

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster Oficial en Producción Artística

LA PASTA DE PAPEL COMO MATERIAL EXTRAPICTÓRICO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Trabajo Final de Máster

Tipología 4: Producción artística inédita

acompañada de una fundamentación teórica

Presentado por: Andrea Pastor Brotons

Dirigido por: Dr. Miguel Ángel Rios Palomares

Valencia, julio 2014.



Agradecimientos:

A mi familia, amigos, profesores, referentes y compañeros de Máster.

Resumen

El presente Trabajo Final de Máster se centra en la investigación del potencial expresivo que tiene un material cotidiano como es el *papel* en la práctica artística que, aun siendo un material corriente en éste ámbito, se ha extraído de su habitual contexto para convertirse en materia pictórica. Mediante el estudio de sus características y propiedades, así como la puesta en marcha de distintos métodos procesuales con dicho material como elemento principal, se han realizado una serie de propuestas artísticas. Con esta metodología se persigue demostrar que determinados materiales extrapictóricos pueden ser útiles como herramientas compositivas de expresión plástica, respaldado por la fundamentación teórica referenciada y estudiada, y por los resultados obtenidos en la práctica. Al hacer una revisión sobre el uso de éste material en el contexto histórico artístico y en investigaciones de artistas que perduran todavía hoy con dicho componente como eje principal, se establecen una serie de diferencias y similitudes que permiten avanzar en la práctica personal y reflexionar sobre los usos y resultados que ofrece.

Así pues, este trabajo pretende mostrar la información recopilada, la evolución del propio trabajo experimental y los resultados obtenidos mediante la adaptación técnica de un material usual que puede ampliar su adecuación traspasando los límites de lo que se conoce como pintura.

Palabras clave

Pintura experimental, pasta de papel, material extrapictórico, retrato, descomposición, métodos procesuales, técnicas mixtas.

Abstract

The following Final Master Project is focused on the research of the expressive potential who has a daily material such as paper in the artistic practice. Even been a common material in this field, it has been extracted from its own context to become a pictorial matter. Through the study of its own characteristics, properties, and the implementation of diverse procedural methods with this material as main element, it was made a series of artistic proposals. With this methodology it was tried to prove that certain extra-pictorial materials could be useful as compositives tools of plastic expression, supported by the theoretical foundation, referenced and studied and also by the results obtained through the practice. Doing a review about the use of this material in the artistic historic context and in researches of diverse artists who still work nowadays, today with this component as main axis, it was established an series of differences and similarities that allow let go forward in the personal artistic practice and reflect about the uses and results that the material offers.

Thus, this work intends to show the compiled information, the evolution of the own experimental work and the results obtained through the technical adaptation of a usual material, which can amplify its own adaptation crossing the limits of what it's know as the paint.

Keywords

Experimental painting, paper pulp, extra-pictorial material, portrait, descomposition, processual methods, mixed techniques.

INDICE

I.INTRODUCCIÓN.....	9
I.1. Motivación.....	9
I.2. Objetivos.....	10
I.3. Metodología.....	11
I. 4. Contenidos.....	12
BLOQUE I.....	13
II.BREVE OBSERVACIÓN HISTÓRICA SOBRE LOS MATERIALES EXTRAPICTÓRICOS Y SU EXPANSIÓN.....	13
II. 1. Consideraciones históricas cercanas a la Pintura.....	13
II. 1. 1. Collagraph / Grabado Objetual / Cubismo / Collage / Decollage / Ready-made / Vanguardia rusa / Art Brut / Informalismo / Expresionismo abstracto / Contexto español	
II. 2. Consideraciones históricas cercanas a la Instalación.....	17
II. 2. 1. Nuevos Realismos / Arte Povera / Assemblaje / Happenings / Arte matérico / Neoconstructivismo / Neodadaísmo objetual / Land Art / Conceptualismo / Nuevos medios / Nuevos comportamientos en España	
III. ANTECEDENTES Y ESTUDIO DE LOS REFERENTES.....	22
III. 1. José Fuentes Esteve.....	23
III. 2. Rafael Muñoz Calduch.....	24
III. 3. Caroll Farrow.....	26
III. 4. Laurence Barker.....	27
III. 5. Frederic Amat.....	28
III. 6. Jose Manuel Círia.....	30
III. 7. Takashi Kuribayashi.....	31
BLOQUE II.....	33
IV. DELIMITACIÓN DEL MATERIAL DE ESTUDIO: LA PASTA CELULÓSICA....	33
IV. 1. Consideraciones históricas sobre el papel.....	33
IV. 2. Cronología del papel.....	35
IV. 3. Características y propiedades.....	38

IV. 3. 1. ¿Qué es el papel?.....	38
IV. 3. 2. La celulosa.....	38
IV. 3. 3. Las Fibras.....	39
IV. 3. 4. Resistencia.....	40
IV. 3. 5. Reciclaje.....	40
IV. 3. 6. Idea general del proceso de fabricación manual tradicional.....	41
V. METODOLOGÍA PROCESUAL.....	42
V. 1. Proceso técnico personal.....	42
V. 2. Útiles y herramientas de trabajo.....	43
V. 2.1. Fabricación de las propias herramientas de trabajo.....	45
V. 3. Preparación del material.....	47
V. 4. Entintado.....	47
V. 5. Las Fibras.....	48
V. 6. Evaporación del agua.....	49
V. 7. Métodos personales procesuales.....	49
V. 6. 1. Método de aplicación en base a la pulpa de papel vírgen.....	50
V. 6. 2. Método de aplicación en base a la pasta de papel reciclado.....	53
V. 6. 3. Hibridación de procesos.....	55
V. 8. Muestrario.....	57
BLOQUE III.....	59
VI. OBRA PLÁSTICA.....	59
VI. 1. Inicios.....	59
VI. 2. Entrada del material elegido.....	63
VI. 3. Extensión del plano bidimensional.....	66
VII. CONCLUSIONES.....	69
VIII. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	73
VIII. 1. Bibliografía.....	73
IX. LISTADO DE ILUSTRACIONES.....	74
X. ANEXO	76

I.INTRODUCCIÓN

I.1.Motivación

El presente trabajo, *La pasta de papel como material extrapictórico en la práctica artística*, de tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica, se ha basado en la exploración del plano bidimensional en relación a la pintura, a través de la pasta de papel, o celulosa, como material extrapictórico, e hilo conductor en el descubrimiento de anécdotas y conclusiones relevantes a la propia obra. Pretende pues reflejar, de una forma estructurada y clara, el recorrido e indagación personal acontecido en un periodo concreto, desde el fin de la realización de los estudios universitarios artísticos en 2012 hasta hoy día, con la finalización del Máster en Posgrado de Producción Artística. Se cree interesante aclarar este recorrido pues, en él, se ha fortalecido la propia experiencia artística, germinando nuevas ideas listas para ser desarrolladas, y encontrando puntos de inflexión que han marcado un antes y un después en la experimentación realizada.

Se parte de una enseñanza artística especializada en pintura y grabado de corte expresionista en la que predominaba la gestualidad, los arrastres, la condensación de la materia, los goteos... Una forma de abordar el cuadro como “campo de batalla”, cuyo “acontecimiento” plástico remite a antecesores propios de la herencia informalista de los años 60 y 70. Ésta tendencia ha facilitado la inclusión de técnicas mixtas y con ello de la pasta de papel como material extrapictórico, definiendo la técnica desarrollada durante este año, además de haber sido útil para dotar al material de mayor libertad de actuación sobre el soporte de trabajo. Se ha perdido pues el dramatismo y trascendencia característica de los referentes vanguardistas al “extraer” o, mejor dicho, aislar el elemento expresionista producido de esta forma de trabajo, prestando especial atención a sus cualidades técnico-plásticas, siendo registrado y clasificado a su vez en cada paso acontecido de forma rigurosa.

Este estudio permite observar cada avance acontecido, apoyados en pilares inherentes al arte como han sido el grabado, la pintura, la escultura y, finalmente, la instalación. Se trata de un guiño a la historia, una mirada distanciada y lúcida propia del momento vivido, donde el acto plástico se ha convertido en una reflexión sobre los propios

medios de construcción de la imagen, correspondientes con un nuevo paradigma histórico y artístico.

I.2.Objetivos

La línea de experimentación artística desenvuelta, centra su desarrollo práctico en ensayos de prueba y error y en las conclusiones y respuestas que la propia técnica ha ido originando, marcando ciertos objetivos que fijan pautas de trabajo que estructuran la investigación. Los objetivos han sido los siguientes:

-Conocer y estudiar el componente con el que se pretende trabajar, la pasta de papel: origen, características físicas y químicas, respuesta plástica, etc.

-Resolver y encontrar la forma adecuada para que el material funcione como soporte y como materia pictórica (su adherencia, contacto con otros materiales, relación con la pintura, durabilidad en el tiempo, mezcla con otros componentes, tiempos de secado, etc.) a través de pruebas y ensayos en taller.

-Crear un lenguaje pictórico propio e identificable, coherente con aquello que se quiere contar, expresar y mostrar.

-Revisar el contexto histórico en el que se ha desarrollado el uso de materiales extrapictóricos con la evolución de las poéticas artística, así como los distintos planteamientos y problemáticas surgidas en cuanto al autocuestionamiento de la pintura y sus límites.

-Contextualizar el trabajo personal con el panorama artístico actual, conocer, encontrar similitudes con artistas en activo y entender como es su relación con el material y el motivo de su utilización.

-Analizar y mostrar los distintos métodos de trabajo y proceso creativo.

-Identificar claramente el trabajo metodológico realizado, así como las nuevas aportaciones y ampliaciones obtenidas sobre su sistemática en esta línea.

-Estudiar distintos soportes plásticos dirigidos hacia la instalación.

-Analizar resultados y utilizar los conocimientos adquiridos como punto de partida de la producción posterior.

I.3. Metodología

La metodología de trabajo que se ha utilizado para el estudio realizado, registrado y documentado en este Trabajo Fin de Máster, se ha basado en la práctica experimental en taller. Como se ha dicho anteriormente, en ella se han llevado a cabo ensayos y pruebas, analizadas y corregidas, que pueden dividirse en dos partes. Por un lado, la práctica se justifica, desde un principio, en el *retrato* pictórico, analizándolo y explorándolo en busca de formas y líneas de contorno, que sirvieran de base o *esquema compositivo* de, en segundo lugar, las diversas posibilidades que nos ofrece el medio y el material utilizado, su *materia* y la *técnica procesual* posible.

Muchos artistas han hecho uso de la pasta de papel en numerosas ocasiones, por lo que se puede comparar, concretar y definir de qué forma se ha trabajado en distintas épocas, e incluso hacer un seguimiento de esta técnica en el marco artístico contemporáneo actual, citando tanto a artistas nacionales como internacionales, que confían en las posibilidades que ofrece el material escogido.

Analizando también ésto con la metodología utilizada, antecedentes y derivas, se han alcanzado conclusiones sobre el estudio realizado y la producción obtenida, siendo aspectos útiles y a tener en cuenta en la posterior producción. Además, con los resultados plásticos logrados hasta la fecha y el análisis técnico del material protagonista, la *pasta de papel* y su amplitud de posibilidades de manipulación y versatilidad ante las necesidades del artista, se aportan diferentes experiencias creativas, tanto en aspectos formales (metodológicos), como expresivos (plásticos), como consecuencia de los distintos *procesos técnicos* establecidos en la experimentación.

Puede decirse que se ha encontrado cobijo en la trayectoria de una selección de artistas que durante la historia del arte usaron dicho material en sus creaciones,

sirviendo de nexo en la explicación de la propia poética personal y su inclusión en el circuito artístico contemporáneo, evidenciando nuevas vías de desarrollo que aportan formas de análisis y reflexión distintas en cuanto a la creación y crítica pictórica.

I. 4.Contenidos

El presente documento ha sido estructurado en seis capítulos incluídos a su vez en tres bloques, siendo éste apartado el primer capítulo en cuestión dónde se lanzan las intenciones y objetivos principales en los que se basa la investigación, así como la metodología expuesta.

En el *primer bloque* se encuentra un segundo capítulo, en el que se introduce al lector, desde una visión general y personal, y con los conocimientos aprendidos en la asignatura *Retóricas del fin de la pintura. El último cuadro* impartida por Ricardo Forriols, los acontecimientos ocurridos a lo largo del siglo XX de los que se extraen momentos relevantes y movimientos artísticos que se reflejan en la práctica personal actual. El tercer apartado, también dentro del primer bloque, establece, tras la aclaración en el segundo capítulo de la línea de trabajo elegida, relación con artistas plásticos referentes en cuanto a técnica y producción, siendo de importancia en el recorrido producido.

Se estima oportuno crear un *segundo bloque* que contenga la información sobre el material y sus procesos, por lo que el cuarto apartado, en el que se delimita y explica el origen y usos de la pasta de papel tomada como material protagonista de los procesos y producción obtenidos, y el quinto apartado, donde se muestran la distintas metodología procesuales ejecutadas, los distintos modos de elaboración y las variables derivadas correspondientes, se encuentran en él.

El capítulo sexto en el que se expone la producción y recorrido realizado, y el séptimo con las conclusiones y resultados obtenidos, se presentan en un *tercer bloque* al que le siguen las fuentes bibliográficas, listado de ilustraciones y anexos.

BLOQUE I

II.OBSERVACIÓN HISTÓRICA PERSONAL SOBRE LOS MATERIALES EXTRAPICTÓRICOS Y SU EXPANSIÓN

La línea de investigación seguida hasta la fecha, evidencia herencias que son necesarias nombrar para facilitar el análisis y comprensión de la obra producida. Como será desarrollado en este documento final, la investigación parte de los intereses surgidos durante el manejo del grabado objetual, centrando la atención en el empleo de técnicas y modos de hacer tomados de ámbitos distintos a la pintura, incluídas en ella, y favoreciendo, también, la inserción de materiales extrapictóricos en la práctica artística. Así, la obra cuenta con la herencia de muchas corrientes artísticas del siglo XX, salpicada por movimientos que giran en torno a la creación a partir de la reflexión del objeto en las que destaca una ruptura formal. Por lo tanto, se han tomado estas propuestas novedosas, en su correspondiente contexto, como archivo de conocimientos recurrentes, de los que se ha podido extraer en cada caso, lo que interesaba ser aplicado a la propia obra dotándola de soporte teórico.

II. 1. Consideraciones históricas cercanas a la pintura

Entre las propuestas derivadas, esta el surgimiento del *Collagraph* dentro del campo del Grabado y de la *imagen múltiple*. El Collagraph contiene el germen conceptual de lo que se podría llamar *Grabado Objetual*. Mientras que el Collagraph propone la creación a partir de elementos texturales planos prefabricados o de carácter industrial, el Grabado Objetual se plantea el objeto como eje central de la imagen, como valor conceptual y como valor corpóreo. Se introduce un nuevo concepto, el de la cosificación de la estampa al convertirse ésta en un objeto que contiene objetos reproducidos en relieve. La objetualidad de la imagen múltiple ha tenido un escaso desarrollo por razones fundamentalmente técnicas. Los procesos de creación de moldes usados son en la mayoría de casos complejos, de procesado lento, muy caros o de escasa calidad en las imágenes finales, lo que ha determinado su uso y difusión. Estas son algunas de las razones por las que hoy día sigue siendo un campo de creación casi inexplorado en el que cabe encontrarse numerosas sorpresas creativas. La herencia del Grabado Objetual, viene dada principalmente por el *Cubismo* en 1907, conocidos por todos a sus principales protagonistas *Braque* y *Picasso*, por protagonizar la primera alternativa radical al introducir elementos prefabricados en sus

cuadros. Representan un movimiento con un nuevo lenguaje moderno en pintura, en el que destaca la dimensión teórica autoconsciente que pudo tener esta primera vanguardia. Plantean un nuevo código lingüístico completamente al margen de los convencionalismos plásticos tradicionales, distinguiéndose de la antigua pintura.

“No es un arte de imitación, sino un arte de concepción que intenta elevarse hasta la creación”,

G. Apollinaire¹.

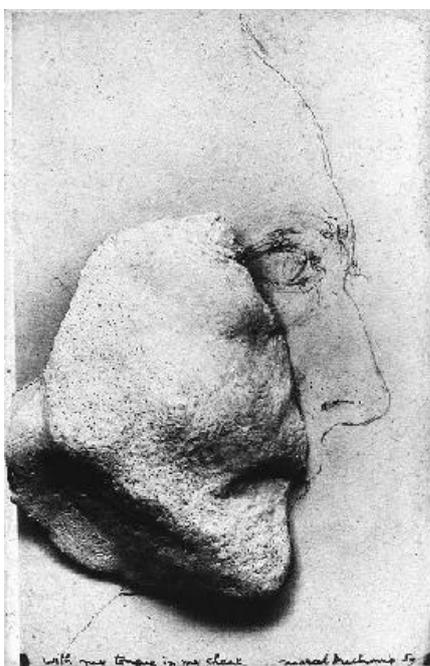


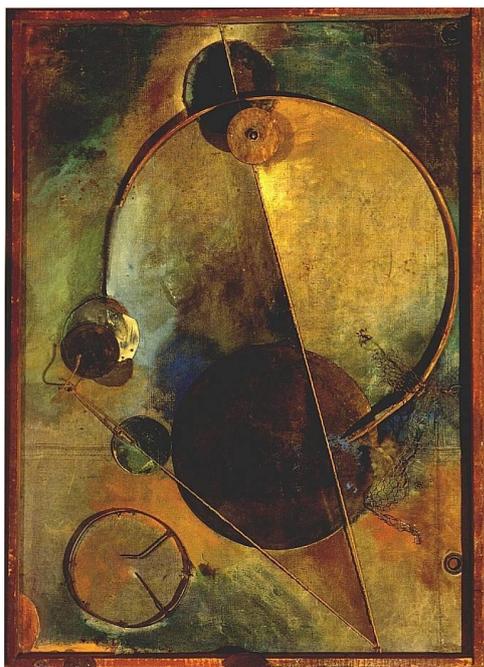
Fig. 1. *Con mi lengua en la mejilla.*
Marcel Duchamp (1959).

Según las diferencias que cita Apollinaire en *Escritos de vanguardia 1900/1945*², entre el cubismo científico, el cubismo físico, el cubismo órfico y el cubismo instintivo, se fijan paralelismos con todas estas variantes, pero en especial con el *cubismo órfico*, por ser una forma en la que se pintaron nuevas composiciones con elementos extraídos, no de la realidad visual, como por ejemplo puede apreciarse en la obra de Marcel Duchamp con el *ready-made* y su uso del objeto como elemento de creación y reflexión artística, también en Lissitsky y sus contrarrelieves, o en Robert Rauschenberg, con sus “pinturas combinadas”, por el empleo de objetos instalados; sino enteramente creados por el artista³. Cabe recordar, partiendo del *collage*, como término que engloba diversidad de técnicas propias del grabado y la pintura, el *décollage* con Kurt Schwitters, por ejemplo, y la predicción del escritor surrealista Léo Malet, de que en el futuro el proceso de collage se trasladaría desde la pequeña escala y las colecciones íntimas de retazos de la vida diaria hallados y encolados.

¹ Apollinaire, G., (1913), “LOS PINTORES CUBISTAS”, en AA.VV., *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Madrid, ITSMO, 1999. p. 68.

² Marchán Fiz, S.; González García, Á.; Calvo Serraller, F., *Escritos de Vanguardia 1900/1945*, Madrid, ITSMO, 1999.

³ En éste aspecto se puede deducir la relación con la obra del último periodo de Víctor Vasarely (1906-1997) y la creación de un alfabeto personal en el que los elementos con los que se va a trabajar son piezas creadas por el artista a modo de “vocabulario”.



Lo que por ese entonces se estaba haciendo era alterar la condición plana de la pintura y anunciando una ruptura con la propia bidimensionalidad a la que, hasta entonces estaba sometida. Éstas obras eran, por su volumetría, relacionadas más a la escultura que a la pintura pero realizadas, generalmente, para ser colgadas de la pared.

“De los primeros colages surgen dos categorías de obras muy distintas, unas en las que el elemento pegado vale por la forma, o más exactamente por la representación del objeto, otras en que entra por su materia.”⁴

Fig. 2. Kurt Schwitters, *Revolving*, 1919. Moma⁵

Tanto los *futuristas* italianos como la nueva *vanguardia rusa*, desarrollaron la nueva técnica del collage además de realizar construcciones tridimensionales con diversos materiales rompiendo los límites del plano pictórico, despedazando el marco y desprendiéndose directamente de él incluso por las paredes de las salas expositivas⁶.



Fig. 3. Robert Rauschenberg, *Monograma* (1955-1959)

⁴ Aragon, L, “El desafío de la pintura”, *Los Colages*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 40-41.

⁵ Kurt Schwitters (1887-1948). Como artista alemán de vanguardia, trabajó principalmente la técnica del collage realizando sus obras con objetos y desechos que encontraba en la basura. Inventó la palabra *Merz*, fundando una revista con el mismo nombre en 1919. Esta considerado como predecesor de la instalación. [en línea] <http://proyectoidis.org/schwitters>.

⁶ Como en el caso de la Feria Dadá celebrada en Berlín en 1920, donde se confrontaba la cultura de vanguardia con la aparición de nuevos medios, como por ejemplo el fotomontaje, cartelismo o la instalación. AA.VV., *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006.

El pronóstico que Malet anunció, no se cumpliría hasta el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial en París, gracias al grupo de jóvenes artistas que estaban desencantados por igual con el Surrealismo y el *art brut*, o *aur autre*. “Un arte diferente”, “un arte que es otro”, significado lanzado en 1952 por el crítico francés Michel Tapié para etiquetar el arte de Jean Dubuffet, Jean Fautrier y Wols, entre otros muchos. Tapié no tardó en sustituirla, y con un éxito más perdurable, por la expresión *art informel*, o *informalismo* europeo, en paralelo a la *pintura de acción*, o *expresionismo abstracto* estadounidense. Se opina, que los acontecimientos, fruto de la barbarie humana vivida tras las dos Guerras Mundiales, fueron reacciones de artistas que indagaban evitando academicismos y estilismos manieristas. Estos artistas que mantenían una mentalidad pesimista y una postura contraria y de un radical rechazo ante el sistema europeo, fueron catalogados por una serie de sobrenombres como informalismo, tachismo, expresionismo abstracto, abstracción lírica, action painting, pintura matérica o nueva figuración, entre otras corrientes establecidas. Estas etiquetas, sin embargo, no sirven para definir el espíritu que inundó el mundo de la pintura, lo que generó una nueva forma de comunicación entre pintores que coincidían en el “ir en contra” a través de las fronteras, estableciendo la llamada *lingua franca*⁷. Los pintores de todo el mundo hallaron un idioma pictórico, igualmente híbrido, sin olvidar sus raíces y lenguaje nativo adaptado a sus circunstancias.

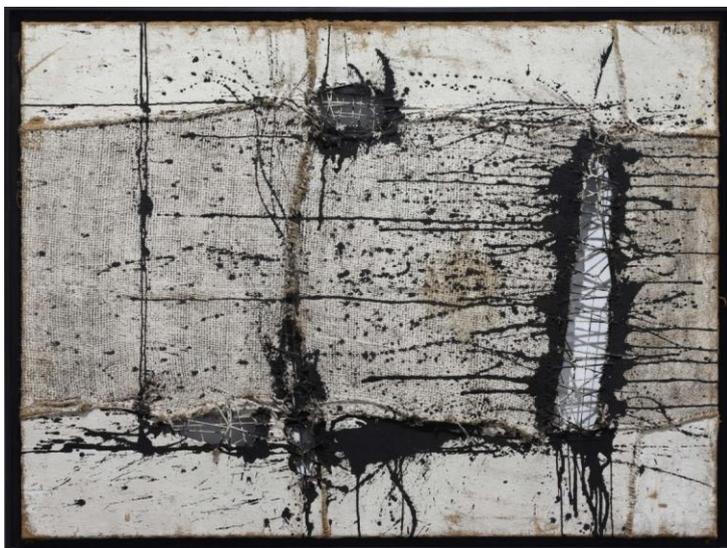


Fig. 4. MANUEL MILLARES, 1957. Técnica mixta y arpillera. 98 x 130 cm. Colección Gobierno de Canarias.

En el contexto español destaca el grupo *El Paso*⁸, como definición de la vanguardia española de posguerra, los cuales mantenían los mismos trazos expresivos, la misma violencia y voluntad de rebelión y la misma presencia de materia pictórica que en el resto de Europa. Su máximo exponente fue Manuel Millares que, como muchos

⁷ MNCARS; CAAM, *À Rebours: La rebelión informalista, 1939 – 1968*, Madrid, 1999, p. 18.

⁸ Colectivo de artistas fundado en febrero de 1957 en Madrid por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura y el escultor Pablo Serrano, al que posteriormente se incorporaron Martín Chirino, Manuel Viola y el arquitecto Antonio Fernández Alba, Marchan Fiz, S, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 5ª edición, Akal, Madrid, 1990. p. 345.

otros pintores y grabadores de ese periodo, finales de los 60 y principios de los 70, abandona sus cualidades vanguardistas, en este caso del *surrealismo* principalmente, para romper con la superficialidad del cuadro en relación a la pintura.

“El arte, en la actualidad, cumple una función social porque sabe cómo exponer las heridas.”⁹

Manuel Millares

II. 2. Consideraciones históricas cercanas a la instalación

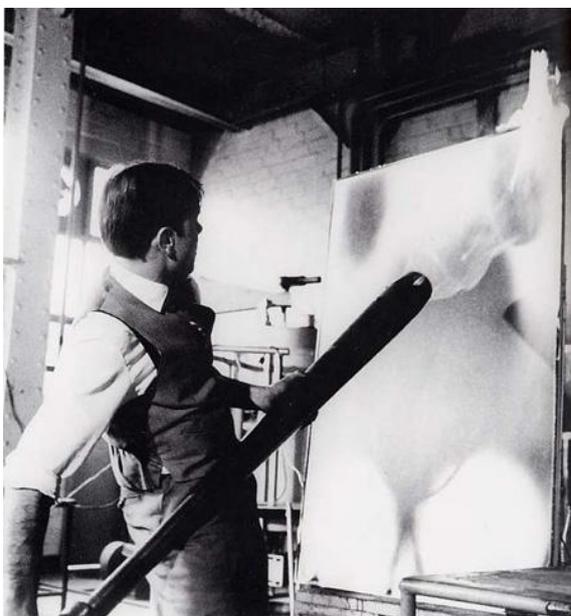


Fig. 5. *Pintura de fuego* (1961)

Esta ruptura con el cuadro y con su tradición, incitaba a la utilización de materiales distintos, informales, de cualquier tipo, así como la combinación de piezas o diversos elementos en una pieza u obra. Se crea la expectativa del artista como “cazador”, a la espera de lo que el material le da a descubrir. Cada material extrapictórico adherido tenía necesidades de uso y aplicación distintas, dependiendo de la peculiaridad del material, por lo que el soporte cuadro no era en muchos casos suficiente. Ya no sólo se añade pintura y se maneja sobre

el soporte, sino que además, a partir de aquí, se agrede al lienzo de todas las formas posibles, como por ejemplo Yves Klein con sus *Peinture de Feu*, (1961), en las que prende fuego a la pintura con un soplete dejando fluir la pintura y definiendo formas y superficies “por quemado”, no destruyendo completamente la obra, sino pintando con fuego.

⁹ MNCARS; CAAM, À Rebours: *La rebelión informalista*, 1939 – 1968, Madrid, 1999, p . 230.

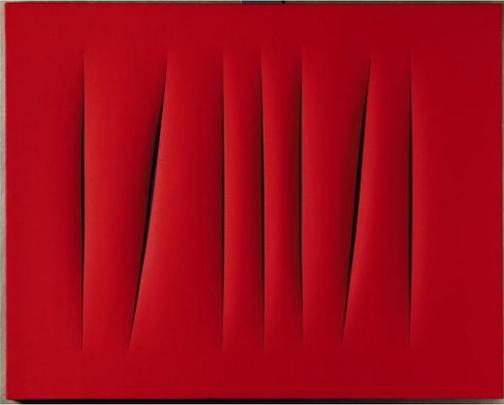


Fig. 6. Lucio FONTANA, *Concetto spaziale, Atesse*, 1968. (escrito: *Questo quadro a sette tagli*)



Fig. 7. Saburo MURAKAMI rompiendo a través de lienzos de papel, Tokio, 1956 (2da. exposición Gutai). Varios bastidores recubiertos de papel, 186 x 366 cm.

Se encuentran, contemporáneos a éste, numerosos autores que ponen a prueba el soporte cuadro e intervienen en él de una forma agresiva y provocadora cuestionándose, también, su situación espacial, *espacialismo*. Relevantes en éste ámbito son artistas como Lucio Fontana (1899-1968), con sus “buchi” y “tagli” (agujeros y cortes), Niki de Saint Phalle (1930-2002) con sus *Les Tableaux Tirs* (1961-1963) disparando, literalmente, a sus obras objetuales, Saburo Murakami (1925-1996) como miembro del grupo *Gutai*¹⁰ o *Brian Hodgson*, entre muchos otros, pintando con ácidos.

En su momento, como toda corriente sucedida, no se le entendió hasta qué punto se estaba aplicando entonces el concepto del *campo* y del *objeto artístico*. Con los *Nuevos Realismos*, (1957-1962)¹¹ aparecen artistas catalizadores del cambio artístico de aquel momento histórico. Este nuevo rumbo, que se caracterizó por la ampliación del espacio y el alejamiento del objeto artístico convencional,

tanto como la revalorización artística del gesto y la acción. Buscaban todo lo que no cabía en las categorías tradicionales de pintura y escultura, por lo que se expandían cuestionando los límites establecidos por el cuadro o, mejor dicho, su marco. La no ausencia del cuadro no impedía, por lo tanto, la existencia de una zona de sensibilidad pictórica, en la que podía llevarse a cabo tanto la acción como la representación.

¹⁰ Grupo de artistas japoneses que realizaron arte de acción o happening en 1955 en el entorno de la región de Kansai (Kyōto, Ōsaka, Kōbe). Sus principales miembros fueron Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama y Atsuko Tanaka.

¹¹ MNCARS, *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, 2010.



Fig. 8. Bernar Venet, *Montón de carbón*, Dimensiones variables. 1963.

En relación a la ocupación del espacio aparece el *Arte povera* (pobre), referido a una nueva modalidad del arte objetual. El término, de origen

italiano impuesto a través de la obra de G. Celant¹² en 1969, se caracteriza por el uso de materiales pobres y humildes, generalmente no industriales. Fue una manifestación más próxima al *assemblage*, *ambientes neodadaístas*, *happenings* y *minimalismo*. Su naturaleza, asociada al intento de eliminar la objetualidad del soporte de la pintura, y la valoración del residuo como huella de esa gestualidad que fue desapareciendo por el despojo de la materia, encuentra relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen. En esta corriente cobran sentido los materiales protagonistas de las obras. Lo que tradicionalmente en el arte era una compensación de la obra, se reduce aquí a la voluntad de elección de *materiales encontrados* por el artista, sin una decisión de manipulación, presentado como *antiforma*, *hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia*¹³. Aparece una autonomía de medios, como por ejemplo en el caso de Blinky Palermo (1969), el cual, propio de su tendencia constructivista y mínimo arraigado a las vanguardias pictóricas, vincula la pintura y la arquitectura abriendo paso a la instalación. Se distingue del *arte matérico* (Burri, Tapies, etc.) en que las propiedades físicas del material se adoptan como ingredientes estéticos y transformados artísticamente. Este tipo de arte, implica la activación de los materiales elegidos subrayando su poder energético y potencialidad transformadora. Se interesa tanto por el material, como por el modo en que se manifiesta cada elemento, determinado por sus cualidades físicas, generalmente de maleabilidad, rigidez, conductibilidad, flexibilidad, y otras reacciones químicas que se acercan al reino natural.

¹² G. CELANT, *Arte povera*, 1969, Catálogo de la del Museo Cívico de Turín, 1971.

¹³ Marchan Fiz, S, Capítulo IV, Arte "povera" y "land art", *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 5ª edición, Akal, Madrid, 1990. p. 212.

“Hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad”.

L. LIPPARD, Six years, The dematerialization of the art object.

La significación iconográfica que viene definida por las propiedades del material empleado en cada caso, renuncia a la idea que se tenía de los objetos iconográficos, a los procesos narrativos de las tendencias de la imagen, y al *neoconstructivismo*. De esta forma, se observa un cambio de percepción artística, enriquecido por la experiencia creativa ocurrida en cualquier situación y con los medios más insignificantes. Una “nueva sensibilidad” que intenta alejarse de los condicionamientos procesuales artesanales y tradicionales, reaccionaria ante la sociedad tecnológica y de consumo, que exprime la *estética del desperdicio* en un sentido próximo al *neodadaísmo objetual*.



Fig. 9. Christo and Jeanne-Claude
Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater
Miami, Florida, 1980-83
Photo: Wolfgang Volz
© 1983 Christo

En consecuencia aparece el *Land Art* que, como su nombre indica, abandona el marco de estudio de la galería, museo, etc., y son realizadas en un entorno natural, marcando una línea decisiva para el *arte conceptual*. Su campo de acción es la naturaleza física en su sentido más amplio, *tanto la exterior natural como la transformada industrialmente, convertida en material artístico de configuración*¹⁴. Coincide con el *arte povera* en la atención de la naturaleza procesual y los materiales efímeros, distanciándose de la idea tradicional de perennidad, lo que da importancia al papel de la fotografía como forma de documentación, creando lazos entre el *Land art* y *los nuevos medios*. Pero esta corriente no se ha ocupado de la configuración o crítica de

¹⁴ Marchan Fiz, S, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 5ª edición, Akal, Madrid, 1990. p. 217.

problemas ecológicos aún remitiendo a la presencia humana e intervención en un espacio vacío y silencioso apenas contaminado por el hombre, exceptuando casos en que la temática del artista lo exige. Se ha utilizado más bien como apropiación visual de la realidad ecológica que, como transformación de la misma, obliga al espectador a explorar propiedades hasta entonces desconocidas de los objetos, estimulando en él una conciencia conceptual.

La llegada del *conceptualismo*, que de nuevo recuerda a Duchamp, sobretudo su urinario de 1917, llega por la idea de no limitarse únicamente a los tecnicismos procesuales de los medios utilizados. Ahora lo que opera primordialmente es la idea y no la creación de un objeto tangible, sin caer en el “todo vale”, porque, como dice Sol LeWitt en un artículo que escribió para la revista *Artforum* en 1967: “*El arte conceptual es bueno sólo si la idea es buena*”. En este periodo, al finales de los 60, se da paso, con la intrusión de los *nuevos medios*, a una generación de artistas que no quieren estar condicionados sólo por el trabajo dentro del taller. Su obra sobrepasa esa frontera donde el artista crea encerrado para después mostrar su obra. Se hace uso de los *mass media*, se apropia de material “público”, utiliza la fotografía y el vídeo como medio de creación, así como las nuevas posibilidades que los nuevos medios requieren para su *Instalación*, dando pie a que ésta funcione como medio artístico por sí mismo, llegando hasta nuestros días.

En España, la situación práctica artística percibía *nuevos comportamientos*. El peso de la tradición de la pintura de caballete se vió afectado, a finales de los 70, por el llamado “*boom*” artístico, que principalmente era sustentado en Madrid, Barcelona y Valencia, donde aumentaron las galerías de forma notable. La evolución de artistas nacionales, se solapó con el impedimento institucional de querer seguir un modelo europeo en auge, con un arte anclado al realismo e hiperrealismo, pretendiendo su retorno y la igualdad de esta corriente como valor de cambio y signo distintivo. La inversión de lo conceptual fue decisiva en 1973 gracias a A. Merader, cuando organizó una muestra, *Información d’art concepte*¹⁵, siguiendo la forma característica de las muestras conceptuales internacionales del momento, en Bañolas (Gerona), en la que intervinieron con acciones y proyectos F. Abad, J. Benito, A. Corazón, García Sevilla, S. Marchán, A. Muntadas, C. Santos, A. Ingerhut, O. López Pijuán, M. Rovira, J. Sans, C. Palacios, M. Cunyat y L. Utrilla.

¹⁵ [en línea] <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion>

III. ANTECEDENTES Y ESTUDIO DE LOS REFERENTES.

La obra realizada se sustenta en la relación con antecedentes que trabajan en el campo de la experimentación gráfica, independientemente de los ámbitos en los que son encasillados, pintura, grabado, instalación... Se han tomado referentes con tendencia hacia la hibridación de métodos en su mayoría, además de obras puntuales por su conexión con algunas de las características formales y procesuales de la propia práctica. Todos ellos se han seleccionado por el uso del papel, o celulosa, como componente de creación en su obra, algunos de forma eventual y otros de forma permanente.

De entre los autores de importancia relevante en el uso de la pasta de papel en el ámbito artístico, cabe destacar a David Hockney con sus famosos *Paper pools* de 1978, en los que utilizaba grandes cubetas llenas de pulpa de papel empapada, que retenía y almacenaba el color, para dar el efecto acuático que finalmente contenían sus pinturas.

Dentro de los creadores importantes en el contacto con la pasta de papel mezclada con otros elementos, debe considerarse el trabajo de artistas que no conforman un apartado aparte en éste trabajo final, pero que son herencia evidente de la producción obtenida, como Blinky Palermo, Sigman Polke, Thomas Schwtter, Lebadang, Pascual Fort y Lucio Muñoz, John Badessari, Mark Tansey, o Jessica Stockholder, entre tantos, por sus aportaciones relacionadas con lo formal e informal en plano bidimensional y su tendencia hacia la autonomía de los medios.

José Fuentes Esteve



Fig. 10. Serie *Juegos de Arena*, aerografía, resina sintética, 103 x 75 cm.

José Fuentes (1951), procedente de Torrellano, Alicante, es artista y catedrático de dibujo y grabado en la Universidad de Bellas Artes de Salamanca.

Su obra artística se ha desarrollado desde el año 1975 hasta el año 2000, expresamente dentro del campo de la Imagen Múltiple. Desde esta fecha hasta ahora, sus propuestas se mueven entre lo múltiple y la obra única. Tales propuestas artísticas se han concentrado en *series* o grupos de imágenes que abordan un mismo tema.

En cuanto a los aspectos técnicos, el artista ha desarrollado numerosas investigaciones, culminadas en nuevos procesos de creación dentro de la Imagen Múltiple. Los campos en los que ha investigado son el grabado en metal, las técnicas

de grabado aditivas sobre matrices de plástico y madera, la creación de la imagen múltiple a través de moldes, y en la creación de imágenes con *pulpa de papel* aplicada a moldes de distintos materiales, en la que continua hasta hoy día, siguiendo planteamientos narrativos con una estructura en capítulos, con imágenes en las que investiga la integración de la pulpa de papel con otros materiales.

De entre la labor realizada en su amplia trayectoria, se encuentra relación directa con la serie *Juegos de Arena*, 1994, por el empleo de la pasta de papel sobre una matriz, obtenida tras un riguroso estudio predeterminado de la imagen a representar. En ésta serie, el artista refleja una mirada íntima y personal del “*suelo habitado, el terreno vivido y las arenas mardas por huellas*”¹⁶ de la zona geográfica cercana a sus raíces.

En dicha serie, crea el término *Aerografía* para definir la técnica procesual utilizada. Dicho proceso, consistía en la preparación de la superficie de la arena, en la playa de La Senieta, en el Baix Vinalopó, y la aplicación sobre ésta de resina semilíquida con aerógrafo que, endurecida y seca, permitía ser extraído y servir como *molde* en negativo, al que posteriormente se aplicó la *pulpa de papel*, creando la *estampación* en positivo.

Rafael Muñoz Calduch



Fig. 11. S.ESPACIO-90, Técnica P.C.D¹⁷. 160 X 60 cm¹⁸

¹⁶ Aracil Pérez, F, *Itinerarios: José Fuentes. Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim, 2001. p.122.

¹⁷ Pasta Celulósica Directa.

¹⁸ CALDUCH PINTURAS, catálogo Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

Rafael Calduch (1943), procedente de Villar del Arzobispo, Valencia, es uno de los pintores del informalismo minimalista contemporáneo de la Comunidad Valencia reconocido internacionalmente, del que puede destacarse la exposición *El Retablo vacío* de, 1999, Valencia, y catedrático en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia) como docente en su último año en la asignatura *Procesos creativos en la gráfica*.

Fue fundador del Grupo Bulto¹⁹ junto a Uiso Alemany, Miguel Ángel Ríos, Constante Gil y otros artistas que enriquecieron sus trabajos dotándolos de sentido social en la Valencia de la transición. Desde 1966 ha realizado numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales, dentro y fuera de España. Su actividad artística y académica continua siendo muy relevante en la actualidad, desarrollando innovadores proyectos expositivos por todo el mundo.

Su estilo ha ido evolucionando con los años desde una estética con marcados referentes figurativos a la pérdida casi total del referente, caracterizado por la expresión de la desnudez formal llevada al límite. Sus espacios pictóricos son monumentales, grandiosos y envolventes que, a su vez, transmiten un “inmensidad íntima” en una pintura abstracta y despojada de convencionalismos. Una mirada hacia el placer de lo esencial, donde el potencial de la gestualidad y la materia coexisten en su obra de carácter directo y espontáneo.

Durante su trayectoria ha utilizado técnicas como el óleo, el grabado, el temple sobre tabla o el acrílico, sin dejar nunca de lado su investigación en distintos procedimientos gráficos sobre papel, así como la *Electrografía* y el *Fax/Art*.

De entre su vasta producción, en la obra de este artista se fija relación con parte de la obra desarrollada en los años 90. En este periodo, Calduch experimenta con la pasta celulósica aplicada de una forma *directa*, dotando de importancia a la propia *materia* utilizada, así como a su forma y soporte. También interviene en ella con pigmentos, óxidos y otros elementos experimentales, considerados extrapictóricos.

¹⁹ “ *El compromiso social en el arte valenciano contemporáneo: El Grupo Bulto*” 1999 Universidad Politécnica de Valencia. Dirigida por: Dr. Miguel Ángel Ríos Palomares (Catedrático en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia).

*“Usar lo que no es materia.
Transformar, con ira, lo que no es concreto.
Dominar, embriagado, lo que no existe.
Sentir, vitalmente, los aires de Malvarrosa
para que la Historia, perpleja, enmudezca²⁰.”*

Caroll Farrow



Fig. 12. 'ANTIQUITY', 70 x 133cm, cotton fibres, acrylic, wax.²¹

Caroll Farrow, Inglaterra, es una de las artistas internacionales también destacadas por su investigación sobre el papel, junto a materiales mixtos como por ejemplo el lino en su obra. Desde 1986 ha expuesto su obra de papel en numerosas exposiciones por Alemania, Israel, Inglaterra, China, Estados Unidos y Holanda, entre otros.

En su obra se aprecia la elaboración manual del *papel*, en ocasiones posteriormente *encerado*, a modo de barniz, sobre *matrices* construidas por ella, que dan relieve y textura, dotando a las piezas de carácter escultórico.

²⁰ Justo Nieto Nieto. Rector de la Universidad Politécnica de Valencia. *CALDUCH PINTURAS*. Departamento de Dibujo, 1990.

²¹ [en línea] <http://www.carolfarrow.net/paper.htm>.

Maneja el papel desde su estado húmedo, modelándolo para grabar superficies creadas, y provocando a la materia hasta su consistencia más firme. Destaca por explotar las posibilidades que dicho material ofrece a través de la práctica y experimentación, como puede ser el papel rasgado, cortado y vuelto a montar o integrado con otros papeles u objetos.

La artista varía en sus procesos de trabajo según las exigencias de las obras, desde un proceso más simple, que puede derivar en lo más complejo, normalmente por adición de materia, por ejemplo con la suma de capas de acrílico sobre la pieza de papel realizada. A partir del funcionamiento básico de la formación del papel, sus fibras, separadas en su principio más primitivo, Carroll Farrow las trabaja uniéndolas y creando una estructura tensa que funciona como obra por sí sola. Estos procesos de manipulación de la pasta de papel son controlados y resueltos de forma cada vez más constructivista, apreciándose en la artista una evolución marcada por el cambio y la transformación por vía de un mismo medio. Se establecen paralelismos en los métodos de creación seguidos por la artista ya que, personalmente, se han estudiado los diversos tipos de adherencia y unión de piezas, solapadas o previamente construídas sobre soportes volumétricos, por lo que la idea de obra escultórica evidenciando una posible ampliación espacial de ésta partiendo del plano pictórico, se ve reflejada directamente por la autora descrita.

Laurence Barker

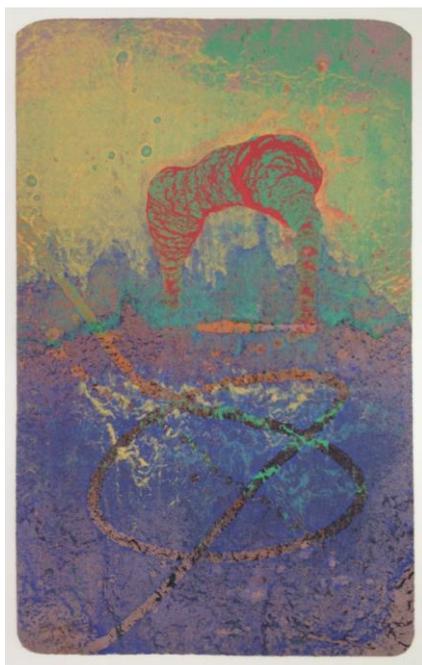


Fig. 13. *LB-30*, pulp painting. 102 x 63 cm. 1989

Laurence Barker (1930) nacido en Houston, Texas, forma parte del grupo de artistas informalistas que a mediados del siglo XX se caracteriza por hacer resurgir el arte de hacer papel a mano. Como impulsor de dicha técnica, se movió entre España y Saratova desde 1970, ligando su obra a la de reconocidos artistas como por ejemplo Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Joan Miró, Antonio Tàpies o David Hockney.

Barker es un apasionado del papel, utiliza variadas y diversas técnicas, combinándolas a su gusto y necesidad consiguiendo que el autor sea un interesante referente. Utiliza la desindustrialización de un material común como es el papel para conseguir su objetivo artístico. En su trayectoria también se le conoce por el uso del grabado, siendo un claro exponente en métodos de hibridación entre pintura e impresión, con lo que consigue relieves en su obra gráfica e integra la imagen grabada con lo esencial del papel.

Es de importancia referirse a él por la aplicación de la pasta de papel como medio de estampación, además de otras técnicas propias del grabado experimentadas para Imagen Múltiple. *“A partir de aquí es donde surge el fenómeno más interesante, el papel deja de ser soporte pasivo para ser medio activo”²².*

Frederic Amat



Fig. 14. *Ofrenda No.2*, 1981²³

²² Ricardo A. Crivelli: *Notas sobre papel hecho a mano*. Ardila Asociados S.A. 1993, pág. 101.

²³ [en línea] <http://www.fredericamat.net>

Frederic Amat (1952), Barcelona, es un virtuoso innovador por su tendencia experimental y conceptual, además de la inerción en su obra de la pasta de papel y diversos tipos de resinas incrustadas a ésta. Es un artista muy recurrente por la amplitud de procedimientos y materiales empleados en su obra.

En los años 70, bajo el influjo evidente de Antoni Tàpies y Miró, desarrolla una serie de procesos expresivos próximos al collage y assemblage, hasta que en 1986 se vió fuertemente atraído por la escenografía como recurso gracias a su amplia concepción pictórica, desarrollando múltiples trabajos artísticos.

Ha realizado escenografías para danza y teatro a partir de textos de García Lorca, Beckett, Juan Goytisolo, Kolta y Octavia Paz.

*“Aparece una cama y unas manos que cubren un
muerto.*

69

*Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de
goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un
bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se
besan con grandes risas.*

70

*De ellos surge un cementerio y se les ve besarse
sobre una tumba.*

71

Plano de un beso cursi de cine con otros personajes.

72

*Y al final con prisa la luna y árboles con viento”.*²⁴

Su trabajo como escenógrafo se ha visto reconocido con la ópera *El viaje a Simorgh*, de Sanchez Verdú, y en los oratorios *Oedipus Rex* de Stravinsky. También ha ilustrado obras literarias como *Las Mil y Una Noches* o *La Odisea*. También ha entrado en espacios arquitectónicos desarrollando proyectos que combinan la pintura, la escultura

²⁴ Fragmento extraído de Federico García Lorca, *Viaje a la Luna* (1929), utilizado por Frederic Amat. [en línea] http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/viaje_a_la_luna.htm

y la cerámica, extendiéndose – incluso- al ámbito cinematográfico en películas como *Viaje a la luna*, *Foc al Cantir*, *El Aullido*, *Danse Noire* y *Deu Dits*.

Jose Manuel Círia



Fig. 15. *Cabeza-Collage II* Serie Cabezas de Rorschach/ Sueños contruidos.

Vinílico sobre soportes diversos 305 x 227 cm. 2011²⁵

José Manuel Círia (1960), Manchester, es uno de los artistas contemporáneos más afamados por su trayectoria, desde 1984, cargada de numerosas exposiciones y premios a escala internacional. Se caracteriza por una obra asociada a los años 90, ligada a la figuración de carácter expresionista, en el que predomina la gestualidad frente a la iconicidad contemporánea a su momento. En ella pone en marcha métodos de trabajo diversos, atendiendo a toda investigación dentro de los materiales y soportes adecuados por el interés de registros iconográficos.

Su temática principal son el tiempo y la memoria como sustento conceptual, para lo que el artista se vale de retazos, trozos y piezas de los materiales con los que se

²⁵ [en línea] <https://www.ivam.es/catalogopdf/0582/#/118/>

encuentra y trabaja. Es en éste punto, en el que resulta de referencia evidente, pues en el caso de la serie *Cabezas de Rorschach / Sueños contruidos* en 2011, el artista une pedazos de formas de distintos materiales, como el vinilo, el papel o la lona, para terminar creando grandes retratos abstractos compuestos por materiales industriales utilizados habitualmente en pintura, con la diferencia de que en este caso han sido trabajados o creados con anterioridad. La variedad de soportes que utiliza son también importantes, ya que cuenta con grandes composiciones en las que conviven distintas piezas, componentes u objetos.

Takashi Kuribayashi



Fig. 16. *Forest from forest*²⁶, Installation. 2010.

Takashi Kuribayashi (1968), Nagasaki, Japón, es uno de los artistas contemporáneos más importantes en el campo de la instalación del momento. Tras una educación pictórica japonesa, ampliada por su vagage por Europa, el artista desarrolla ideas que configuran el espacio tridimensional y de instalación.

²⁶[en líneas] <http://biginjapan.com.au>.

Ha tenido exposiciones individuales en museos como Kolnisches Stadt Museum, Colonia, Alemania (2003), Museo Nacional de Singapur (2007), además de haber participado en una serie de ferias de arte internacionales como la Bienal de Singapur. Algunas de sus obras se encuentran ahora en el Towada Art Center.

En una de sus obras más recientes, *Forest from forest*, 2010, el uso y modelado del papel de forma escultórica hasta convertirlo en instalación, sirve como nexo en este trabajo para mostrar el carácter versátil del material protagonista en la propia investigación. En esta obra el artista hace un fuerte uso conceptual como crítica comprometida con el medio ambiente. En ella utiliza el papel como material natural e idóneo de lo que quiere expresar. En éste caso, la unión entre idea y técnica conviven de forma magistral, pues aprovecha la propia poética que el material lleva consigo. En dicha instalación de inmersión a gran escala, a la que sólo puede accederse desde abajo, haciendo que el espectador emerja desde la tierra, el artista explora el espacio entre la naturaleza y lo artificioso a través de un “producto natural”.

BLOQUE II

IV. DELIMITACIÓN DEL MATERIAL DE ESTUDIO: LA PASTA CELULÓSICA

Como se ha mencionado anteriormente, el eje de la investigación realizada gira en torno a la *pasta de papel* o *pasta celulósica*. La elección del papel como material para la producción de este año, viene dada por la toma de contacto con éste en años anteriores, de la mano de José Fuentes Esteve, en la universidad de Salamanca, con la asignatura de “*Grabado Objetual*”. Entonces se observó la amplia diversidad de posibilidades y formas de manejo que el material del que hablamos posee.

Como dice Fernando Evangelio Rodríguez²⁷, en 2008, el papel ha sido y sigue siendo el soporte gráfico fundamental de nuestra cultura, y lo es sin dar signo exterior de ello, porque es un material ligero y frágil, humilde y casi imperceptible, *sobre el que descansa la responsabilidad de sustentar toda la literatura, las leyes, los pactos, los sentimientos, y buena parte del arte de la humanidad*²⁸.

Se da paso a continuación, al análisis de los aspectos básicos y generales de la materia empleada. Se trata de un estudio considerado oportuno, para la continuación esta lectura, pues existen aspectos inherentes al material del que se parte, así como de los consecuentes procedimientos aportados. Entrar en la explicación técnica del material, sus características, particularidades, composición y problemática en el ámbito artístico, ha sido punto de partida para el transcurso de la propia investigación, en la que el tiempo dedicado a la obra creativa, ha supuesto la cimentación del uso y reciclaje de cualquier tipo de celulosa o derivados.

IV. 1. Consideraciones históricas

Hasta finales del siglo XVIII no existía otro papel que el hecho a mano, contando con un alto número de molinos de papel. Con el desarrollo de las grandes industrias

²⁷ *EL PAPEL, NOCIONES BÁSICAS SOBRE SU HISTORIA, FABRICACIÓN Y SU UTILIZACIÓN EN EL GRABADO Y LAS ARTES EN GENERAL*. Apuntes realizados por Fernando Evangelio Rodríguez. Profesor de Fundamentos del Grabado y Sistemas de Estampación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2008

²⁸ Asunción, J. (1ª, 2ª ed.2001-2004). *El papel: técnicas y métodos tradicionales de elaboración*, Barcelona: Parramón.

papeleras, esos molinos tradicionales fueron cerrados hasta casi su total extinción. Hoy en día el papel continuo, fabricado de manera mecánica, ocupa prácticamente la totalidad del mercado occidental. Sin embargo, en los países en que más se ha experimentado esta explosión industrial, se aprecia ahora un notable interés por la recuperación del oficio y las posibilidades creativas que hay en él. En la actualidad, parece que de emergen nuevamente muchos artesanos que trabajan individualmente o en pequeños equipos, abriendo nuevos caminos, recuperando papeles autóctonos, experimentando con nuevos materiales y creando productos más afines a las demandas actuales, que van difundándose a través de la actividad docente de muchos profesionales y artistas.

El actual marco cultural global, que desarrolla gran parte de su actividad en una realidad virtual, hace que el ser humano necesite relacionarse con la materia de forma más natural, más humana, sin la fría meditación de la máquina. Experimentar el placer de tocar un papel que conserva la marca de la mano que lo elaboró, con sus barbas, su textura y sus irregularidades, se convierte en un medio real de humanización en el apogeo de la vida diaria del hombre moderno.

Paralelamente a este auge en la recuperación de las artesanías, en algunas zonas del planeta existen todavía hoy importantes focos de producción de papel hecho a mano: Japón, Filipinas, Tailandia, Ecuador, China, Nepal... El papel elaborado en estos países, circula a través de las redes de comercio global, llegando a las ciudades más importante de todo el mundo en las han surgido nuevos comercios especializados en este tipo de producto.

Por otra parte, muchos artistas plásticos han utilizado el papel artesano no sólo como soporte para sus obras, sino también como medio de expresión. El papel, al igual que el hierro, la madera o cualquier otro material, posee en sí mismo tal potencial comunicativo que su sola explotación ya resulta atrayente.

IV. 2. Cronología del PAPEL.²⁹

ORIENTE

CHINA

- 156 a.C. El papel más antiguo del que se tiene noticia, hecho con cáñamo trillado.
- 105 d.C. Tsai L'un, encargado de los utensilios del palacio imperial, mejora la fabricación del papel para la corte. Introduce la corteza de morera como fibra para la fabricación de papel. Posible responsable de la innovación del molde preparatorio.
600. La fórmula más antigua conocida para la fabricación de papel, llamada Ch'í Min Yao Shu.
960. El papel más antiguo hecho de bambú.
964. Las filigranas más antiguas, T'ung Nian Tieh, hechas por Li Chian-Chung (952-1018), pintadas en papel aguado.
1000. Aparece el papel hecho de paja de trigo y arroz.
- 1000-1050. Primer papel moneda.

COREA Y VIETNAM

- 300-600. Llega la fabricación de papel desde China.
754. El papel más antiguo conocido en Corea: la pintura de un Buda hecha sobre papel de color morado.
- 1145-1186. Amplia producción de papel de Corea: 100.000 veintenas de hojas como tributo a China.

JAPÓN

610. La fabricación del papel se desplaza de Corea a Japón.
850. La corteza de Gampi se usa por primera vez para la fabricación de papel.
1597. La corteza de Mitsumata es registrada por primera vez como fibra para la fabricación.

²⁹ Cronología extraída literalmente de *PINTAR CON PAPEL*. [Exposición] 23 de Enero-14 de Marzo de 1986. Circulo de Bellas Artes. Madrid. D.L. 1986. Pp. 15, 17.

ORIENTE MEDIO

SAMARCANDA

751. Se establece en el Oeste de China, el primer molino, presumiblemente con información obtenida de prisioneros de guerra chinos. El desarrollo de la fabricación en esta zona se ve favorecido por amplias cosechas de lino y cáñamo.

BAGDAD

793. Harun-al-Rashid comienza la fabricación de papel a partir de China.

EGIPTO

900 circa. En El Cairo la fabricación del papel empieza a funcionar al estilo chino.

MARRUECOS

1100. La fabricación más temprana de papel en Marruecos, traída de Egipto.

INDIA

1001 ? Mahmud de Gazni invade la India y propaga la fabricación.

1420 circa. Zail Uladedín, un comerciante de Cachemira, traslada trabajadores especializados desde Samarcanda para establecer talleres.

EUROPA Y AMERICA

ESPAÑA

1150. Los árabes establecen el molino más antiguo de Europa en Xátiva.

ITALIA

1275-76. Se establece el taller Fabriano, el primero de Italia, todavía activo hoy.

1282. Aparecen filigranas en papeles europeos. Los italianos parecen haber sido los primeros.

1337. La utilización más antigua en Europa de cola animal para el pape. Se cree que fue introducida por los italianos. Los papeles de cola de gelatina de Fabriano eran especialmente admirados debido a que con esta técnica se conseguía una textura muy

adecuada para escribir. La cola animal permitió que el papel compitiera con éxito con el pergamino.

ALEMANIA

1320. Fabricación de papel en Colonia.

FRANCIA

1326. El molino más antiguo de Francia, el de Richard de Bas, se establece en Ambert. Se volvió a abrir durante la segunda Guerra Mundial y sigue funcionando hoy en día.

POLONIA

1491. Primer molino en Pradnik, cerca de Cracovia.

INGLATERRA

1494-95. John Tate funda el primer molino en Hertfordshire.

MEXICO

1575-80. Primer molino del nuevo mundo fundado por los españoles. Real Decreto para "manufacturar papel en Nueva España utilizando los materiales que hayan encontrado".

HOLANDA

1586 ? La mención más antigua que se conoce sobre la fabricación de papel.

1670-80. Trilladores holandeses empiezan a sustituir las trituraciones por maceración de la fibra.

NORUEGA

1690. Fabricación en Oslo.

PENNSYLVANIA

1690. William Rittenhouse de Amsterdam establece el primer molino americano en Germantown.

INGLATERRA

1757. El impresor inglés John Baskerville publica *Virgillii Maronis*, primer libro occidental hecho en papel de tela. Baskerville tiene el prestigio de haber inventado la plancha de tejido como molde para papel en Occidente, a pesar de que ya había sido usado hacía cientos de años en Oriente. Los moldes y el papel fueron fabricados en el taller Turkey de James Whatman.

FRANCIA

1784. Pierre Le Orier de Lisle, director de la Real Fábrica de Papel de Montargis, publica el primer libro europeo en papel hecho a mano sin ninguna tara.

El trabajo de Jacob Schaefer (seis volúmenes sobre experimentación con papeles hechos en Alemania en 1765-72) incluía 86 muestras de pruebas realizadas. Desde papeles ásperos hasta pinos cónicos, pero todos tenían alguna tara.

1801. Primera máquina para fabricar papel, inventada por Nicholas Louis Rubert.

IV. 3. Características y propiedades

A través del trabajo realizado en la asignatura de Máster de *Procesos Creativos en la Gráfica* bajo la docencia de Rafael Calduch, experto en éste tema, y con el conocimiento de su Tesis Doctoral "*Análisis de un Proceso Creativo: Experimentación Plástica con Pasta Celulósica*" 1989, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, se han extraído y examinado características generales definidas a continuación.

IV. 3. 1. ¿Qué es el papel?

Acogidos a la teoría y definición que hace Rafael Calduch sobre el papel en su tesis doctoral sobre la experimentación plástica con la pasta celulósica, en 1989, se define el papel como "*una hoja delgada sin discontinuidad, obtenida uniéndose íntimamente, desgotando, comprimiendo y secando materias fibrosas, principalmente de celulósica, previamente hidratadas, mezcladas o no con otras sustancias.*"

IV. 3. 2. La Celulosa

Siendo la *celulosa* la base principal de la fabricación del papel a lo largo de la historia, y protagonista en la propia obra, es indispensable dar a conocer algunas de sus propiedades básicas. Está formada por grupos de moléculas que pueden ser designadas como partículas primarias, y que esta constituida por pequeños prismas de cristal, puestos unos a continuación de otros con el eje de los mismos dispuestos paralelamente en dirección al eje de las fibras. Esta disposición longitudinal de los cristales, proporciona a la celulosa una gran resistencia ante agentes exteriores con el mínimo de superficie. Los cristales se originan en el seno de una sustancia amorfa, que impide que esten en contacto, lo que es favorable para la unión y posterior resistencia de las fibras.

IV. 3. 3. Las Fibras

Las materias fibrosas, mezcladas con el agua en la proporción adecuada, pierden su elasticidad, se unifican y adquieren la plasticidad conveniente para que al *desgotarse* la pasta, puedan repartirse uniformemente en todas las direcciones y así volver a recobrar su elasticidad a medida que pierden humedad.

El principio físico de la formación de la hoja se basa en su apelmazamiento. Las fibras celulósicas van entrelazándose gracias a la plasticidad que le proporciona el agua, actuando su porosidad como esponja, manteniéndose en suspensión. De esta forma, es posible un reparto uniforme de las fibras que concluirán conectadas íntimamente. Cuando las fibras se secan, pierden su elasticidad, se contraen y se endurecen, así es como una hoja, tan frágil cuando está mojada, puede alcanzar niveles muy altos de resistencia una vez se ha extraído el agua que la debilita.

La perfecta integración entre la fibra de celulosa y el agua, hace que la fibra se adapte también al movimiento del agua, de manera que si el agua está en reposo la fibra se sitúa en una posición de quietud y suspensión, pero si el agua esta en movimiento, la fibra sigue su corriente e imita el movimiento en sentido longitudinal. Esto es lo que determina la dirección de la fibra de una hoja de papel. El método tradicional de elaboración del papel a mano hace que el papel no tenga dirección de fibra, diferenciándose de la fabricación industrial.

IV. 3. 4. Resistencia

Es pertinente prever las características de resistencia durante la elaboración del papel, ya que de éste dependerán sus posibles usos. La resistencia de una hoja la determinan los siguiente factores:

- El tipo de fibra que se ha utilizado, sabiendo que cada fibra tiene un grado de resistencia distinto.
- El grado de refino de esa fibra. Cuanto más refinadas estén las fibras más deshilachadas se mostrarán, por lo que más compleja y resistente será su unión.
- El gramaje. Siempre será más resistente un material con mayor grosor, que una hoja fina.
- El prensado. La resistencia merma cuando las fibras estan menos apretadas entre sí, si el papel no se prensa.
- La cola. Da resistencia a la humedad y a los líquidos. Un papel sin cola es un papel secante. Además favorece su durabilidad en el tiempo.

IV. 3. 5. Reciclaje

Una de las principales ventajas del papel es su capacidad de reciclaje. Un papel usado puede volverse a triturar, lavando y aislando sus fibras de nuevo para volver a formar otro papel. Esto es un punto favorable para el freno de la deforestación y un avance en el plano ecológico, pues casi tres cuartas partes del papel que se produce en la actualidad contiene papel reciclado.

No obstante, el proceso de desfibrado y lavado conlleva la pérdida de la calidad de la fibras, por lo que conviene no reciclar papel ya reciclado con anterioridad de forma mecánica.

En la práctica el proceso es muy simple. En primer lugar se clasifica el papel a reciclar, se pesa en base a la producción final, y se desmenuza a mano para favorecer la penetración del agua en su interior. Después se pone en remojo y se tritura hasta conseguir el espesor deseado, permitiendo ser personalizado e intervenido.

IV. 3. 6. Idea general del proceso de fabricación manual tradicional

Explicado de forma general, es conveniente dar una ligera idea del proceso de fabricación del papel más comunmente empleados, obviando en este trabajo los diferentes procesos industriales mecanizados que se alejan de la función expresiva.

El primer paso consiste en la preparación de las primeras materias primas: limpieza, desempolvado, desmenuzado y selección.

En segundo lugar queda la preparación húmeda: el desfibrado y maceración que, tras su refinado, da lugar al tercer paso.

Las fibras, mezcladas con agua, sufren un trabajo de preparación y acortamiento para adquirir las cualidades y propiedades necesarias en la obtención de la hoja de papel, encolándose o no, y añadiendo convenientemente mayor o menor cantidad de agua. Con esto también varía la cantidad de color según se quiera obtener un tono más claro manteniendo la coloración propia del material, o una coloración completamente preparada con aditivos.

Hasta hoy día las materias se han preparado mezcladas con agua. La cantidad de agua necesaria para la operación del depurado de las fibras, varía según la clase de hoja que se pretende fabricar.

En cuarto lugar, ya en el tamiz de la tela metálica³⁰, la pasta empieza a desgotarse, entretejiéndose unas fibras con otras, por la acción de succión del agua al escurrirse.

Esta es una línea general de fases que de forma paralela e inherente al proceso deben y se han debido seguir el para el control final, si no se ha verificado sobre la marcha.

³⁰ Ver "rejilla" apartado siguiente *herramientas*.

Además, es importante seguir mínimamente estos pasos establecidos según la experiencia progresada durante la historia, en vista al posterior almacenamiento de las piezas que, para ciertas clases de papeles, tiene una importancia considerable por las condiciones de humedad, luz y temperatura, así como las operaciones a las cuales más tarde tenga que estar sometido y que afecten a la calidad del producto tratado.

V. Metodología procesual

V. 1. Proceso técnico personal

El estudio propuesto, ha sido abarcado a través de un proceso de ensayos de prueba y error, con los que se ha evolucionado a medida que se tomaba confianza con el medio y la técnica empleada. Para esto, se fabricaron útiles propios de trabajo³¹, lo que dotó de mayor libertad e independencia al proceso, utilizando los conocimientos y posibilidades aprendidos y aplicados, evidenciando variantes novedosas, con el fin de hacer de la técnica una herramienta propia y así ampliar los recursos dentro de la poética personal.

Se muestran una serie de trabajos que forman parte de la producción obtenida durante el curso, realizada con pasta celulósica elaborada a base de papel de periódico y pulpa vírgen, teñida en algunos casos con pigmentos, y ensamblados y adheridos a piezas realizadas con anterioridad, que reflejan el propósito de la mezcla, contacto y unión de este material con otras técnicas mixtas, siempre desde el punto de vista pictórico bidimensional.

Se han dividido dos modos distintos de creación procesual, coincidiendo ambos en el empleo de un mismo componente, diferenciados por su correspondiente método procesual. Por un lado se explica el método de elaboración en base a la pulpa de papel vírgen, a modo de estampación, recordando al Grabado Objetual, y por otro, el método de elaboración en base a la pasta de papel de periódico y otros materiales reciclados, empleados de una forma más directa, dándole valor a la celulosa como materia.

³¹ Ver apartado siguiente.

V. 2. Útiles y herramientas de trabajo

Para la creación de estos ensayos se ha necesitado los siguientes útiles de trabajo:

1) *Batidora*. Con la que se tritura el material, además de ayudar a su mezcla con otros materiales aglutinantes, o a su entintado.

2) *Espanja*. Se utiliza para quitar el agua sobrante de la preparación, y sirve de ayuda para el “despegue” de la pieza de la rejilla.

3) *Paleta*. Cualquier objeto con una trama adecuada sirve de sustituto a éste útil. Se ha utilizado, normalmete, un matamoscas, en el que se acumula la pasta, y tras el desgoteo intencionado, se aplica.

4) *Mosquitera*. Es empleada como capa intermedia, entre la pieza de papel y la esponja, para retirar el líquido restante e impedir que el papel se levante o peque a la esponja.

5) *Rejilla*. Galvanizada, para impedir su oxidación por el contacto con el agua, y adecuada a un bastidor, sirve de soporte para la decantación de la pasta, que con su posterior volteado dará fruto a la pieza deseada, o a parte de ella.

6) *Alza*. Estructura de madera que sirve para encajar la rejilla revestida a su bastidor, mantener los márgenes de la pulpa y favorecer la fijación y control de la decantación de la pasta.

7) *Contenedor del material*. Se necesita un recipiente en el que el preparado a utilizar como materia quede almacenado y protegido.

8) *Contenedor de agua sobrante*. Se necesita un recipiente que alberque el agua que se desprende, mayormente, de la esponja.

9) *Soportes rígidos de decantación*. Es indispensable un soporte, principalmente tablas de madera cubierta por periódicos, para facilitar la transpiración y el secado de la pieza, así como un soporte/matriz, que normalmente ha sido de acetato, sobre el que intervenir y modificar la pieza que se pretende obtener, distinguiéndose éste de los soportes con tablas de madera en la transpiración y dificultad del secado.

10) *Desmoldeante*. El desmoldeante que se ha usado sobre los soportes/matriz para evitar la adherencia del papel a su lugar de procesado, ha sido la mezcla en partes iguales de aguarrás y *cera desmoldeante F.C.A*



Fig. 17. 1) Batidora.



Fig. 18. 2) Esponja, 3) Paleta, 4) Mosquitera.



Fig. 19. 5) Rejilla.



Fig. 20. 6) Alza.



Fig. 21. 7) Contenedor del material.



Fig. 22. 10) Desmoldeante.



Fig. 23. 9) Soportes rígidos de decantación (tablas de madera y acetato).



V. 2. 1. Fabricación de las propias herramientas de trabajo.

Para facilitar la desenvolvura con los procesos técnicos seleccionados, fue imprescindible la creación de los útiles de trabajo, principalmente para el proceso tradicional de elaboración del papel.

Puesto que era la primera vez que se trabajaba la pasta de papel al modo tradicional, y después de la primera toma de contacto con las herramientas ofrecidas en clase, se fabricó, a partir de la reutilización de maderas, un bastidor con rejilla tensada, de 38 x 62 cm, de malla metálica galvanizada, para evitar su oxidación por el agua como se cita en el apartado anterior, y su correspondiente alza, impermeabilizada con goma

laca, como estructura para la introducción de la rejilla. Las medidas utilizadas han sido 12 centímetros de alto y 2,5 cm de ancho, produciendo láminas de 33.5 x 57 centímetros.



Fig. 24 y fig. 25. Fotos tomadas en el taller durante la fabricación del alza.



Fig. 26. Alza y rejilla.

V. 3. Preparación del material

Además de la preparación y disponibilidad en el lugar de trabajo de los materiales y herramientas citados, es importante explicar la preparación de la materia en cuestión.

Es aconsejable dejar la pasta de papel a remojo con agua entre 24 horas y una semana, dependiendo del tipo de fibra y papel que se quiera reciclar. A partir de ahí, se procede al batido y triturado de la pasta, hasta lograr la consistencia necesaria para la creación posterior.

En el desarrollo procesual propio, se han distinguido dos formas de elaboración dependiendo de las exigencias físicas del material. Por un lado, la preparación de la pasta de papel *vírgen*, ha sido realizada con la mezcla de, cola Europanol 22 de la empresa Paniker (20 cm. cúbicos), agua (1 litro) y pulpa de algodón (20 grs)³².

Por otro lado, la pasta de papel de periódico, y otros papeles reciclados, no han necesitado de colas, pues el propio material ya dispone de estos componentes y no conviene sobrecargarlos, por lo que su mezcla ha sido básicamente de papel y agua, con las propias colas procedentes de su anterior fabricación industrial.

V. 4. Entintado

En la mayoría de los casos, se ha intentado utilizar el propio color de la materia empleada, agrediéndola lo más mínimo con el fin de que mantenga la mayor parte de sus cualidades innatas. Teniendo ésto en cuenta, ha sido posible variar el clareo o tinturado de la materia de la siguiente forma.

Lo que se llama blanco de fondo, en realidad viene dado principalmente por la composición o blancura propia del papel y por la ausencia de negro en los colorantes, influyendo menos en la blancura de las cargas provocando que éstas no sean coloreadas. En la composición, influyen en la blancura, además de las fibras, la cola, la albúmina, las cargas e incluso el agua empleada. El trabajo de refino actúa también

³² Fórmula aprendida y desentrevista en clase de Grabado Objetual en 2012, por José Fuentes Esteve, en la universidad de Salamanca.

sobre la blancura de fondo. A medida que la pasta se va engrasando se produce gris, y si la operación de refino no ha sido ejecutada cuidadosamente, la pasta puede resultar ahumada.

Los pigmentos han sido primordiales a la hora de teñir la pasta celulósica, añadiendo mayor cantidad de negro si se quería oscurecer o producir un fondo gris en lugar de blanco. Al disolver materias colorantes en agua se produce la coagulación en circunstancias distintas para obtener un gel. Las materias fibrosas pueden ser consideradas como geles susceptibles de producir en ellas el hinchamiento por el contacto con líquidos que se interponen entre sus partículas. Las materias colorantes en el agua puestas en contacto con las fibras, experimentan un fenómeno de difusión en forma, que pueden aparecer como un disolvente de éstas, existiendo o no acción química o eléctrica entre sí.

La teoría mecánica de la tintura, puede aplicarse con colorantes minerales o pigmentarios, como ha sido el caso, con lo que sobre la fibra se forma un colorante insoluble mediante la acción en ellas de las sustancias que las impregnan, aspiradas por los poros y por el canal central. Las teorías físicas son varias: la coloidal³³ explica la tintura admitiendo la existencia del estado coloidal en las disoluciones de colorantes y luego de absorción; la teoría de la adhesión admite la formación de una membrana elástica por el colorante que rodea la superficie de la fibra coloreándola, o sea, un caso particular de la pintura.

V. 5. Las fibras

Con respecto a la tintura, no todas las fibras ofrecen las mismas propiedades para su coloración ni se comportan de la misma manera.

Las fibras de algodón empleadas en esta práctica, decoloradas y lavadas, presentan una cierta afinidad para los colorantes básicos, afinidad que puede estar atribuida a una transformación parcial en oxixelulosa. En general no toman directamente los colorantes que contienen sustancias tánnicas, por lo cual son coloreadas sin mordiente por los colorantes básicos.

³³ Coloide: dispersión de partículas o macromoléculas en un medio continuo. RAE

V. 6. Evaporación del agua

Es sistema de secado seguido en la propia práctica, ha sido de entre dos y tres días, por pieza, a una temperatura ambiente de unos 22 grados aproximadamente.

Es conveniente que el secado de la “hoja” se haga de manera gradual pero no súbita, teniendo en cuenta, entre otras causas que influyen sobre la buena fabricación de la hoja, el efecto del cohesionado de la resina sobre el encolado.

Es muy importante que el papel tenga espacio suficiente para alargarse y contraerse libremente, y que los tirajes de la hoja puedan regularse de forma fácil, pues de no ser así, la hoja podría quedar floja por unas partes, y tirante por otras, lo que causaría roturas.

V. 7. Métodos personales procesuales

En la práctica personal que refleja esta aportación teórica, se han elaborado distintos modos procesuales según el acabado deseado para cada ensayo experimentado.

En ella se ha puesto a prueba las cualidades matéricas del material protagonista, siendo intervenido mediante presión al extraer el agua registrando superficies ya existentes, entintadas o con residuos de otras pinturas. Dicha intervención se ha llevado a cabo principalmente con la pulpa de papel vírgen, ya que, siendo necesaria su encolación, se asegura la perfecta unión de las fibras y resistencia final.

En el caso de la pasta de papel reciclada, en su mayoría de papel de periódico, la existencia de cola, u otros aglutinantes, hace que sea permisible la no intervención en él, aportando cuerpo y rigidez simplemente por el tiempo de secado natural.

Dicho esto se explican a continuación, las pautas seguidas en cada momento de estudio para su análisis posterior.

V. 7. 1. Método de aplicación en base a la pulpa de papel vírgen

En primer lugar, debe quedar constancia de que la preparación compuesta por pasta vírgen muestra una tendencia por el grabado y la técnica de estampación, aplicada sobre un soporte/matriz de DM, previamente trabajado mediante recursos sustractivos, aditivos u objetuales, que se traducía en efectos de pulpa de papel en relieve tras su correcto desmoldeo. El levantado, desmoldeo en este caso, era posible gracias a la aplicación, a dicho soporte, de tapaporos y, después de su secado, desmoldeante. Partiendo de ésto se desglosan los pasos practicados:

1. Elección del material. La pasta de papel vírgen, de algodón.



Fig. 27



Fig. 28

2. Colocación de la materia seleccionada en cubos, también utilizados para su decantación, con agua entre 24h y una semana, para facilitar el hinchamiento y absorción del agua en su posterior trituración con la batidora. (Fig. 28)
3. Preparación de las pequeñas piezas realizadas en anteriores pruebas con resina, pasta de papel y pigmentos, que con esta práctica fueron aisladas e incorporadas a un soporte unificador de papel, funcionando como fondo y soporte.
4. Aplicación del desmoldeante, aun sobre la superficie no porosa, como prevención de su posible agarre durante el desmoldeo de la pieza por imprevistas porosidades. (Fig. 30)



Fig. 29



Fig. 30

5. Coloración (en algunos casos, en otros se aprovechó el color de la propia pasta) con pigmentos en polvo mezclados con el triturado con la batidora, así como la superficie de trabajo con aguadas de pigmento dando matices al acabado.
6. Preparación del soporte rígido plano de manipulación (el llamado soporte de decantación), con un acetato, por su superficie lisa no porosa y facilidad de desmoldeado. (Fig. 31)



Fig. 31

7. Aplicación, con ayuda de la *paleta*, de la pasta de papel vírgen sobre las piezas de resina y acrílicos previamente seleccionadas. (Fig. 32)



Fig. 32

8. Con ayuda de una maya metálica, se extrajo el agua sobrante para, unificar y mejorar la adherencia de la pieza objetual al soporte mediante la presión, y favorecer el secado sin excedencia de agua. (Fig. 33)



Fig. 33

9. Se dejó durante una semana aproximadamente para cercionar su secado. (Fig. 34)
10. Con la ayuda de una pequeña espátula se dió paso a su levantado y desmoldeo, una vez la pieza estuvo completamente seca. (Fig. 35)
11. Una vez obtenidas las piezas realizadas, se añadió al reverso de cada pieza tarlatana encolada, para fomentar su resistencia y unidad hacia posibles roturas.



Fig. 34



Fig. 35

En este apartado prima la aplicación de la pulpa con una maya reforzada para soportar el peso del agua, escurriendo el líquido excedente antes de depositar la pasta sobre

la matriz, y de forma en que se fuese solapando cada aplicación para que sus fibras se unieran posteriormente.

V. 7. 2. Método de aplicación en base a la pasta de papel reciclado

En este apartado y como aclaración antes de explicar los pasos seguidos, cabe destacar que la pasta de papel de periódico ha ayudado en la fabricación de soportes matéricos de carácter volumétricos y por lo tanto mantiene una directa relación con la pintura. Así, las piezas realizadas con este material, toman importancia como soporte sin necesidad de ser enmarcado, respetando los bordes y líneas irregulares que lo delimitan. Su tiempo de secado, por lo tanto, ha sido de mayor duración, atendiendo a los distintos tipos de grosores. Los pasos seguidos han sido los siguientes:

1. Elección de material, pasta de papel reciclado mayormente de periódicos.
2. Colocación de la materia seleccionada en cubos, también utilizados para su decantación, con agua durante una semana para facilitar el hinchamiento y absorción del agua para su posterior trituración con la batidora. (Fig. 36)
3. Coloración, respetando al máximo posible el tono del propio material, mediante pigmentos batidos junto a la preparación triturada de la pasta.



Fig. 36

4. Preparación del soporte rígido de manipulación (soporte de decantación) con hojas de papel de periódicos (con poco grado de encolación para no obstaculizar el levantado final)³⁴.

³⁴ Imagen V. 2, 9) Soportes rígidos de decantación (tablas de madera y periódicos).

5. Decantación sobre el alza con su correspondiente rejilla de la pasta preparada, dejándose que el agua filtrara por la rejilla (variando el tiempo de filtraje del agua en función del grosor de la unidad a realizar) uniéndose las fibras en la misma. (Fig. 37 y 38)
6. Se desprendió el alza de la rejilla.
7. Lento volteo de la materia en la rejilla sobre el soporte rígido de manipulación.
8. Ayuda del desprendimiento de la hoja y extracción de parte del agua sobrante con la esponja por la parte posterior.



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

V. 7. 3. Hibridación de procesos.

Inicialmente, correspondiente con los primeros ensayos de aproximación a los procesos técnicos analizados, se han estudiado variantes en lo referente a la casación y unión de las piezas en su estado húmedo, lo cual supuso un primer periodo de prueba en el que la cohesión ejecutada por superposición en agua, para que las colas producto del reciclaje efectuaran el pegado antes de empezar a impermeabilizar, no se separasen de las piezas durante el secado. Asimismo las piezas muestran distintos formatos poniendo a prueba las casaciones de modo más informal: variando los grosores, los tipos de preparación, las formas de la hoja y manchas derivadas más orgánicas y sugerentes.

Igualmente, como puede verse gráficamente, se experimentó la manera de incorporar los dos métodos aprendidos incrustando piezas hechas en un momento procesual a otras solapadas debidamente. Esta hibridación ha dado pie a nuevas creaciones, cada vez más sintéticas, en las que el elemento objetual³⁵ queda aislado y arropado por la propia pasta (véase las últimas obras incluidas en anexos).

³⁵ En este caso entendemos elemento objetual como extractos, o partes, de piezas fabricadas en anteriores producciones, en las que se investigó con celulosa, pigmentos, acrílico y resina, que han sido reutilizadas.

Piezas realizadas con el método de aplicación en base a la pasta de papel reciclado.



Piezas realizadas con el método de aplicación en base a la pulpa de papel virgen.



“¿Por qué cambia mi pintura después de haber grabado? Acaso en las consideraciones anteriores pueda hallarse alguna respuesta. Ese sutil cambio puede obedecer a lo esclarecedor que resulta prescindir en ocasiones de tus posibilidades conocidas. Cuando voy al grabado entiendo que no tengo historia, o que poseo menos historia que cuando voy a la pintura. En la búsqueda encuentras a veces lo que buscas, parcelas desconocidas de tu ser, de tu personalidad. Entonces, vuelvo a pintar con nuevas cosas dentro de mí, con un mayor bagaje”.

Lucio Muñoz

Catálogo Galería Juana Mordó, Madrid, 1984.

V. 8. Muestrario.

De acuerdo con las diversas experiencias procesuales descritas en los apartados anteriores se han obtenido una serie de muestras divididas, entre las realizadas, mediante la tradicional forma de elaboración del papel con materiales reciclados y las confeccionadas con pasta vírgen como ya se ha dicho. Se aprecia también el contacto con otros polímeros acrílicos que se han manejado con frecuencia en la práctica personal además de la pasta de papel.

El muestrario ha sido una forma de clasificar los pasos avanzados en la experimentación mostrada y a parte, ha generado nuevas ideas que podrían dotar a éste fichero de atractivo artístico en cuanto a la idea contemporánea del archivo como obra final. Además, estas pequeñas muestras se han utilizado para la creación de maquetas, concretamente para la asignatura *Instalaciones. Espacio e Intervención*, impartida por Pilar Crespo y Sara Vilar, germinando la posibilidad de creación de distintos habitáculos caracterizados por la metodología y estética propia del proceso técnico escogido.³⁶

³⁶ Esto se ejemplifica en la instalación realizada *Microorganismos pictóricos* explicada en el Bloque III y documentada en Anexos.

MUESTRARIO DE DISTINTOS TIPOS DE PASTA DE PAPEL: CELULOSA, PIGMENTOS Y ACRÍLICOS

* Serie de muestras obtenidas durante la investigación técnica personal partiendo del papel, de la pasta vírgen, de periódicos y otros reciclados principalmente, y la unión y adherencia, de la propia pasta tratada y su mezcla con otros materiales.

1. Las piezas realizadas con **periódico**, han sido elaboradas según el método tradicional de fabricación de papel, con *rejilla* y su correspondiente *alza*.
2. Las piezas realizadas con **pasta vírgen**, han sido elaboradas según el método de estampación objetual, "aplastada" sobre una *superficie/matriz*.

1 Diversas capas de periódico teñido con pigmentos y pasta vírgen (cara vista).



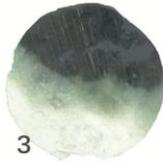
1

2 Diversas capas de periódico teñido con pigmentos y pasta vírgen (desgarro).



2

3 Pigmento aglutinado y pasta vírgen (cara vista).



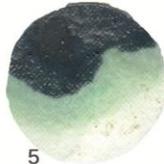
3

4 Pasta vírgen y látex (cara vista).



4

5 Pigmento aglutinado y pasta vírgen (cara oculta).



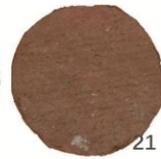
5

6 Papel de periódico, puro y pigmentado.



6

21 Pasta de periódico pigmentado (cara oculta).



21

22 Pasta de periódico pigmentado (cara vista).



22

7 Pasta vírgen quemada y acrílico (cara oculta).



7

8 Pasta vírgen y acrílico (húmedo y semihúmedo) (cara oculta).



8

23 Pasta vírgen y látex (cara oculta).



23

24 Pasta de periódico teñido, textura burbujas (cara oculta).



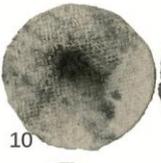
24

9 Pasta vírgen quemada y acrílico (cara vista).



9

10 Pasta de periódico y tinta china (cara vista).



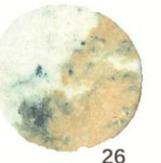
10

25 Pasta de periódico y tinta china (cara oculta).



25

26 Pasta vírgen, teñida y pigmentos.



26

11 Pasta vírgen sobre acrílico húmedo.



11

12 Pasta de periódico y pigmento diluido.



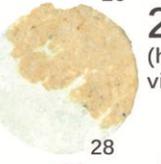
12

27 Pasta vírgen y acrílico (húmedo y semihúmedo) (cara vista).



27

28 Pasta vírgen y pasta de colo (cartulina).



28

13 Pasta vírgen con tarlatana (soporte/rígidez).



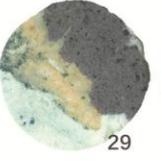
13

14 Pasta vírgen y nogalina.



14

29 Pasta vírgen teñida, papel tratado sobre matriz y pigmentos.



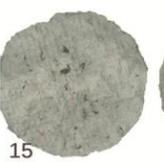
29

30 Pasta vírgen, teñida con nogalina, y quemada.



30

15 Pasta de periódico pura (cara vista).



15

16 Pasta de periódico pura (cara oculta).



16

31 Huella papel no adherido, sobre pasta vírgen.



31

32 Pasta vírgen y cartulina de color (poco triturada).



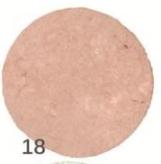
32

17 Pieza de papel gofrado e incrustado a pasta vírgen.



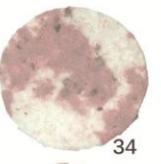
17

18 Pasta vírgen pigmentada.



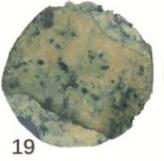
18

33 Pasta celulósica vírgen (cara oculta).



33

34 Pasta vírgen y teñida con pigmentos.



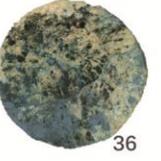
34

35 Pasta celulósica vírgen (cara vista).



35

36 Gofrado de resina de poliéster, sobre pasta vírgen y pigmentos



36

BLOQUE III

VI. OBRA PLÁSTICA

VI. 1. Inicios

Trás haber situado el contexto artístico personal y explicado la metodología procesual desenvuelta durante la experimentación práctica realizada, se da paso a la exposición de la producción obtenida y a la explicación de las causas y resultados que la han llevado cabo en las asignaturas elegidas con especialidad en Artes Plásticas durante el Máster de Producción Artística.

Inicialmente se ha tomado el *retrato* como punto de partida de la investigación por la necesidad de salir de él, ya que en periodos anteriores el proceso personal se basaba en la representación figurativa, de corte gestual y expresionista, y contando con el apoyo de la asignatura *La imagen de la identidad. El retrato contemporáneo*, impartida por Jose María Lopez Fernández y Rosa María Martínez Artero.

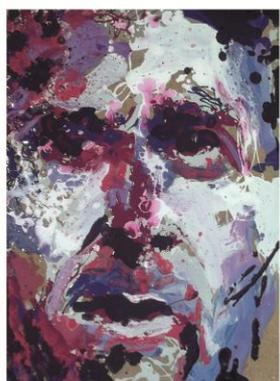


Fig. 40. *Retratos*. Acrílico, óleo y esmalte sobre tabla. 2013.
Salamanca

Lo atractivo de ésta obra era la fuerza, ya no de la imagen representada sino de las manchas y salpicones, creando en su conjunto una semejanza con el rostro humano, un retrato abstracto que pasa de la identidad a la no-identidad o, quizá, la empatía que se genera en el autorretrato a la hora de trabajar.

“... un horizonte inexplorado de gestos insólitos transgresores.

Con la disolución del sujeto como identidad fija, aparece una nueva conciencia del yo y se inicia un proceso de cancelación de la imagen del rostro [...] se impone su propio y autosuficiente sistema plástico, al tiempo que se sirve del retrato como metáfora del hombre moderno.”

DE CASTRO, Antonio: “La realización del vacío” Ideas. La Vanguardia.

Martes, 15 de noviembre de 1994.



Fig. 41. *Monotipo*. Óleo y esmalte sobre papel, 50 x 70 cm. Salamanca, 2013.

La insistencia personal por alejarse de la imagen figurativa marcó la primera pauta a seguir, aislar partes representativas que, como se ha dicho anteriormente resultaban atractivas en conjunto, pero que en su defecto fueron agotadas como recurso. Por una parte se inició un proceso de síntesis compositivo utilizando el esquema compositivo del rostro como excusa para la práctica. Singularizar por medio de la semejanza puesto que, por otra parte, la elección y voluntad de desarrollar nuevas experiencias plásticas con la *pasta de papel*, necesitaba de una estructura predeterminada coherente

dentro de la creación personal que facilitara su comienzo. Una forma de descomponer la imagen fijada, y establecer la atención en una selección de partes determinada que podría relacionarse con el “contrahacer” sugerido por Calvo Serraller en su crítica por la imitación selectiva, en busca del “ideal”.³⁷

“Boltansky expresa con gran franqueza su deseo de “captar la realidad”. [...] Los retratos están muertos porque no proporcionan presencia o referencia. Boltanski sólo recuerda lo que la imagen ofrece a su llana materialidad como significante: rostros”.

VAN ALPHEN, Ernst: “La dispersión del retrato”.
Catálogo Interfaces. Retrato y comunicación. PHOTOESPAÑA,
2011, pp. 56-58.

Es entonces cuando se arranca con la realización de bocetos y pruebas acerca del retrato con los primeros materiales escogidos: *acrílicos, pigmentos, látex y esmaltes* principalmente.



Fig. 42. Estudios sobre papel. Serie “Homenaje a Maya Kulenovik”.
Carboncillo, tinta china y esmalte sobre papel, 50 x 70 (x5 piezas). Valencia, 2013.

³⁷ AA.VV. Claves de razón práctica. [en línea] http://www.prisarevistas.com/pdf/2000/Claves_100.pdf

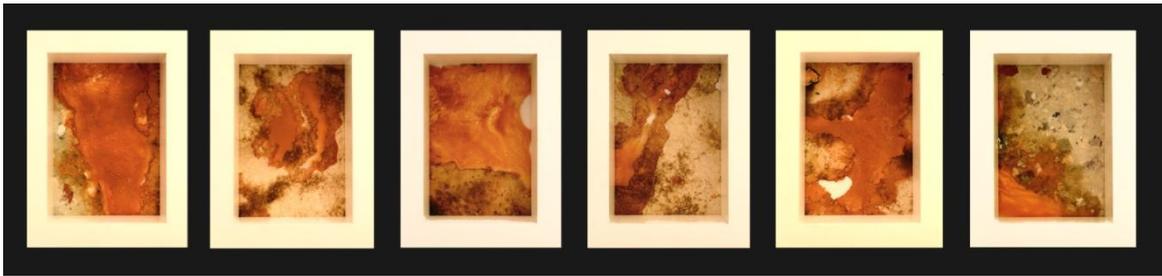


Fig. 43. Pruebas de papel quemado y pigmento aglutinado. Expuesta en PAM 2014. 22x17cm cada pieza (6 piezas). 2014³⁸

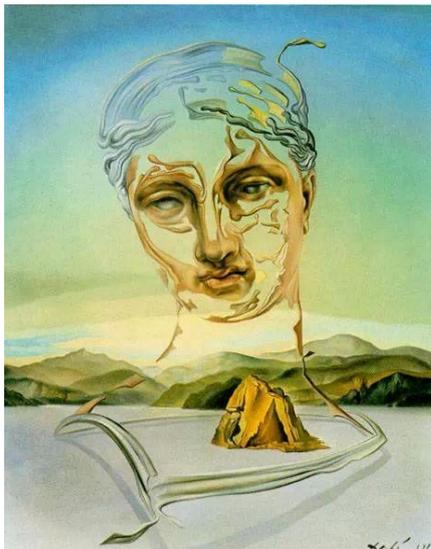


Fig. 44. *El nacimiento de una divinidad*, 1960, óleo de Salvador Dalí (1904-1989)

Con la entrada de la pasta de papel y para comprobar su comportamiento junto a los distintos materiales empleados, se dió paso a la creación de piezas independientes de un mismo componente con el propósito de que más tarde pudieran unificarse aprovechando la cualidad de la pasta de registrar y usando métodos procesuales que fomentaran su capacidad de agarre. En este momento aparece la problemática del cuadro y su soporte. Trás la manipulación de estas piezas, se obtuvieron una selección apartada, archivada y definitiva, que funcionaba por sí misma como obra, además de *restos* o *deshechos* adquiridos de dichas prácticas que se utilizaron a posteriori en la producción final.

“El autorretrato se distingue primeramente de la autobiografía por la ausencia de todo relato estructurado. La narración está allí subordinada a un despliegue lógico, gracias a un ensamblaje o bricolaje de elementos ordenados según así del lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético más que de lo narrativo: “intenta constituir su coherencia gracias a un sistema de recordatorios, de repeticiones, de superposiciones y de correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de tal modo que su principal apariencia es la de lo discontinuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje.” [...]

“No voy a contarles lo que hice, sino a decirles quién soy”³⁹.

³⁸ Políptico, selección de pruebas ensayo/error, fruto de la investigación artística en cuanto a la integración de la pulpa de papel con otros materiales, en este caso pigmento aglutinado. En estas piezas apreciamos las uniones y repulsiones originadas entre un material y otro

³⁹ BELLOUR, Raymond: Entre imágenes. Foto. Cine. Video. Ediciones Colihue, 2009, p. 294.

VI. 2. Entrada del material elegido

Ya en el apogeo del uso del desempeño con la pasta de papel, se prepararon matrices y soportes donde dicho elemento fue aplicado realizando nuevas formas de trazos y manchas de color de manera independiente, así como la adaptación y contacto con otros materiales y, observando y analizando la reconstrucción del retrato. La reagrupación de las partes seleccionadas en un mismo soporte o base identificó aspectos interesantes que se incluyeron en la producción posterior.

El interés que se tenía en clase de *Práctica Pictórica*, impartida por Isabel Tristán y Carlos Domingo, era por tanto el despiece y análisis del retrato mediante la creación de manchas y trazos, trabajados de forma individual mediante distintas técnicas propias de la pintura y el grabado, que a su vez conformaban una novedosa composición.

Las técnicas utilizadas para crear dichas formas fueron la pulpa de papel aplicada sobre matriz, acrílico endurecido sobre tabla no porosa y resina de poliéster como recurso pictórico.

El objetivo de este estudio fue lograr nuevas formas abstractas sugestivas por sí solas, que podrían volver a conformar varias estructuras atípicas, con el fin de poner en práctica las técnicas y métodos no convencionales aprendidos generando nuevos soportes pictóricos que podrían ampliarse a nuevos espacios o instalaciones.



Fig. 45. Imagen de una de las pruebas antes de su descomposición en cuatro piezas. Manchas trabajadas de forma individual (acrílico, resina de poliéster y pasta de papel) unificadas con pasta celulósica y resina.



Fig. 46. Manchas trabajadas de forma individual (acrílico, resina de poliéster y pasta de papel) sobre poliespan. 130 x 100 cm. 2014



Fig. 47. IV, V. Pasta celulósica pigmentada y resina. 50 x 70 cm. 2014



Fig. 48. Presentación para la asignatura *Metodologías y poéticas de la pintura* impartida por Amparo Galbis.

Los desechos generados en la práctica se entendieron y utilizaron como recursos, colores, o trozos utilizados posteriores composiciones por la capacidad de reciclaje de la materia utilizada. Esto, más la evolución y variaciones en los distintos procesos técnicos, dió pie a multitud de pruebas de papel mezclados con diversos materiales que debieron ser clasificadas de forma clara, como se ha matizado en la explicación del muestrario presentado, preparadas para posibles producciones y confecciones en base a una muestra determinada.⁴⁰ La descomposición y el problema del soporte, fueron reconsiderados y experimentados según las necesidades de cada pieza.



Fig. 49 y Fig. 50 Presentación para la asignatura *Metodologías y poéticas de la pintura* impartida por Amparo Galbis.

⁴⁰ Véase Muestrario.

Vi. 3. Extensión del soporte bidimensional



Tras la obtención de diferentes pruebas con la pasta de papel se dió pie al estudio de soportes adecuados en busca de la opción instalativa. Con ayuda de las imágenes mostradas a continuación, se aprecian los pasos avanzados según las materias cursadas, experimentando soportes tradicionales como son los bastidores, y el uso de materiales reciclado, como por ejemplo en la página siguiente un neumático deshechado, que funcione como estructura de la obra.



Fig. 51, 52 y 53. Obra presentada para la asignatura *Nuevos Espacios Escenográficos* impartida por Miguel Ángel Rios Palomares.

Con la reutilización de la propia pasta y de los desechos generados durante la práctica, así como la inserción de elementos encontrados, la propia producción avanzó desde la delimitación tradicional del cuadro hasta posibilidades de instalación ampliando el espacio intervenido y el contenido conceptual de la práctica. Se presenta entonces, la propuesta de instalaciones expositivas⁴¹ que reflexionan sobre la idea del proceso artístico como idea conceptual en la práctica contemporánea.

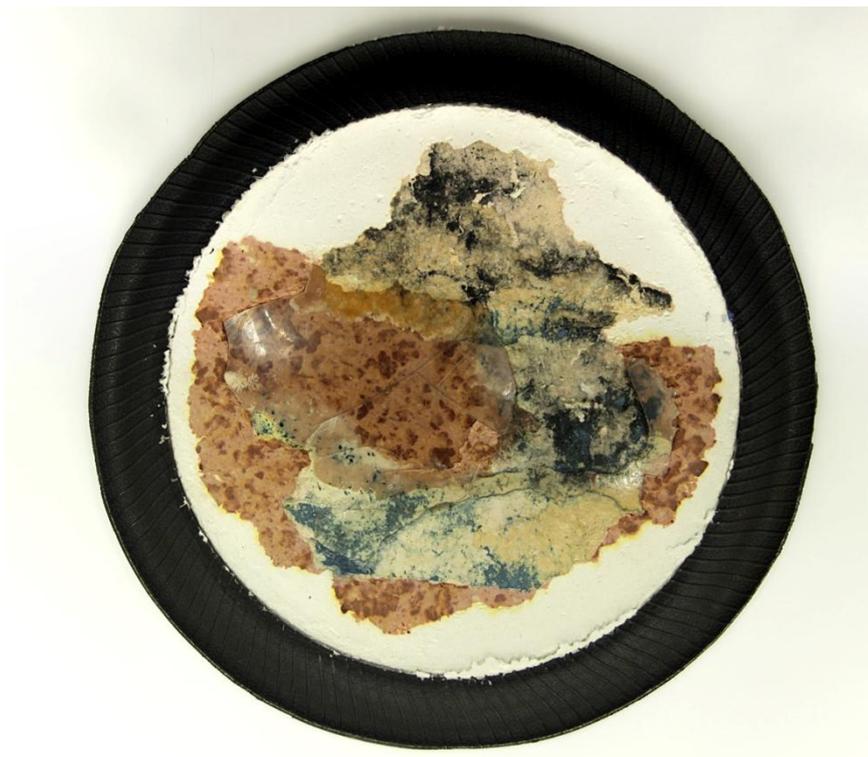


Fig. 54. VI Pasta celulósica pigmentada y resina adherida a neumático
30 cm de diámetro, 2014

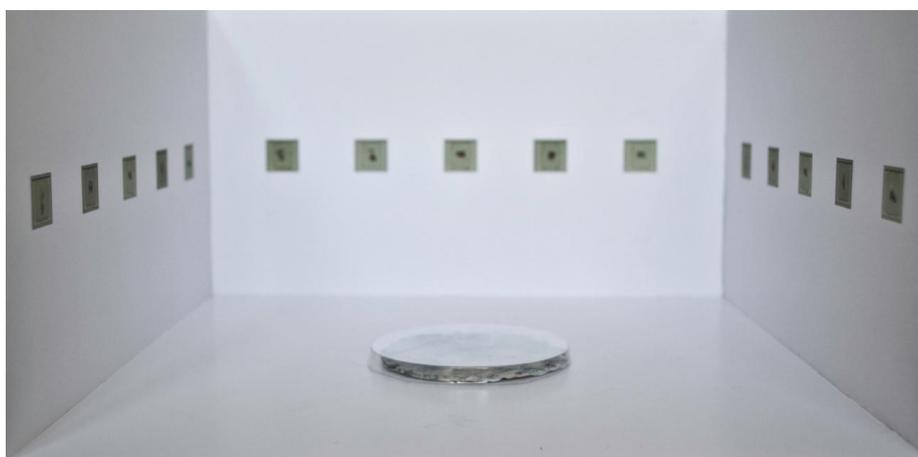


Fig. 55. Maqueta Microorganismos pictóricos, propuesta Instalación de inmersión

⁴¹ Véase la propuesta de Instalación *Microorganismos pictóricos* en anexos.

La propuesta de instalación *Microorganismos pictóricos* nace de la necesidad de crear un archivo o registro de muestras sobre los distintos tipos de papeles utilizados y elaborados a mano para la propia obra pictórica desarrollada durante este último año.

Con las distintas muestras, o piezas, en mano surgió la necesidad de encontrar una estructura o soporte adecuado para su clasificación. Se pensó en un objeto a modo de libro de artista de manera que, como una forma más de expresión, produjera un elemento/objeto, siguiendo la propia línea de trabajo, que documentara ese proceso de desarrollo. La característica principal atrayente de este recurso era su morfología creativa, que podía ser un tanto lúdica, tanto para el artista, como para el espectador, ya que se posibilitaba su manipulación.

Llegados a este punto, se valora lo interdisciplinario, alimentado por la investigación plástica realizada en otros campos y los “descubrimientos” obtenidos, con forma de instalación de inmersión en la que el espectador deba ser participativo, ya que como dice José Emilio Antón en “El libro de Artista”, 1994, *“Su carácter suele ser interdisciplinar ya que puede convertirse en una poesía visual, en un happening, en un soporte subversivo o en una escultura móvil.”*



Fig. 56. Uno de los cuadros que conforman la Serie *Microorganismos pictóricos*. Pasta celulósica pigmentada y resina. 18 x 23 cm, 2014.

VII. CONCLUSIONES

Una vez concluidas las diferentes obras realizadas durante el avance de las asignaturas escogidas en el Máster en Producción Artística y asentando los conocimientos adquiridos en ellas, y en base a los objetivos lanzados inicialmente en esta investigación protagonizada por la experimentación práctica de la pasta de papel como material extrapictórico, se ha llegado a las siguientes valoraciones:

- La extensa práctica con la pasta de papel de celulosa ha resultado notablemente favorable tras descubrir en ella un carácter versátil y de fácil adecuación en los diversos modos de manipulación ejercitados permitiendo la evolución de nuevas experiencias creativas, tanto en aspectos formales como expresivos.
- Con la descomposición del retrato y el trabajo realizado sobre las piezas aisladas se ha cercionado la adherencia de polímeros naturales y acrílicos, además de desvelarse la capacidad del material protagonista para aunar incluso polímeros termoestables, como la resina epoxi, hasta el momento desconocidos.
- Ese poder de agarre generado por la pasta de papel se ha utilizado como elemento unificador de piezas que puede albergar, funcionando como obra acabada, una serie de componentes que han necesitado del estudio de soportes alternativos.
- Los soportes que en un principio se utilizaron fueron de carácter ligero con la intención de no desventajas la levedad que parte de la producción gozaba, como el poliespan, rejillas plásticas, estructuras metálicas y bastidores. Algunas de estas pruebas resultaron ineficaces rebajando la potencialidad de las obras, hasta que se dió con el uso de la tarlatana que, encolada al dorso de las piezas, supuso la mejor elección para evitar la rotura de las piezas obtenidas o de parte de ellas, incorporando a su vez un bastidor que permita su colocación o sus pención sin necesidad de incidir en la pieza.
- Con respecto a la durabilidad en el tiempo de las cualidades y propiedades de los materiales que componen la obra, se ha insistido en su estudio por la particularidad de absorción de humedad del material protagonista. El freno de ésta característica se ha conseguido con el uso, como último paso, de una parte de formol por cinco de agua (pudiendo ser menor su disolución) protegiendo al material de que se generen en él posibles microorganismos y fomentando su conservación. Además de este nuevo

componente, se ha llegado al conocimiento de un material que a falta de tiempo no ha podido ponerse en práctica pero que no se descarta en vías a una producción posterior, como es el *Pinova elastic*, que como polímero resinoso también podría ayudar a mantener la unidad y rigidez de la pieza.

- En los tiempos de secado han entrado en juego las condiciones climáticas propias de la ciudad en la que se ha desplegado la investigación, Valencia, lo que ha perjudicado durante el periodo hibernal la rapidez de evaporación ya que se encuentra en ella un alto grado de humedad, totalmente contrario al periodo estival en el que las piezas pueden llegar a deshumedecerse a lo largo de una jornada.
- El estudio histórico del empleo de la pasta de papel, así como el desarrollo de materiales extrapictóricos en la práctica artística, ha sido de gran enriquecimiento personal pues se han descubierto un amplio número de artistas de todos los ámbitos plásticos que, todavía hoy, perduran en diversas investigaciones acerca de los distintos empleos y calidades de este material ignorándose anteriormente.
- Se han encontrado similitudes con artistas contemporáneos y la utilidad del material del que se parte, como Elena Martí, procedente de Barcelona pero establecida en Valencia, con sus *pulpas oxidadas*, además de relaciones evidentes con artistas que trabajan la temática de la memoria histórica, como Patricia Gomez y María Jesús González; el archivo, como Mark Dion; o los límites de la pintura, como por ejemplo Jessica Stockholder y su *pintura expandida*. Cabe añadir que existen numerosos artistas emergentes, sobretodo estudiantes de la universidad de Salamanca donde José Fuentes Esteve continúa difundiendo los usos de la pulpa de papel, que actualmente están abriéndose camino en el campo de las artes plásticas con éste medio como recurso tanto pictórico como escultórico, como por ejemplo los vallisoletanos Jonás Fanrique y Eloy Arribas, u Olaia Martinez Altuna (Donosti, Guipúzcoa) de los que se sigue la trayectoria coetánea.
- Trás la realización de diferentes propuestas para las asignaturas del Máster con la intención de ahondar en las posibilidades escultóricas e instalativas del material tratado, se vislumbra con total confianza la ocasión de creación en el campo de la Instalación, tomándose ésto como posible punto de partida ya sustentado en una base teórica en la continuación de la propia investigación plástica.

Como consecuencia de las conclusiones descritas y gracias al Máster en Producción Artística y a las materias cursadas en él, sólo cabe decir que se ha progresado de

forma beneficiosa en la propia poética personal, ampliando los recursos plásticos y abriendo nuevas vías que estimulan el propósito de continuar con la investigación aquí presentada, partiendo de los conocimientos cimentados y de la seguridad y soltura en el desarrollo práctico individual que se ha generado mediante la práctica.

VIII.FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Amat, F. (1993). *Amat : cuatro paisajes de fondo 1975-1992*. Barcelona: Barcelona : Polígrafa .
- Aragon, L. (2001). *Los Colages*. Madrid: Síntesis.
- Asunción, J. (1ª, 2ª ed.2001-2004). *El papel: técnicas y métodos tradicionales de elaboración*. Barcelona: Parramón.
- Asunción, J. (2001-2004). *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*. Barcelona: Parramón 2001-2004 1ª, 2ª ed.
- Calduch, R. (1987). *Calduch 87 : Sala Municipal de Exposiciones*. Valencia: Ajuntament de València.
- Calduch, R. (1990). *Calduch, pinturas* . Valencia: Universidad Politécnica de Valencia D.L.
- Calduch, R. (1998). *Calduch : [Exposición]*. Valencia: Pascual Lucas espai.
- Calduch, R. (2008). *Calduch 2008 : Sala de exposiciones Pintor Rafael Calduch, Villar del Arzobispo, del 19 de julio al 8 de agosto de 2008*. Villar del Arzobispo: Ayuntamiento de Villar del Arzobispo.
- Ciria, J. M. (2001). *Visiones inmanentes : [Exposición Sala Rekalde, Bilbao], diciembre 2001 - enero 2002* . Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia D.L.
- Cuenca, D. G. (2013). *Materiales alternativos en la pintura artística: precintos industriales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. (1974). Simón Marchán Fiz.
- Esteve, J. F. (2012). *Programa de la asignatura Grabado Objetual*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fiz, S. M. (1986 2ª ed.). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) : epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna" : antología de escritos y manifiestos* . Madrid: Akal.
- Fuentes, J. (2002). *Color Vegetal*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes.
- Fuentes, J. (2008/2011). *Sublime Dolor*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes.
- Fuentes, J. (2010). *Vello : [Exposición]*. Elx: Ajuntament d'Elx.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarriba: Nerea .
- Larrañaga, J. (2001,2006, 1ª, 2ª ed.). *Instalaciones*. Madrid: Nerea.

- Madrid, C. d. (1986). *Pintar con papel : [Exposición] 23 de enero, 14 de marzo de 1986, Círculo de Bellas artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes D.L.
- Pedrola, A. (1998, 2004, 2009). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, S.A.
- Pedrola, A. (2004). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel.
- Pérez, F. A. (2001). *José Fuentes Esteve: Una trayectoria de creación e innovación en el grabado contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Rafael Muñoz Calduch, R. d. (1989). *Análisis de un Proceso Creativo: Experimentación Plástica con Pasta Celulósica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Departamento de Dibujo ca.
- Rodríguez, F. E. (2008). *EL PAPEL: Nociones básicas sobre su historia, fabricación y utilización del papel en grabado y las artes en general*. Valencia: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Ventós, X. R. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama.

IX.LISTADO DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. *Con mi lengua en la mejilla*. Marcel Duchamp (1959).
- Fig. 2. Kurt Schwitters, *Revolving*, 1919. Moma.
- Fig. 3. Robert Rauschenberg, *Monograma* (1955-1959).
- Fig. 4. MANUEL MILLARES, 1957. Técnica mixta y arpillera. 98 x 130 cm. Colección Gobierno de Canarias.
- Fig. 5. *Pintura de fuego* (1961).
- Fig. 6. Lucio FONTANA, *Concetto spaziale, Atesse*, 1968. (escrito: *Questo quadro a sette tagli*).
- Fig. 7. Saburo MURAKAMI rompiendo a través de lienzos de papel, Tokio, 1956 (2da. exposición Gutai). Varios bastidores recubiertos de papel, 186 x 366 cm.
- Fig. 8. Bernar Venet, *Montón de carbón*, Dimensiones variables. 1963.
- Fig. 9. Christo and Jeanne-Claude *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83 Photo: Wolfgang Volz © 1983 Christo.
- Fig. 10. Serie *Juegos de Arena*, aerografía, resina sintética, 103 x 75 cm.
- Fig. 11. *S.ESPACIO-90*, Técnica P.C.D. 160 X 60 cm.
- Fig. 12. 'ANTIQUITY', 70 x 133cm, cotton fibres, acrylic, wax.
- Fig. 13. *LB-30*, pulp painting. 102 x 63 cm. 1989.
- Fig. 14. *Ofrenda No.2*, 1981.
- Fig. 15. *Cabeza-Collage II Serie Cabezas de Rorschach/ Sueños construidos*. Vinílico sobre soportes diversos 305 x 227 cm. 2011.
- Fig. 16. *Forest from forest*, Installation. 2010.
- Fig. 44. *El nacimiento de una divinidad*, 1960, óleo de Salvador Dali (1904-1989).

Imágenes útiles y herramientas.

- Fig. 17. 1) Batidora.
- Fig. 18. 2) Esponja, 3) Paleta, 4) Mosquitera.
- Fig. 19. 5) Rejilla.
- Fig. 20. 6) Alza.
- Fig. 21. 7) Contenedor del materia.
- Fig. 22. 10) Desmoldeante.
- Fig. 23. 9) Soportes rígidos de decantación (tablas de madera y acetato).
- Fig. 24 y fig. 25. Fotos tomadas en el taller durante la fabricación del alza.
- Fig. 26. Alza y rejilla.

Imágenes producción personal.

- Fig. 40. *Retratos*. Acrílico, óleo y esmalte sobre tabla. 2013. Salamanca
- Fig. 41. *Monotipo*. Óleo y esmalte sobre papel, 50 x 70 cm. Salamanca, 2013.

- Fig. 42. Estudios sobre papel. Serie "*Homenaje a Maya Kulenovik*". Carboncillo, tinta china y esmalte sobre papel, 50 x 70 (x5 piezas). Valencia, 2013.
- Fig. 43. Pruebas de papel quemado y pigmento aglutinado. Expuesta en PAM 2014. 22x17cm cada pieza (6 piezas). 2014.
- Fig. 45. Imagen de una de las pruebas antes de su descomposición en cuatro piezas. Manchas trabajadas de forma individual (acrílico, resina de poliéster y pasta de papel) unificados con pasta celulósica y resina.
- Fig. 46. Manchas trabajadas de forma individual (acrílico, resina de poliéster y pasta de papel) sobre poliespan. 130 x 100 cm. 2014.
- **Fig. 47. IV, V.** Pasta celulósica pigmentada y resina. 50 x 70 cm. 2014.
- Fig. 48. Presentación para la asinatura Metodologías y poéticas de la pintura impartida por Amparo Galbis.
- Fig. 49 y Fig. 50 Presentación para la asignatura Metodologías y poéticas de la pintura impartida por Amparo Galbis.
- Fig. 51, 52 y 53. Obra presentada para la asignatura *Nuevos Espacios Escenográficos* impartida por Miguel Ángel Rios Palomares.
- Fig. 54. VI Pasta celulósica pigmentada y resina adherida a neumático 30 cm de diámetro, 2014.
- Fig. 55. Maqueta Microorganismos pictóricos, propuesta Instalación de inmersión.
- Fig. 56. Uno de los cuadros que conforman la Serie Microorganismos pictóricos. Pasta celulósica pigmentada y resina. 18 x 23 cm, 2014.

X. ANEXO

VI Pasta celulósica pigmentada y resina adherida a neumático. 30 cm de diámetro, 2014

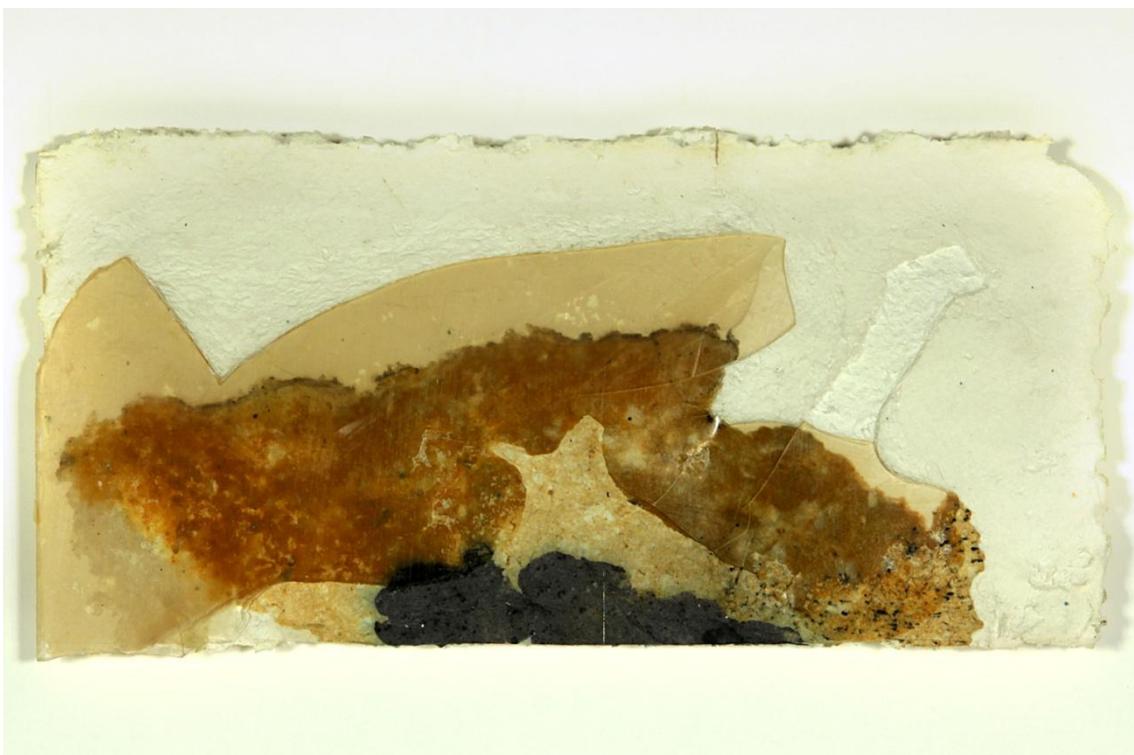


Díptico IV, V Pasta celulósica pigmentada y resina. 50 x 70 cm. 2014





VII, Pasta celulósica pigmentada y resina 20 x 50 cm, 2014



Serie *Microorganismos pictóricos*

Pasta celulósica pigmentada y resina. 18 x 23 cm (por 9 piezas), 2014









Pasta celulósica pigmentada y resina, 30 x 65 cm. 2014



Pasta celulósica pigmentada y resina, 30 x 45 cm, 2014





Serie "**Homenaje a Maya Kulenovic**", carboncillo, tinta china y esmalte sobre papel. 50 x 70 cm. 2013.

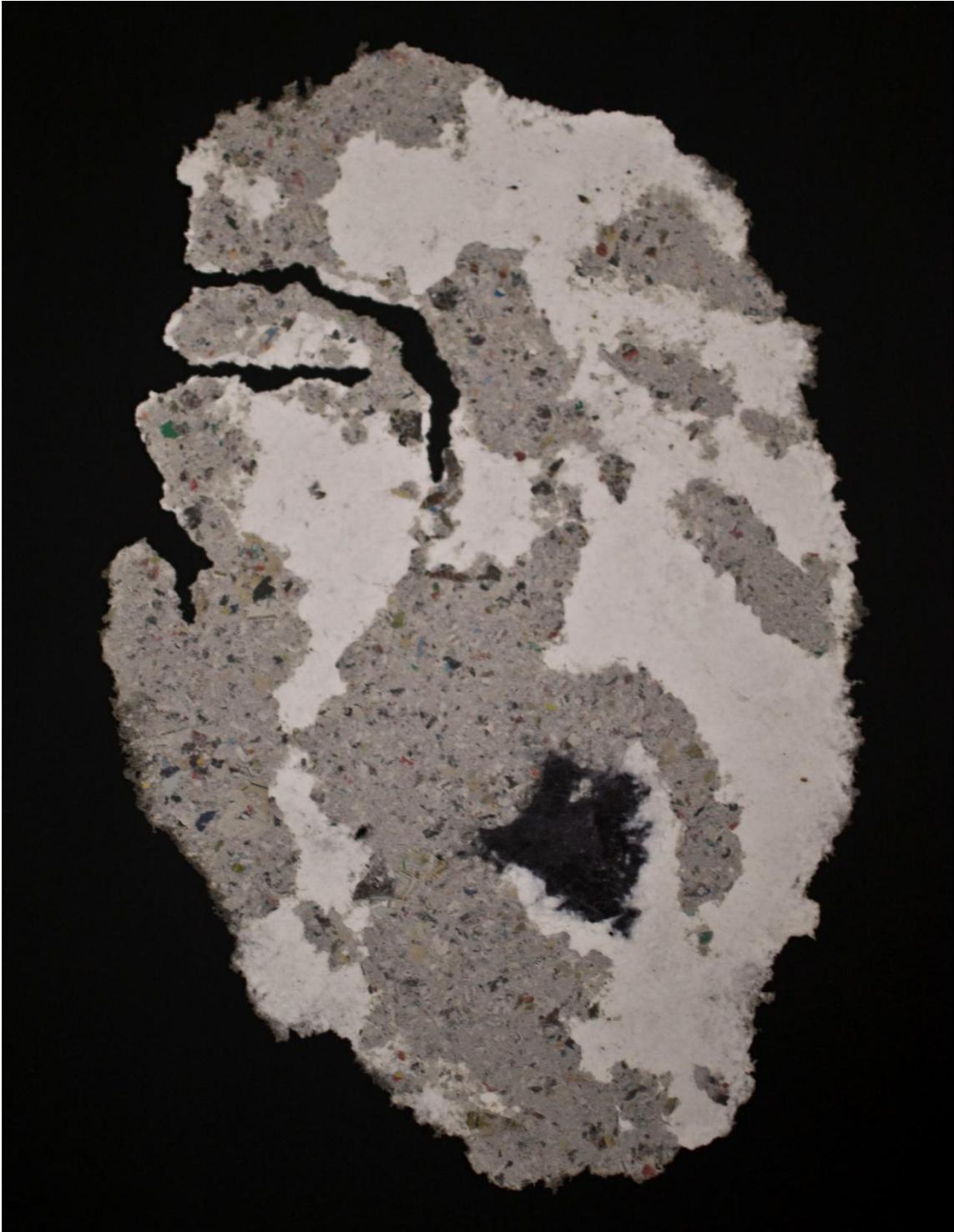






Identidades apatadas Pasta celulósica directa reciclada 50 x 60 cm (4 piezas)
2014









Unión de dos piezas de pasta celulósica directa. 40 x 57 cm. 2014.



Prueba de tres casaciones por el lado horizontal (57 cm) del alza. 54 x 98 cm. 2014.





Prueba de tres casaciones por el lado vertical (33 cm) del alza. 36 x 163 cm. 2014.