.

En este apartado voy a hacer una referencia progresiva y ordenada de las diferentes series que forman este proyecto pictórico. Me detendré en aquellos aspectos específicos que no hayan sido mencionados anteriormente.

6.1. TRESTLEPRINTS

En esta primera serie predomina el intento de mostrar y descubrir la huella del bastidor y cómo ese rastro queda modelado y estampado en ella. Una vez montada la tela sobre su armazón y esqueleto principal, después de una o dos semanas de espera, la separo y despego, quedando en ella ese recuerdo y memoria de lo que la mantuvo erguida y extendida, rompiendo con ese mecanismo y articulación tradicional. Con ese acto de separación, también incluyo el paso del tiempo en ese rastro que queda en ella plasmado.

La pintura utilizada es acrílica y está trabajada por capas, aprovechando la geometría que se traspa en esa marca del bastidor y el deseo de enfatizarlo, utilizando ese rastro impregnado para una correcta composición de estructura y tonalidad pictórica. Las tonalidades pensadas y creadas han sido elaboradas de modo reflexivo atendiendo al uso e interacción del color con sus diferentes escalas de textura/planitud, brillo/mate, y a los significados que se obtienen a través de la elección de las mismas. Atendiendo además a la finalidad de la obra se optó por tonalidades uniformes y homogéneas para no interferir con ese rastro impregnado del bastidor.

Algunas de las obras que forman la seriación las he vuelto a montar sobre tabla o sobre otro bastidor teniendo en cuenta esa marca del anterior armazón, ya que me interesaba jugar con ese rastro y no dejarlo tan a la vista del espectador, pues quiero que se detenga un poco más tiempo. En cambio, las obras monocromas se muestran como si de una piel se tratara, con ese recuerdo de lo anterior plasmado en ellas.



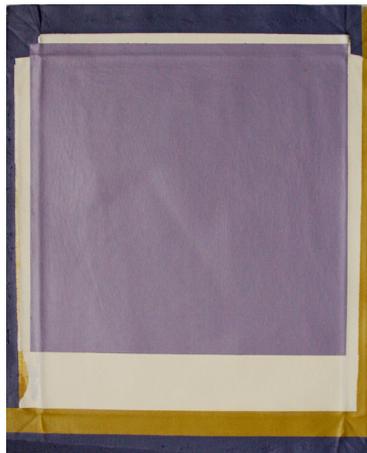
Marta Bañón, *Trestleprints VI*, 2015.
Acrílico sobre tela.
40 x 35 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints V*, 2015.
Acrílico sobre tela.
45 x 37 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
43 x 37 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints II*, 2015.
Acrílico sobre tela.
42 x 35 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints III*, 2015.
Acrílico sobre lino.
35 x 30 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints IV*, 2015.
Acrílico sobre lino.
35 x 30 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints V*, 2015.
Acrílico sobre tela.
45 x 37 cm.



Marta Bañón, *Trestleprints VI*, 2015.
Acrílico sobre tela.
40 x 35 cm.

6.2. ADDED LAYER

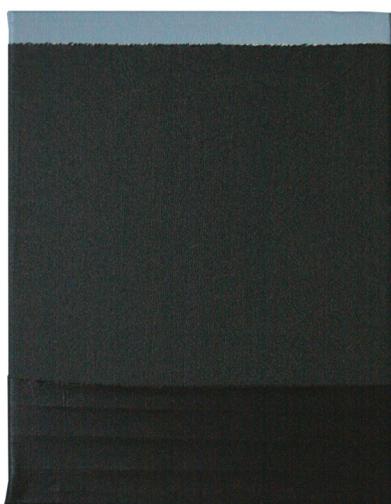
En la segunda serie me centro en el uso del monocromo y la armonía tonal como uno de los elementos esenciales a trabajar. Sigo utilizando el proceso de arrancado y separación de las telas como en la serie anterior, pero con un desarrollo gradual, es decir, proponiéndome una evolución en cuanto a lo anterior realizado, probando diferentes maneras de disponer las telas, distintos procedimientos de realizar la unión de esas telas y que me haga obtener nuevos resultados y lecturas de las piezas.

Estas obras destacan por la manipulación de las telas empleadas, y por la superposición de más de una de ellas en cada uno de los bastidores. En ellas se comienza a observar un mayor intento de objetualizar la obra, uniendo esas telas, a modo de pieles, unas encima de otras, creando composiciones tonales en las que interesa la interacción del color.

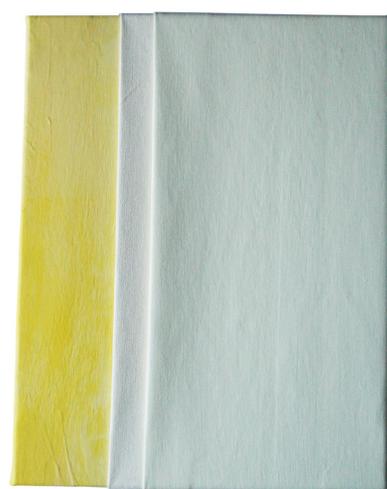
Las tonalidades empleadas se han realizado siguiendo el criterio de complementariedad, composición, equilibrio y armonía, proporcionando a algunas de las telas diferentes acabados; mate/brillo – planitud/irregularidad, queriendo enfatizar los diferentes planos de los que se compone cada una de las obras.



Marta Bañón, *Added Layer I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
38,5 x 27 cm.



Marta Bañón, *Added Layer II*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *Added Layer III*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.

6.3. [NON]UNIFORM DIMENSIONS

En esta serie las telas sufren otro cambio progresivo. En este caso parecen tener un movimiento y querer desprenderse del objeto que la retiene, a modo de revelación y declaración visual de lo que sucedió en las anteriores series cuando eran arrancadas.

En estas obras vemos como algunas nos muestran las capas que han sido previamente trabajadas, las marcas de las grapas que han sido quitadas, el desgaste de una tela que ha sido magullada y el retorcimiento de una de las telas en sí misma, en un intento de mostrar que la parte de atrás también está intervenida y quiere evidenciarlo.

Todo ello utilizando las tonalidades, su elaboración y ejecución, para enfatizar cada uno de los movimientos de los que se componen. Tonalidades siempre creadas con un pensar armónico y con un deseo claro de apoyar y enfatizar el movimiento creado en cada una de las piezas.

Me gustaría destacar el reflejo que se produce en la primera pieza, el arrugado que la caracteriza. Fue toda una sorpresa cuando al terminar de montarla observé el reflejo que se producía y la tonalidad que se creaba por esa refracción. Esa situación me hizo reflexionar sobre la importancia del tratamiento de las texturas, asumiendo e intentando pensar desde ese momento en esos tratamientos como un significado más a cada una de las piezas para enfatizar su significado.

Siempre intento pensar en el aspecto exterior, su lectura y el significado que aporta, asignando el medio que a cada una le conviene. Así, utilizo el recurso de hacer mate la pintura para proporcionar sutilidad y levedad, en cambio, cuando tiene ese aspecto brillante, como si fuera plástico, su lectura está clara, es más inmediata, se produce un mayor acercamiento objetual con ese acabado industrial que lo caracteriza.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions, don't be scared*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
28 x 22 cm.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions III*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *[Non]Uniform dimensions, hide yourself*, 2015.
Acrílico sobre tela.
40 x 27 cm.

6.4. FALLS QUIETLY

En esta cuarta serie, la evolución ocurre de una manera notable, el bastidor se deja ver de una manera más clara y evidente. En primer lugar, me gustaría destacar que esta misma serie se puede dividir en dos grupos, situando dos obras en cada uno de ellos. Como se puede observar, esta serie se compone por la caída y el descenso de la tela en su pretensión de liberación del bastidor.

El desprendimiento de la primera y segunda pieza se produce de una manera aleatoria, es decir, una vez montadas en el bastidor algunas de las partes de la tela previamente pintada, dejo zonas libres sin grapar, para más tarde comprobar, cuando las muevo a una posición vertical, como esa tela se mueve, cae por voluntad propia hasta que encuentra su camino particular y despreocupado. La propia tela se desploma y desciende de manera azarosa y casual, hasta que se queda inmóvil, llegado a ese término, ahí ha encontrado su lugar.

La elaboración del color de estas dos piezas los he realizado proponiéndome un acabado mate, ya que la caída es sutil, la tela se ha dejado caer poco a poco, acentuando y reforzando ese significado de aleatoriedad e ínfima manipulación.

Sin embargo, ese deslizamiento y desprendimiento de las otras dos obras que completan esta serie lo he querido realizar de manera controlada en cuanto a la elección de las partes que caen y se desprenden de la pieza. Dependiendo de su composición geométrica tonal y lineal, he querido experimentar ese descenso de la tela de una manera más calculada, enfatizando la tensión de esas arrugas que provocan la caída, en contraposición al corte rectilíneo y seguido de la geometría por la que se caracterizan cada una de las piezas.

Las tonalidades, tal y como ocurre en todas las piezas que presento, han sido elaboradas dentro del criterio de armonía y correcto diálogo entre ellas. En este caso, era preciso un acabado brillante, para otorgar a las piezas de ese significado industrial.



Marta Bañón, Falls Quietly IV, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *Falls Quietly I*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *Falls Quietly II*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *Falls Quietly IV*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.



Marta Bañón, *Falls Quietly III*, 2015.
Acrílico sobre tela.
35 x 27 cm.

6.5. DERMIS

Con la siguiente serie de obras me desprendo totalmente de ese armazón que es el bastidor, para utilizarlo “simplemente” como sujeción a modo de estante o incluso percha. Con estas piezas llega la omisión, el abandono y la negación del bastidor como uno de los elementos fundamentales de la pintura. Las telas intervenidas nos demuestran que pueden tener esa importancia con tremenda personalidad y osadía autónoma, sin necesidad de depender de nada más.

La tela maleable, arrancada y dócil, pasa a ser algo preciso y contundente. Trabajadas de diferentes maneras, en esa experimentación por obtener distintos resultados de un mismo planteamiento, se muestran dobladas, colgadas y expuestas.

En cuanto al trabajo tonal realizado en ellas, predominan las tonalidades monocromas y la pequeña intervención textural que he realizado en tres de las piezas (*Dermis I, II, III*) utilizando resina acrílica con celofán rojo, azul y verde, para impregnar la tonalidad del celofán en la tela. Cada una de las piezas con su color pertinente, proporcionando así una textura diferente a las anteriormente trabajadas.

Cada una de las piezas se dispone en el espacio según sus necesidades, prevaleciendo ante todo el carácter objetual de cada una de ellas. Aunque algunas necesiten estar colgadas, se puede apreciar esa tridimensionalidad y podemos observarlas desde diferentes puntos de vista.



Marta Bañón, *Dermis I*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
27 x 23 cm.



Marta Bañón, *Dermis II*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
22 x 15.5 cm.



Marta Bañón, *Dermis III*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
22 x 16 cm.



Marta Bañón, *Dermis I*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
27 x 23 cm.



Marta Bañón, *Dermis II*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
22 x 15.5 cm.



Marta Bañón, *Dermis III*, 2015,
Técnica mixta sobre tela.
22 x 16 cm.



Marta Bañón, *Dermis V*, 2015,
Acrílico sobre tela.
26 x 14,5 x 2 cm.



Marta Bañón, *Dermis Dermis*, 2015,
Acrílico sobre tela.
37 x 92.5 x 15 cm.



Marta Bañón, *Dermis IV*, 2015,
Acrílico sobre tela.
23 x 50 x 17 cm.

6.6. SUBTLE

Me gustaría resumir de manera escueta lo sucedido antes de comenzar el desarrollo de esta serie. Opino que es importante esta puntualización para el correcto entendimiento del recorrido que toman las siguientes series.

Al terminar la serie *Dermis* medito y reflexiono sobre los resultados obtenidos hasta el momento. Una vez valorados, determino que necesito un cambio de ejecución y planteamiento. Las conclusiones a las que he llegado con las piezas anteriores me resultan convincentes y favorables, pero también considero la posibilidad de utilizar otras técnicas para avanzar, y así poder desechar o por el contrario, adquirir nuevas formas de expresión.

Comienzo a realizar monocromos digitales con el programa Adobe Photoshop CC, en los que únicamente me centro en la creación del color y el cambio visual que se produce una vez impresos por esas máquinas que los crea y los objetualiza.

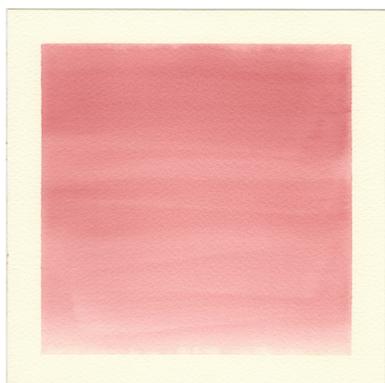
Después de realizar infinidad de pruebas y tonalidades, no me convencen mucho los resultados, esas pruebas y ensayos se quedan aparcadas por un tiempo, sin saber si los volvería a retomar, ya que lo que necesitaba en ese momento era la experiencia pictórica de una manera más próxima, sentía la necesidad del pincel y el tacto directo con la materia pictórica.

Así pues, a partir de estudiar esos monocromos digitales, me propongo realizar una serie de obras de pequeño formato, esta vez utilizando la acuarela como técnica. Al parecer estaba un poco agotada de la pintura acrílica, de la planitud y uniformidad que había estado trabajado tantos meses.

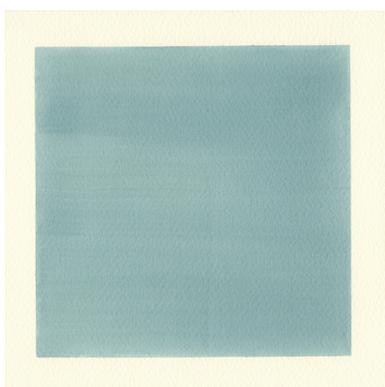
Por lo tanto, me dispuse a trabajar la transparencia y delicadeza propias de la acuarela.

Estas piezas en papel son una serie de experimentaciones sobre el color, y su lenguaje, su interacción y comportamiento. Siento que estas piezas son una depuración de lo anteriormente trabajado, ya que hay posturas totalmente opuestas.

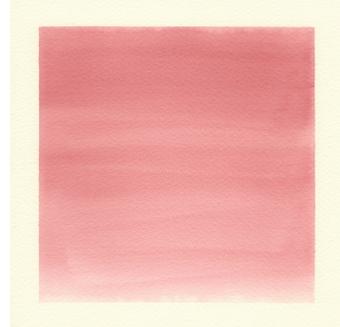
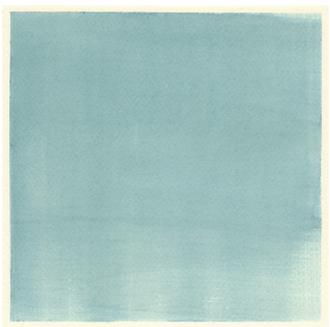
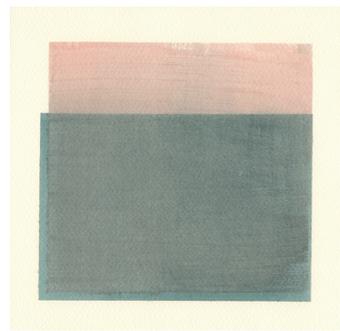
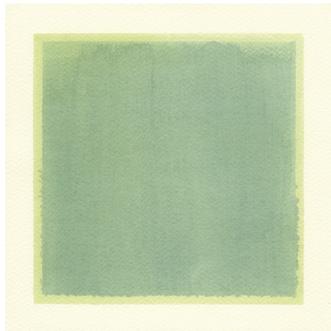
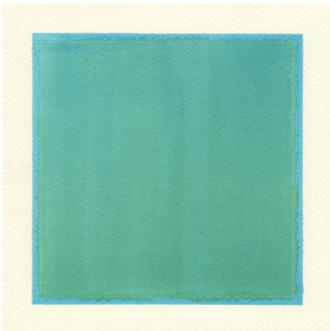
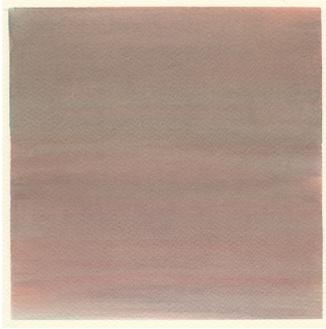
Algunas de las acuarelas se caracterizan por estar pintadas solo con una capa, y en otras de ellas puede haber hasta tres de diferentes tonalidades, sin duda estas piezas las siento como un claro homenaje al color sin ningún propósito más específico que el lenguaje creado entre su creación, la reflexión y aprendizaje que me han causado las pruebas obtenidas.

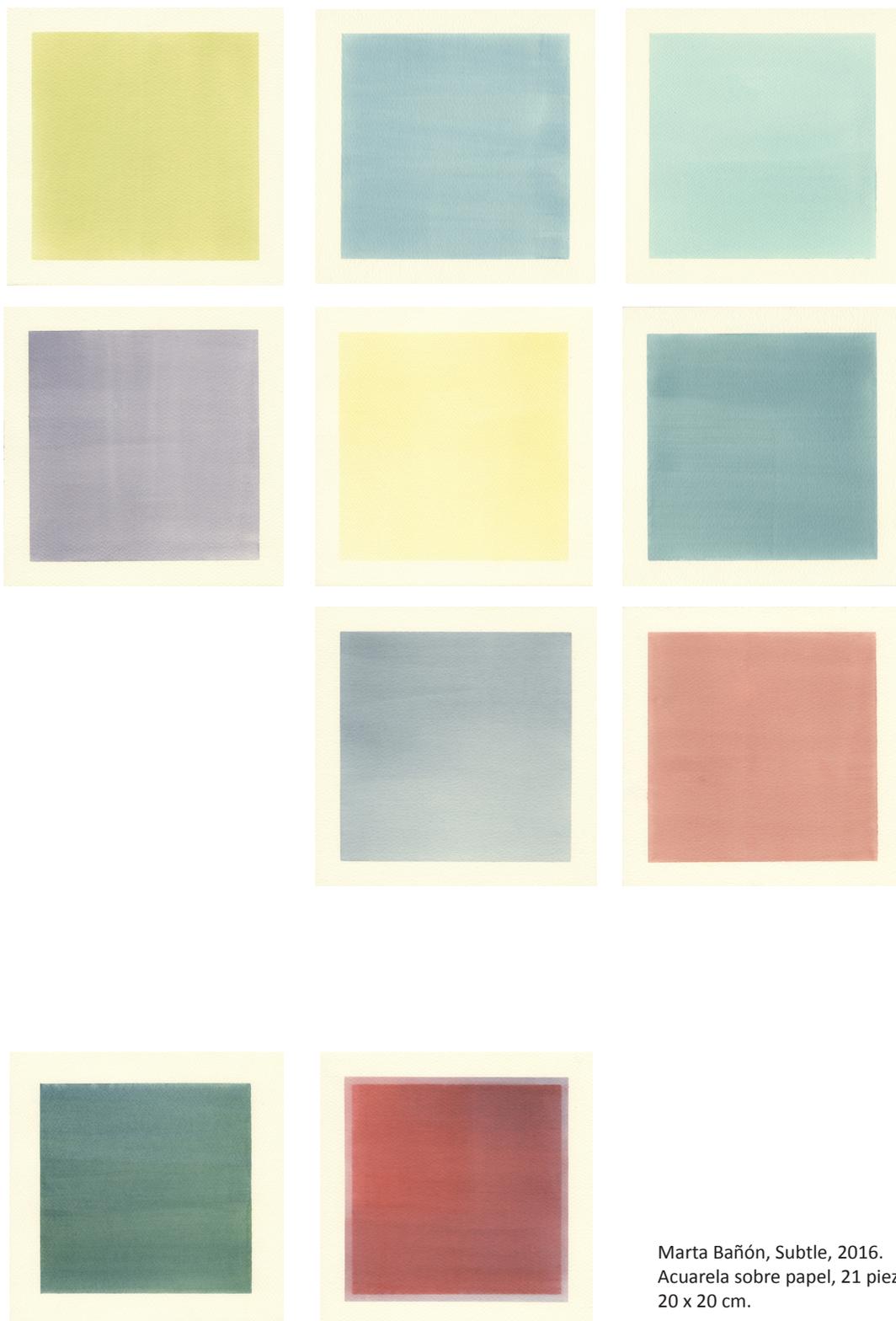


Marta Bañón, Subtle, 2016.
Acuarela sobre papel.
20 x 20 cm.



Marta Bañón, Subtle, 2016.
Acuarela sobre papel.
20 x 20 cm.





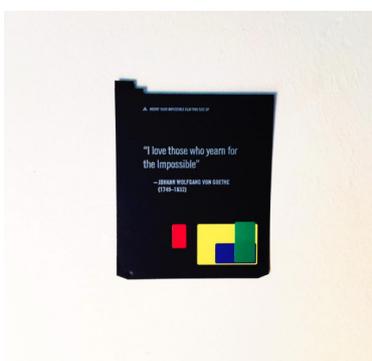
Marta Bañón, Subtle, 2016.
Acuarela sobre papel, 21 piezas.
20 x 20 cm.

6.7. CHROMATICOLOURS

En una búsqueda e intento de encontrar nuevas maneras de trabajar y nuevos resultados, aparece Chromaticolours.

Intervenciones donde el color, su interacción y armonía con el espacio urbano es el objetivo principal. Las intervenciones se realizan en las calles del barrio del Carmen de Valencia y alrededores. Con el deseo de hacer llegar al exterior esos pensamientos sobre el color que estoy desarrollando, decido salir y adherir pegatinas de colores (gomets) por espacios realizando composiciones elementales dependiendo de las pegatinas de las que disponía. Más tarde al ver que esas pegatinas me proporcionan muy pocas posibilidades decido comprar vinilos de diferentes tonalidades para poder crear composiciones más elaboradas y así también poder elegir tonalidades que me daban más posibilidades de creación.

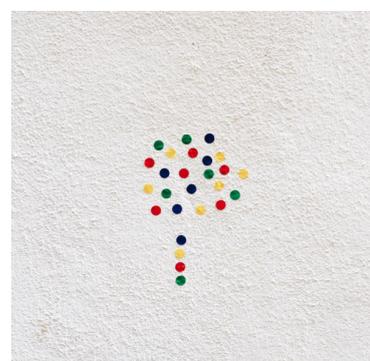
Esas pegatinas en ocasiones aparecen sobre personas, y en la mayoría de los casos se muestran en paredes, tuberías o sitios en los que la tonalidad base me permita generar una composición tonal más amplia.



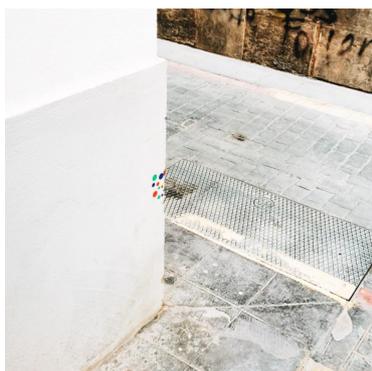
Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Etiquetas adhesivas sobre protector polaroid, Medidas variables.



Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Etiquetas adhesivas sobre tubería, Medidas variables.



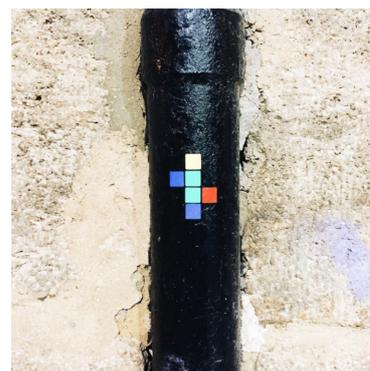
Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Etiquetas adhesivas sobre pared, Medidas variables.



Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Etiquetas adhesivas sobre pared, Medidas variables.



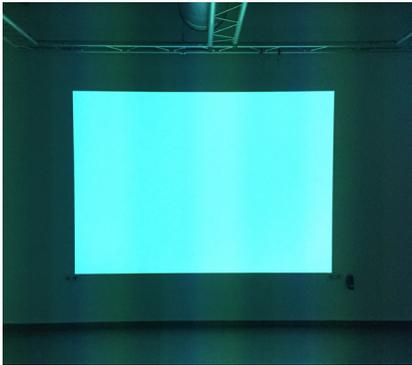
Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Vinilo sobre aluminio, 12 x 12 cm.



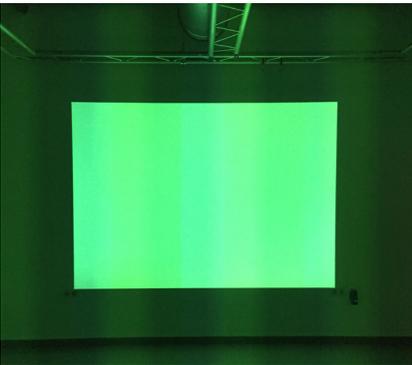
Marta Bañón, *Chromaticolours*, 2016, Etiquetas adhesivas sobre tubería, Medidas variables.

6.8. CHROMOPHOBIA

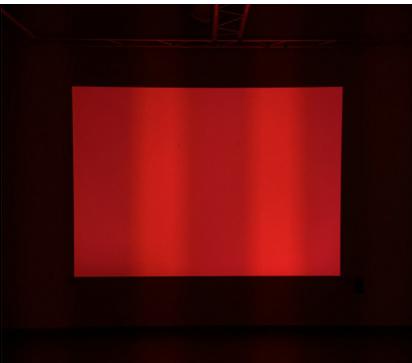
Después de realizar la serie de acuarelas y las intervenciones callejeras, siguen en mi cabeza esos monocromos digitales nombrados anteriormente, y me pregunto cómo podría retomar esos trabajos ya que siento que se habían quedado a la espera de una resolución o desarrollo. Así surgen infinidad de preguntas como: ¿Por qué tonalidades planas creadas en el ordenador? ¿Por qué rechacé la idea de la impresión en papel o en otro material como solución?.



Entonces aparece la idea de realizar una proyección, ya que presentía que esas tonalidades no debían situarse en ningún soporte tangible. Debo recalcar que esas tonalidades, cuando las estaba realizando, me hacían pensar en movimiento, ya que muchas veces cuando los realizaba me deleitaba seleccionándolos todos juntos y pasándolos rápidamente. Al principio lo realizaba para observar de una manera rápida las tonalidades y como interactuaban en continua correlación, y eso era algo que me entusiasmaba de manera considerable.



Entendí que encontraba en ellos algo completo cuando los veía pasar velozmente, pero además me sugerían ritmos, ahí fue cuando uní la imagen con el sonido, algo que llevaba mucho tiempo en mi cabeza dando vueltas. Siempre he tenido el pensamiento de la pintura, la utilización de veladuras, y su trabajo de superposición, a modo de comparación con las notas de una pieza musical.



Estas piezas están pensadas para ser proyectada en una sala en la que no hay nada más que la propia proyección, unida a sonidos que yo creo en un sintetizador a tiempo real, mientras que las tonalidades van pasando en diferentes ritmos, generando a su vez nuevas tonalidades visuales por esa rapidez de paso entre unas y otras.

El interés de esta pieza es concebir la pintura en el espacio vacío donde está proyectada. Los reflejos y el ambiente son creados por esas tonalidades y por el sonido que envuelve al espectador en ese intento de pintar con luz, toda una experiencia envolvente en el que la persona que lo observa es una parte esencial de la obra ya que genera sombras por ese movimiento que efectúan en la pieza. Las tonalidades y su interacción se generan en el ambiente, destacando su inmaterialidad y el ambiente que origina.

Marta Bañón, *Chromophobia*, 2016.
Proyección GIF digital HD, diferentes momentos de la secuencia, medidas variables.

En el siguiente enlace se pueden observar las 3 piezas que componen la serie, con sus sonidos correspondientes creados para cada una de ellas.

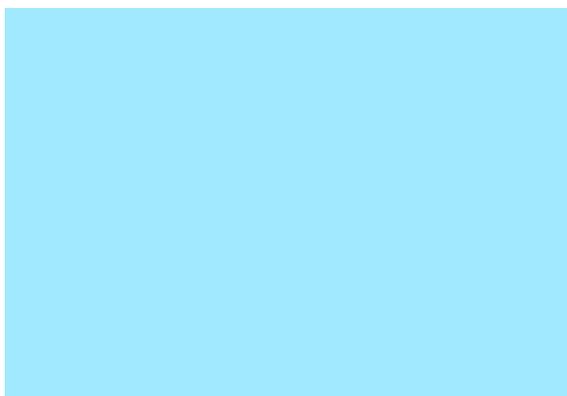
CHROMOPHOBIA: <http://chromophobiamartabanyon.tumblr.com/>



Marta Bañón, *Chromophobia I*, 2016.
Proyección GIF digital HD, inicio de la
secuencia, medidas variables.



Marta Bañón, *Chromophobia II*, 2016.
Proyección GIF digital HD, inicio de la
secuencia, medidas variables.



Marta Bañón, *Chromophobia III*, 2016.
Proyección GIF digital HD, inicio de la
secuencia, medidas variables.

6.9. LAYERS

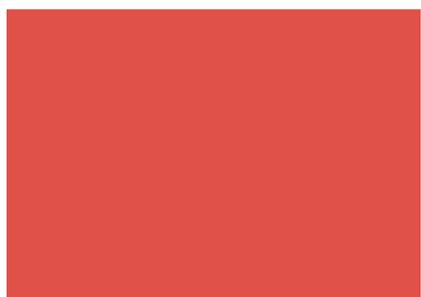
Siguiendo con los resultados obtenidos en la serie anterior, reaparece la idea de las impresiones en plotter de los monocromos creados de forma digital en Adobe Photoshop CC. Experimentaciones que explico en la introducción de la serie Subtle.

Planteándome diferentes maneras de producción de lo que intentaba que fuera una progresión de los objetivos obtenidos y adquiridos en la Serie 8. Chromophobia, decido esbozar otro tipo de soluciones, pero en este caso intentando realizar la representación de esa superposición de capas con la intención de crear también algo completo, pero esta vez procurando un acabado estático y tangible.

Pienso en un soporte que me de significados de transparencia, superposición, sutilidad o delicadeza, y aparecen materiales transparentes como el acetato, el metacrilato o el cristal. Tras un tiempo de pruebas con los diferentes soportes, decido que el acetato es el material que más se asemeja al significado que quiero incluir en estas piezas por su delicadeza, volatilidad y sutileza.

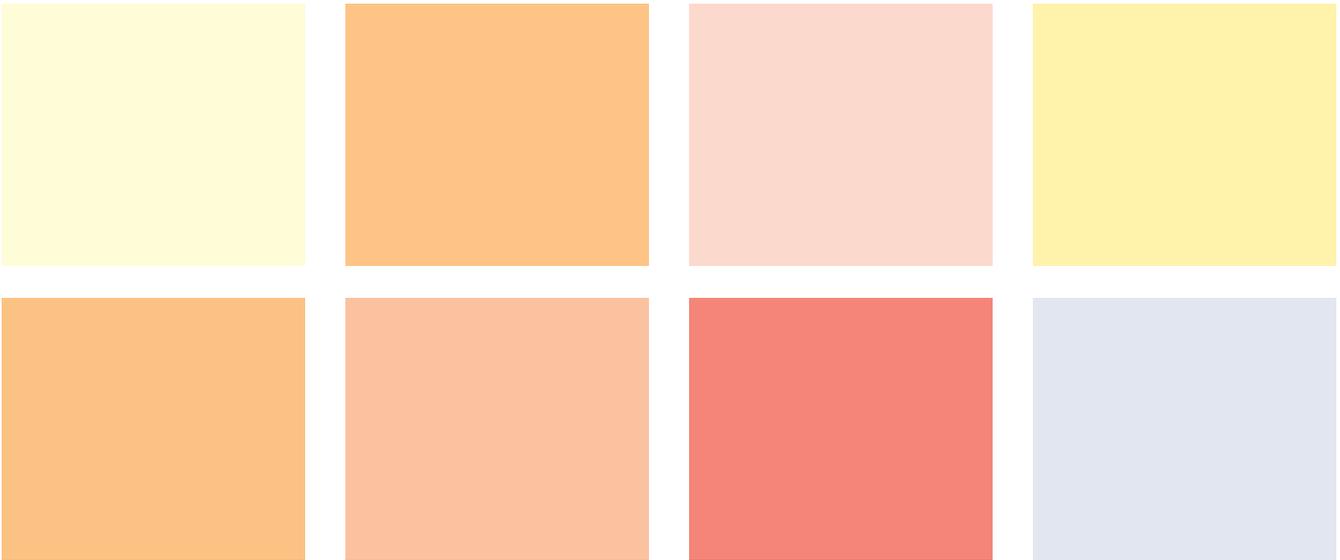
En el mismo momento de experimentación con el material, aparece lo que sería la idea central de esta serie, ya que por la continua superposición de las pruebas conforme iba comprobando su acabado, cada vez que realizaba el acto de superponerlas entre ellas, me parecían muy atractivos esos nuevos tonos que se creaban aleatoriamente, emerge la idea de plantear de manera visual las diferentes capas que componen una tonalidad concreta.

De modo que esta última serie que presento, es una muestra de la profunda admiración que siento por la pintura y por la creación del color. La, de momento, última reflexión a la que he llegado por el estudio del color y su intento de materialización.

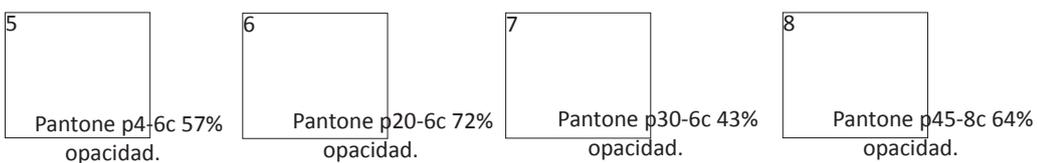
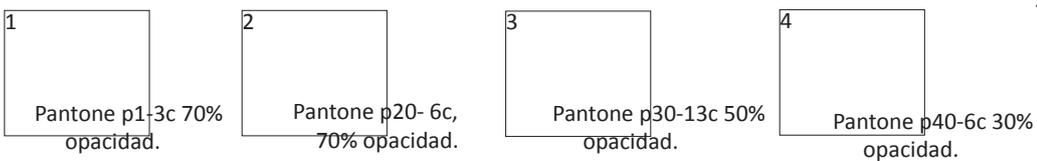


Marta Bañón, *Layers Finish II*, 2016.
Impresión sobre acetato,
44 X 70 cm.

Marta Bañón, *Layers Finish I*, 2016.
Impresión sobre acetato,
44 X 26 cm.



Marta Bañón, *Layers Finish I*, 2016.
Impresión sobre acetato,
24 X 48 cm.

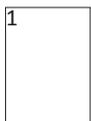


Marta Bañón, *Layers I*, 2016.
Impresión sobre acetato, 8 piezas de
12 X 12 cm.



Marta Bañón, *Layers II*, 2016.
Impresión sobre acetato, 6 piezas de
21 X 17 cm.

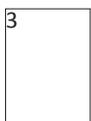
Marta Bañón, *Layers Finish II*, 2016.
Impresión sobre acetato,
51 X 42 cm.



Pantone 105-5c 59%
opacidad.



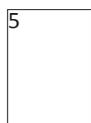
Pantone 104-12c 43%
opacidad.



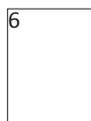
Pantone 117-5c 50%
opacidad.



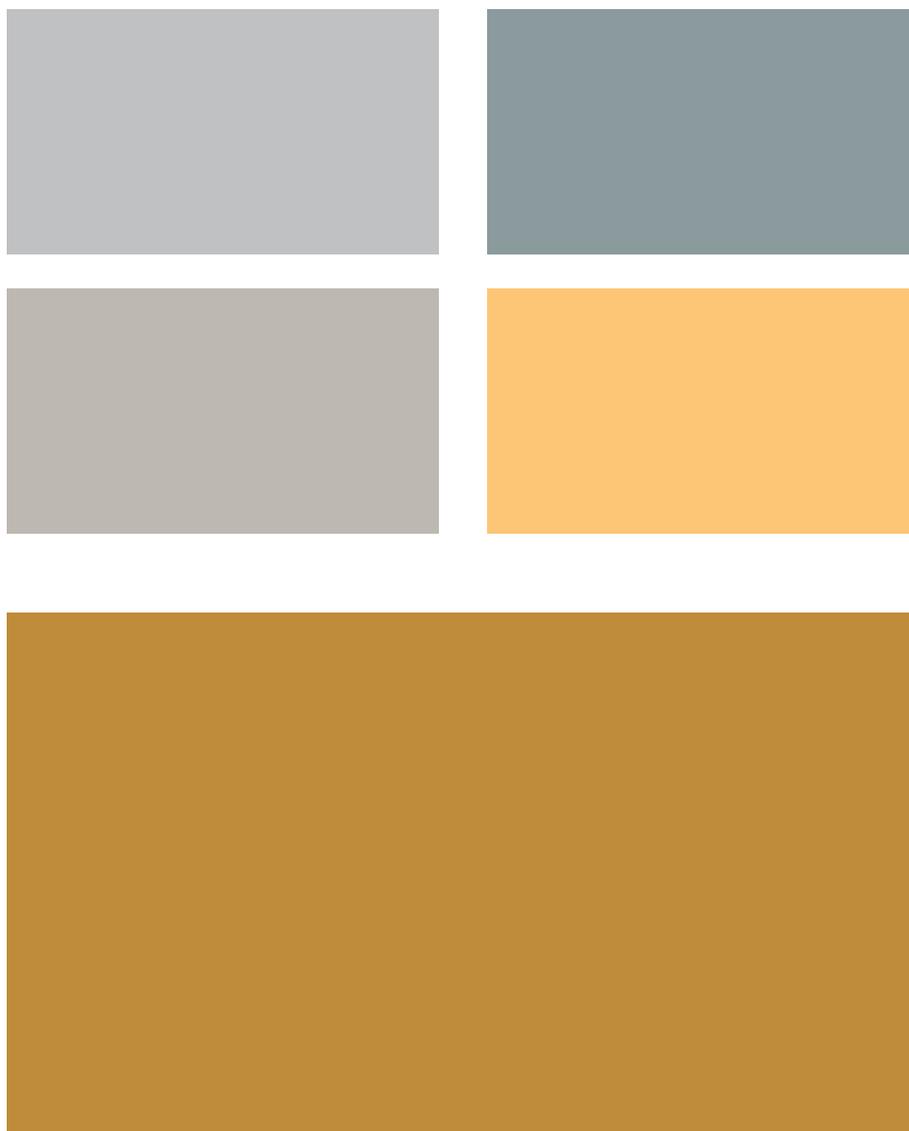
Pantone 165-c 20%
opacidad.



Pantone 108 - 35%
opacidad.



Pantone 113- 55%
opacidad.



Marta Bañón, *Layers Finish III*, 2016.
Impresión sobre acetato,
26 X 44 cm.

1
Pantone 179-6c 72%
opacidad.

2
Pantone 175-12c 65%
opacidad.

3
Pantone 13-16c 38%
opacidad.

4
Pantone 17-8c 60%
opacidad.

Marta Bañón, *Layers II*, 2016.
Impresión sobre acetato,
4 piezas de 12 X 21 cm.

7. CONCLUSIONES

En el trabajo presentado, uno de los objetivos principales que me había propuesto era realizar una obra que se centrara en la experimentación y desarrollo de mis intereses sobre la pintura, sin poner ningún límite en las técnicas y recursos de elaboración. Esta manera de plantear mi trabajo a modo de Work in progress, sin ceñirme a un solo tipo de técnica, me ha ayudado a conocer y ser consciente de la trayectoria de mi proceso de creación, las etapas superadas gracias al análisis efectuado en cada cambio de modo de trabajar y de evolución del proyecto. Cada una de las pruebas las he realizado escogiendo la metodología que más se acercaba al trabajo que perseguía, y apartando las que veía que no entraban dentro del planteamiento del trabajo.

Otro de mis objetivos era dotar al proyecto de un carácter de estudio, reflexión y ejecución sobre las diferentes maneras de abordar la pintura desde otra percepción. Trabajar con el crecimiento de la pintura, experimentar con esa idea de diferentes métodos, me ha proporcionado momentos de tremenda felicidad ya que era algo que sentía pendiente, por ello creo que he generado tantas diferentes soluciones.

El resultado de este trabajo ha sido una manera de hacer desaparecer el bastidor, de liberar la pintura, mostrarla como yo la veo, reformular sus soportes, tonalidades, texturas, y formas. Respecto a la obra como elemento descriptivo, observo que he llegado a la intención de no hacer insinuaciones a la realidad, sino que la obra se presenta como una realidad en sí misma. Tremendamente importante esta idea, ya que refuerza su carácter matérico.

Uno de los objetivos que va ligado al anterior descrito, ha sido el trabajo del color y la experimentación que he llevado a cabo por el interés de pensar, crear y experimentar con el color, ese trabajo me ha hecho aprender, pero también el deseo de seguir experimentando para conseguir nuevas soluciones.

Considero que el proceso de trabajo y los métodos empleados me han hecho alcanzar unos resultados satisfactorios, aunque el trabajo no está planteado para alcanzar y obtener una solución final, sino que las propias series trabajadas sirvan a modo de reflexión y de orientación para nuevos planteamientos e inquietudes.

El proyecto ha sido principalmente enriquecedor, siento que el trabajo que he realizado me ha servido para comprobar la unión de las experiencias y reflexiones obtenidas a lo largo de estos años de grado, elecciones que he ido creando en mi mente por lo estudiado, conceptos aprendidos y asimilados han surgido realizando este proyecto, en la que a través de las piezas mostradas he manifestado mi particular y correspondiente apreciación de la visión que poseo de esta extraordinaria y fascinante práctica artística.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1 WEBSITE

Monográficos de Arte 10. Revista de arte contemporáneo. Yves Klein. Galería Cayón. Madrid. Hasta el 31 de julio de 2011.
[<http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=390>]

John Cage, el hombre que «compuso» el silencio. [<http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html>]

Taller didáctico Imi Knoebel Fundación Bancaja. [(<http://www.fundacion-bancaja.es/cultura/taller-didactico-imi-knoebel.aspx>)]

Blinky Palermo, fuera del marco. [http://elpais.com/diario/2002/12/14/babelia/1039824378_850215.html]

Dan Flavin, la luz, el pensamiento, el espacio. [<http://www.elcultural.com/revista/arte/Dan-Flavin-la-luz-el-pensamiento-el-espacio/18474>]

Ángela de la Cruz: “Despegué rompiendo el marco” [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425573421_731644.html]

Richard Garett [<http://www.richardgaret.com/>]

8.2 LIBROS

1. ALBERS, J. La Interacción del Color. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1979.
2. Batchelor, David. Chromophobia. Foci, 2001.
3. Ashton, Dore. Una fábula del arte moderno, Turner, 2000.
4. Zajonc, Arthur. Capturar la luz: la historia entrelazada de la luz y la mente. Editorial Atalanta. Gerona, 2015.
5. Guasch, Anna María. El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural. Editorial Alianza, 2000.
6. Praz, Mario. Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Editorial Taurus, 1981.
7. Barro López, David. Antes de ayer y pasado mañana: o lo que puede ser pintura hoy, Dardo Ediciones, 2009.
8. Schafer, R. Murray. Hacia una educación sonora: 100 ejercicios de audición y producción sonora, Universidad de México, 2006.
9. Cabanne, Pierre. Conversaciones con Marcel Duchamp, Editorial THIS SIDE UP S.L., 1984.

8.3 CATÁLOGOS

1. Rose, Barbara. Monocromos, de Malevich al presente, Editorial Documenta, artes y ciencias visuales y Museo Reina Sofía, 2004.
2. Bois, Yve-Alain. La anarquía del silencio : John Cage y el arte experimental, Editorial: MUSEU D ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, 2009.
3. Wilkin, Karen. Color as field: American painting, 1950-1975. Hardcover, 2007.
4. VV AA, On painting : [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá], CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO, 2014.
5. Imi Knoebel. Retrospectiva 1968-1996 : [Exposición] IVAM Centre del Carme, 1996.