



PROYECTO FINAL DEL MASTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA:

“Paisajes interiores”



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes

Navarro Camallonga, Marta

(Valencia, noviembre del 2008)

O. DATOS PERSONALES:

Navarro Camallonga, Marta.

DNI 24379069-N
Nacida el 12 septiembre 1982
Teléfonos: 963692282 627468577
marnacal@bbaa.upv.es mncamallonga@gmail.com
c/ Jaime Roig 9 pta 8ª
46010 Valencia

Curriculum vitae:

1. Estudios:

EGB, BUP y COU en el colegio *Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús*. Desde el año 1988 al 2000. Graduado escolar con calificación de notable. Nota de selectividad 6.53.

Idiomas: Inglés nivel muy alto, tanto escrito como oral. Durante el año 2006/2007 estuvo estudiando en EEUU.

2. Estudios universitarios:

Licenciada en Bellas Artes en Julio del 2007 por La Facultad de Bellas Artes de San Carlos de La Universidad Politécnica de Valencia.

3. Otros méritos:

Durante los veranos del 1988 a 2002 asistió a cursos de dibujo de estatua y práctica de la pintura al óleo y acuarela en la academia **Barreira**. Para preparar el ingreso en la facultad dibujé durante tres meses en la **Academia d`Art** con *Paco Gallego*, ejercitando el dibujo de estatua y en el dibujo de modelo del natural. También, ocasionalmente, durante este periodo practiqué la pintura de paisaje

al aire libre. Durante el curso 2001/2002 y 2003/2004 asistí a cursos especializados de restauración en la academia **Gaia** como complemento a las enseñanzas de la escuela, sobre todo en el aspecto de la restauración de mobiliario de madera. Participé en una exposición colectiva de grabados en la galería **Punt i Raya**. Nov-Dic de 2005.

- Ayuda a las clases prácticas de la asignatura de libre configuración **“Dibujo de modelo del natural”** en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, los cursos 2006/2007, 2007/2008 y el presente curso 2008/2009, colaborando con la profesora Dra. Ángela García Codoñer, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Dotada con una **beca P.A.C.E.**

- El último año de la carrera **(2006/2007)** , **fue cursado en EEUU, en La Universidad de Austin en Texas** dotada con una **beca P.R.O.M.O.E.**

ÍNDICE:

0. Introducción:	Pág. 5
0.1. Contenidos	
0.2. Objetivos	
1. Paisaje_ Representación del espacio:	Pág. 7
1.1. Definición de espacio	
1.2. Definición de paisaje	
2. Abstracción:	Pág.13
2.1. Mi obra y la abstracción	
2.2 Antecedentes: Expresionismo Abstracto	
3. Lenguaje de representación. La pintura:	Pág. 29
3.1. Abstracción pictórica. Importancia del color composición y el gesto.	
4. Desarrollo práctico:	Pág. 33
4.1. Técnica del lavado. Método indirecto	
4.2. Materiales y procedimiento	
4.3. Bocetos y pruebas	
5. Las obras una a una:	Pág. 43
6. Render:	Pág. 68
7. Presupuesto:	Pág. 77
8. Conclusiones:	Pág.78
9. Bibliografía:	Pág. 80

0. INTRODUCCIÓN:

El trabajo que voy a desarrollar consiste en un proyecto expositivo propio de carácter inédito. Es una serie de cuadros para una futura exposición en una galería privada. Siendo el destinatario del trabajo el colectivo que frecuente la galería.

Veo oportuno anotar que la serie de trabajos no están hechos pensando en ser expuestos en un determinado espacio. La elección de la galería fue una vez concluido el trabajo.

La tesis se titula “paisajes interiores”. La propuesta pictórica que he desarrollado consiste en un conjunto de cuadros que representan *paisajes* imaginarios, entendiendo *paisajes* como representaciones de espacios abiertos, de mi interior.

0.1. CONTENIDO

El contenido del trabajo se divide en dos partes:

- La parte teórica, en la que hablaré del paisaje dentro de la pintura, la representación del espacio en sí , también he considerado importante hacer mención al movimiento que inició este tipo de pintura, el Expresionismo Abstracto y de cómo repercutió en la evolución posterior. También hablaré del lenguaje que he utilizado en mis cuadros, la técnica que he empleado y porque la he elegido.
- En la parte práctica presento la serie de cuadros que he hecho, la selección de cuales presentaría en la galería y un render de cómo quedarían expuesto en el lugar elegido. También aportó un presupuesto de con los costes generados.

0.2. OBJETIVOS

Los objetivos se podrían resumir en:

- El principal objetivo es la búsqueda de paisajes imaginarios de mi interior, teniendo como principal finalidad encontrar el lenguaje poético expresivo de defina con mayor claridad la poética de mi interior. Buscando un dramatismo con expresividad y sentimiento dentro de esta poética
- Búsqueda de profundidad, espacio sobre las superficies planas.
- Hacer una investigación del lenguaje que la técnica del lavado permite. (al hablar del lenguaje me refiero a las distintas texturas y calidades que se obtienen al lavar las capas de pintura. Mas adelante explicaré en que consiste este proceso).
- En la técnica del lavado el azar juega un papel importante, forma parte del proceso. Pues otro objetivo es conocer mejor la técnica y dejar que el azar tenga menos relevancia.
- Tratar de crear superficies llenas de matices y ricas en detalles.
- Ser consciente de cómo repercute el trazo del pincel en la composición de la representación espacial, y de cómo el gesto influye en la expresión de la pintura.
- Búsqueda de tensión entre los distintos campos de color que definen los paisajes.
- No solo tener en cuenta el lenguaje pictórico, si no también la composición de cada obra.
- Hacer un trabajo de organización de todos los cuadros en una sala de exposición. Teniendo presente que va ha estar abierta al público.

1. PAISAJE _ REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO

En este apartado voy a tratar la temática, el motivo principal del trabajo, la búsqueda hacia mi interior. La elección del tema es una parte clave para poder llegar a un fin.

Dentro de mi obra lo importante es la búsqueda, el camino que recorro hasta llegar al destino. El tema de "*paisajes interiores*" es el resultado de mi dialogo con la propia pintura, con el material. Teniendo presente la expresividad del lenguaje, de la pintura en sí, y con una composición sencilla juego con los recursos que tengo, composición, color y forma, para expresar lo que siento. Creando superficies en las que se ve una profundidad debida a la riqueza de materiales y a la superposición de campos de color, obtengo una serie de cuadros en los que veo reflejada espacios de mi interior.

"Por supuesto, cuanto mas grande es el terreno, mas amplio es el horizonte, siendo más pura la línea cuanto menos cosas se interpongan entre ella y nosotras."¹

Hay muchas formas de entender el paisaje, pero me gustaría resaltar que en mi trabajo entiendo el paisaje como la representación del espacio, de forma amplia.

"El paisaje "para mí" es al mismo tiempo "para el otro", se capta en una relación. Lo hará decir a otro geógrafo, Augustin Berque, que "el paisaje no es un objeto", sino una meditación"²

¹ HORIZONTES. GUILLAS. A. TIBERGHEN. En AA.VV. Arte público y ciudad LANZAROTE. FUNDACION CESAR MANRIQUE 2001. (pag 126)

² Eric Dardel, L'Homme et la terre, Paris P.U.F., 1952, Paris Edition du C.T.I.L.S., 1990 (pag1990)

Es muy común la asociación que se hace al término paisaje con el término naturaleza, entendiendo naturaleza como todo lo que nos rodea, incluidos nosotros. Nosotros formamos parte de la naturaleza en la que vivimos y nos desarrollamos. Bajo mi punto de vista el interior de cada persona es un reflejo de cómo se ve de cara al exterior. Al buscarnos en nuestro interior encontramos que depende en gran medida del entorno que nos rodea.

“... y si quisiéramos encontrar las dos claves –con todas las variaciones que se quiera- que explican las edades moderna y contemporánea, yo diría simplemente que basta sumar los elementos que ha puesto en relación Petrarca: paisaje es naturaleza mas luz interior. Esta es la naturaleza del paisaje³

Ahora veo oportuno hacer un pequeño comentario de lo que entiendo por paisaje, y de la definición de espacio, ya que es la temática de la serie de cuadros. Una vez hecha esta aclaración que sirve de apoyo para entender el porqué de las obras. Posteriormente justifico como en cada uno de mis cuadros hago una interpretación de un paisaje apropiado, pero no con carácter descriptivo, hago la interpretación utilizando como recurso la representación de otros factores que influyen en todo espacio, en mis paisajes, como por ejemplo el clima cromático que se crea, la tensión que existe entre las distintas masas que lo componen, el dinamismo de la interacción de los elementos que lo componen... centrando siempre la atención en el ambiente; generando un ambiente que expresa sentimientos, lleno de dramatismo y poética.

³ Concepto e Historia de la pintura de paisaje. Francisco Calvo Serraller. En los paisajes del Prado, Madrid NEREA 1993

Definición de espacio

Entendiendo espacio como lugar físico:

En esencia, el paradigma de espacio viene constituido por un conjunto infinito de localizaciones tridimensionales sin vinculación alguna entre ellas. Una precisa relación entre los elementos constituye expresiones analíticas que determinan el espacio en sí. Estas relaciones determinan un conjunto de superficies representables, en tanto que entidades con uno o dos parámetros independientes de estos cuatro.

Un espacio tridimensional compuesto por superficies de cualquier tipo es la conformación más general del espacio. Se trata pues sintetizar el espacio representándolo en una superficie plana. Las formalizaciones de este planteamiento derivan en un vocabulario infinito. Si pensamos en las distintas formas de cómo solucionar el problema, nos es imposible incluso tratar de enumerarlas. Correlativamente puede entenderse un espacio tridimensional compuesto por planos formando volúmenes. La existencia de distintos planos de color sobre una misma superficie indica la existencia de espacio.

En todos los casos un conjunto de elementos con una relación de cualquier tipo puede constituir una base generadora del espacio completo. En mi serie de trabajos se puede ver como la intersección de varios planos de color genera una línea que puede hacer referencia al horizonte, abriendo un amplio espacio al espectador.

Podemos imaginar así espacios tridimensionales completos constituidos por líneas de cualquier forma, tan solo es preciso saber que no hay línea que no venga definida por el encuentro de varios planos. En todos y cada uno de los trabajos he trabajado tanto los distintos planos que lo forman como el encuentro entre ellos. El espacio generado de rectas corresponde pues a la formalización más elemental del espacio.

La anatomía del caos, el espacio representado, parte pues de considerar el vacío formado por un sin fin de elementos, de manera que su relación entre las condiciones de localización de unos respecto de los otros constituyen su naturaleza. Tan importante es la existencia de elementos que definan los planos como la relación de entre los mismos. La aprehensión espacial deviene así el primer concepto, la primera noción de la geometría, entendiendo geometría como elemento compuesto de varios elementos relacionados con la función de representar un espacio. Las configuraciones que obedecen a formas geométricas constituyen el vocabulario elemental que genera el espacio, en este es trabajo subjetivo, abierto a todo espectador, pero la ideación formal ello no resulta más que una primera aproximación al universo de lo no-informe: la generación que supone un diseño envuelve de facto una constelación de ellas mucho más compleja que el propio glosario de relaciones sintácticas que da lugar a superficies y volúmenes.

La lectura del efecto visual se concentra en una determinada percepción global de equilibrio o bien de tensión, de cuya estructuralidad participan en mayor o menor medida todos los dibujos. La misma se considera clave: “La cosa es en realidad muy simple: negro y blanco, día y noche, el artista gráfico vive de este contraste”⁴. El grado de contraste del conjunto y de las partes de un dibujo entre sí, puede ser relativo a los elementos focales y lineales (grosos, superposición de tramados, direccionalidad); cromático (color selectivo, variaciones u oposición tonal, características como brillo y saturación); o de figuras (su naturaleza geométrica, proporciones, localización y tamaño relativo), determinando una pléyade de relaciones que se descubren desde su propia aprehensión simbólica.

⁴ María Dubón, “Escher: la geometría hecha arte”, (www.revistaoxygen.com/menu/articulos)

Definición de paisaje

En mi obra no trato el paisaje tan solo como un mero espacio físico, voy más lejos, los cuadros que obtengo representan espacios físicos que además hacen referencia a una pequeña parte de mí. En el capítulo siguiente hablo del lenguaje que utilizo, ahí explico con más claridad la parte de la aportación personal a la hora de la representación.

En este apartado voy a hablar del paisaje, entendiendo el mismo como un espacio concreto. Al decir que es un lugar concreto no estoy diciendo que tenga que hacer referencia a algún lugar en particular. Es un lugar concreto porque es el que hay y no otro, pero no represento paisajes determinados, son paisajes concretos míos, apropiándomelos.

Haciendo referencia al paisaje según Maderuelo “.... , sin embargo, el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de la cultura”⁵

En la serie de trabajos que he realizado trato de representar espacios abiertos, imaginarios y definidos por la superposición de campos de color. La atención la he centrado principalmente en una búsqueda de un lenguaje sugerente y rico en matices, buscando profundidad.

Tan importante es la combinación de colores que he ido eligiendo, como la composición que se ha ido generando en cada obra, a lo largo del proceso.

Entiendo paisaje como un lugar apropiado, hecho mío. Representado con mi mano, con mi expresividad, de forma subjetiva.

⁵ MADERUELO, JAVIER, El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid, Abada, 2005. pág17

Recapitulando nuevamente, creo que queda claro tanto el tema tratado, como el porqué. En cada cuadro existe la representación de un espacio, interpretado por mí, siendo un espacio concreto, un paisaje. No son paisajes descriptivos del espacio físico existente, si no de la atmosfera que los compone, del clima que a mi me sugieren.

En el siguiente capítulo hablaré del como, tratando el problema del lenguaje. La forma con la que he expresado en cada cuadro la temática principal.

2. ABSTRACCIÓN Y REPRESENTACIÓN

En este apartado explico un poco lo que entiendo por abstracción, relacionándolo con la representación, ya que el trabajo consiste en la representación de un concepto abstracto, como es *paisaje*.

Paisaje, según he definido en el capítulo anterior, es la representación de un espacio. En toda representación hay dos elementos, uno que es el referente (es el sujeto que se representa) y un segundo elemento, que es el representado (que hace referencia al anterior). Cuando hablamos de abstracción hablamos de representar un concepto utilizando un sistema (interiorizando su contenido), en este caso mediante la pintura.

Si bien representación y abstracción son dos conceptos que no se pueden separar, ya que bajo mi parecer el de representación es una abstracción. Encontramos muchos tipos de abstracción, tantos como sistemas de representación, desde las representaciones más realistas, o figurativas, hasta las más lejanas a la figuración.

Abstracción pictórica.

El paisaje es el motivo principal en todos y cada uno de los cuadros que presento. El paisaje es la excusa que he utilizado para poder trabajar la pintura con libertad. El sistema que he escogido para hacer la abstracción de los paisajes ha sido la pintura sin más (...) En cada cuadro, la descripción del paisaje es distinta, pero en todos los cuadros con el mismo planteamiento.

Antecedentes: Expresionismo Abstracto

Veo oportuno hacer referencia a un movimiento que surgió en EEUU a mediados del siglo XX, el expresionismo abstracto, ya que con él surgió la nueva forma de ver y entender la pintura moderna, y también porque guarda bastante relación con la temática de este trabajo, tanto en la parte práctica, como con la teórica.

Un lenguaje nuevo nace en Norteamérica en la década de los cuarenta ofreciendo uno de los momentos artísticos más álgidos y rompedores de este siglo. El Expresionismo Abstracto es un estilo que surge del cambio mental de un hombre impactado por los terribles acontecimientos acaecidos en los años anteriores del siglo XX: Primera y Segunda Guerra Mundial, crisis económica del 1929 y surgimiento de fascismos. Es un momento de crisis, de cambio a nivel mundial, donde la conciencia universal del hombre ya no puede ser la misma y este evoluciona hacia una mayor comprensión de si mismo y de su existencia, que en estos momentos vive como trágica. Esta transformación del hombre será crucial pues repercutirá en su actividad creadora produciendo una renovación del arte.

La técnica pictórica surgirá transformaciones y se ampliará con nuevos modos de ejecución que enriquecerán el lenguaje artístico sirviendo las necesidades de un colectivo que hartado de seguir las tendencias realistas, cubistas o post-impresionistas desea un arte nuevo emancipado de las corrientes europeas y nacido en América. Un arte que no puede recurrir a los medios del pasado, agotado ya por el uso, pues adoptarlos de nuevo sería privar a su arte de originalidad y verdadera emoción. Pero esta necesidad de crear un arte nuevo no solo tiene su origen en la exigencia vanguardista de la innovación, también deviene de una conciencia de grupo que quiere dejar patente su paso por la historia del arte. El deseo de estos artistas fructificará con resultados ampliamente satisfactorios produciéndose un gran desarrollo

del arte americano que convirtió a Nueva York, a finales de los años 50, en la capital mundial del arte.⁶

El expresionismo abstracto norteamericano es un estilo que recoge dos tendencias, por un lado la pintura gestual que es más expresiva e improvisada y cuyos máximos exponentes son: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline, Willem de Kooning.

Por otro lado la pintura de campos de color, que es más abstracta, de contenido más trascendental y que plantea el cuadro con amplias superficies de color que absorben al espectador, donde se incluyen: Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still, Ad Reinhardt.

Ambas tendencias utilizan, en ocasiones, la técnica "all-over" que consiste en cubrir el lienzo de manera uniforme, como hace Pollock en sus dripping o derrames, pareciendo que la obra quiere expandirse de los límites del propio lienzo. Ambas técnicas fueron innovadoras, pero la tendencia gestual fue la que primero impactó al mundo por su osadía y originalidad.

En la germinación de este estilo será de nuevo la guerra la que proporcione unas circunstancias favorecedoras para un cambio estético. En este contexto, fue la emigración masiva de artistas europeos la que reactivó el panorama artístico americano y su influencia sirvió de detonante para el inicio y desarrollo de este nuevo movimiento. Éstos, en su mayoría surrealistas, entraron enseguida en contacto con los artistas neoyorquinos cuya atracción por el contenido surrealista y, en especial, por la técnica del automatismo les llevó a desarrollarla ampliamente llevándola incluso al límite. Para estos artistas, la pintura consistía en un acto irracional, automático, en el que plasmaban de forma inconsciente su primitivismo interior.

El expresionismo abstracto introdujo muchos cambios y novedades en el Arte pero, sobre todo, rompió con cualquier clase de tradicionalismo. Una mayor libertad de medios y la necesidad de la expresión interna irrumpieron en la escena artística arrastrando todo a su paso y cambiando la concepción del Arte una vez más.

⁶ EVERITT, Anthony. *El expresionismo abstracto*. Barcelona. Labor. 1984

El nuevo arte americano para poder llegar a estados más puros en la pintura debe sacrificar algo, y esto será la forma, pues, según nuestra herencia platónica, todo lo que tiene forma no puede ser perfecto. Esta intención conlleva la liberación del objeto, la renuncia a la representación formal que producirá una liberación estética total. De este modo, el ilusionismo formal es desterrado en favor de una gestualidad expresiva que arranca de la emoción de un artista que vive su creación intensamente.

La renuncia a la representación de algo en concreto planteó una crisis temática. Los artistas sabían lo que no querían hacer, y experimentaron con acierto el automatismo surrealista hasta alcanzar una libertad total y absoluta en cuanto a formas de expresión que les reveló que el verdadero tema era el mismo proceso pictórico. Forma, color, composición, dibujo, son auxiliares, de cualquiera de los cuales puede prescindirse. Los artistas querían liberarse totalmente de todo rasgo de mimesis, figuración o interpretación de un referente en favor de un nuevo concepto de arte abstracto a su propio servicio. El lienzo padeció también esta revolución, dejando de ser un mero soporte de pintura para acoger todo tipo de materiales.⁷

No es, exactamente, esta mi intención, ya que en mi trabajo si que pretendo representar algo, *paisajes*. Pero si que es cierto, que me he visto muy influenciada por el sistema con el que pintan los pertenecientes a este movimiento. Tanto en la importancia que le dan al proceso de pintar, estando abierta a lo que me sugiera el propio cuadro en cada momento, como en la temática.

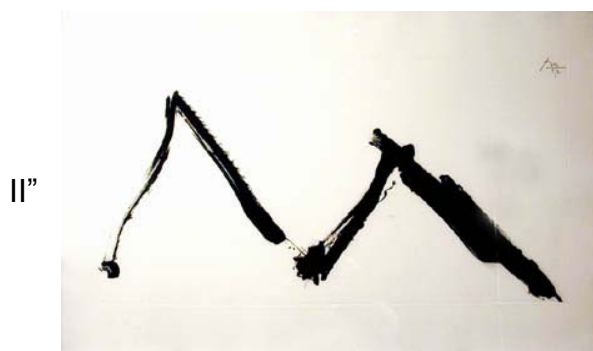
Motherwell, que no llegó a la abstracción desde la figuración y siempre utilizó el abstracto como un aspecto esencial de la pintura, creía que la acción creativa tenía que implicar la interacción con los materiales por lo que experimentó con la técnica dando rienda suelta a su expresividad investigando los resultados de la gestualidad, creando en muchos casos obras que representaban el sentimiento emocional que tenía en el momento de ejecutar

⁷ SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza forma. 1996.

la obra. De este modo, se adentró en las posibilidades de lo hasta entonces desconocido llegando a confiar más en sus intuiciones, lo que le hizo llegar a la conclusión de que la experiencia pictórica es en sí misma la fuente suprema de significado. Este conocimiento tranquilizador venía precedido por la preocupación, extensible a los demás artistas, de que el expresionismo abstracto tenía un tema.

La relevancia de la temática en este artista no es tan importante como la obra plástica en sí, de igual forma que en mi trabajo lo que tiene mas importancia son los cuadros en sí.

El interés por la temática venía del terror que sentían de carecer de ésta, lo cual supondría que lo que hacían no era arte sino decoración. Greenberg, apoyando la pintura expresionista abstracta, diría: "Permitamos que la pintura se limite a la disposición pura y simple del color y la línea, y no nos dejemos fascinar por asociaciones con cosas que podemos experimentar de una manera más auténtica en otra parte"⁸. De esta manera, insistía en una eliminación del objeto pero había que dotar de un ritmo y un drama interno a la obra sin el cual sí sería decoración. Los artistas gestuales, más interesados en la expresión que en los contenidos formales, incorporaron el elemento subjetivo de lo personal, siendo muy tenida en cuenta la vivencia del acto de pintar confundiendo por primera vez el arte y la vida. Para Motherwell el sentimiento era esencial, pues la pintura debía expresar algo más que su propia plasticidad. Decía que la propia experiencia de pintar era un vehículo del sentimiento.



Motherwell "Dance

⁸ - GONZALEZ, Ángel; CALVO Serraller, Francisco; MARCHAN Fiz, Simón. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid. Turner. 1979.

Desde mi punto de vista en este aspecto tengo que decir, que muy a pesar de querer evitar la temática u otros significados que detrás de todo cuadro, hay un sentimiento que no se puede evitar, una parte emocional que deja presente el pintor. De forma intencionada, o en su defecto, de forma inconsciente.

En todos los cuadros que presento, todos ellos con una temática común, a parte del tema *paisaje* hay otros muchos aspectos que de forma inconsciente se han ido reflejando.

De hecho, cuando elegí el tema a tratar fui plenamente consciente. Para poder disfrutar de la pintura, sin restricciones elegí un tema lo mas sencillo posible, en el que se viera claramente la pintura, que en ningún momento fuera eclipsada por un tema mas importante (como por ejemplo un tema mas figurativo o con una intención de comunicación mas fuerte).

En el mismo sentido, Pollock, que explotaba el tema de los mitos debido a la influencia de los arquetipos de Jung, intenta explorar un arte nuevo simbolizado por la estructura hasta terminar por concentrarse en el proceso de la pintura como acto ritualista donde las imágenes surgían del acto de pintar. De un sentido simbólico semifigurativo sus telas pasan a ser superficies donde se registra el paso del artista y la energía de su movimiento.

De la preponderancia del trazo gestual tipo signo llegará a un gesto o caligrafía goteada cuyo contenido es el resultado de un acto total, libre y dramático.

El arte abstracto, liderado por Pollock, se volcará a la acción sin ideas preconcebidas y sin auto restricciones. La impresión directa, que ofrecía un sentido de inmediatez, era muy valorada y fomentó el gesto por ser una técnica carente de artificio. Así el Arte se llenará de una espontaneidad formal que en ocasiones será brusca y con tendencia a crear grandes tensiones.

A diferencia de Europa, donde los elementos del gusto y de la composición siempre están presentes, en Estados Unidos esto no parece ser importante. El artista ni articula ni evalúa en términos de composición, lo hace en términos de necesidad expresiva. Su necesidad le lleva a crear según unos impulsos internos que exterioriza de forma aleatoria.

En mis cuadros le doy rienda suelta a proceso, para que me lleven por donde sea, pero siempre puedes elegir que permanece y que quitas, luego no es tan inconsciente. La composición esta siempre presente, bien de forma preconcebida, o por una educación visual, que de forma indirecta te va llevando a un lado u otro.

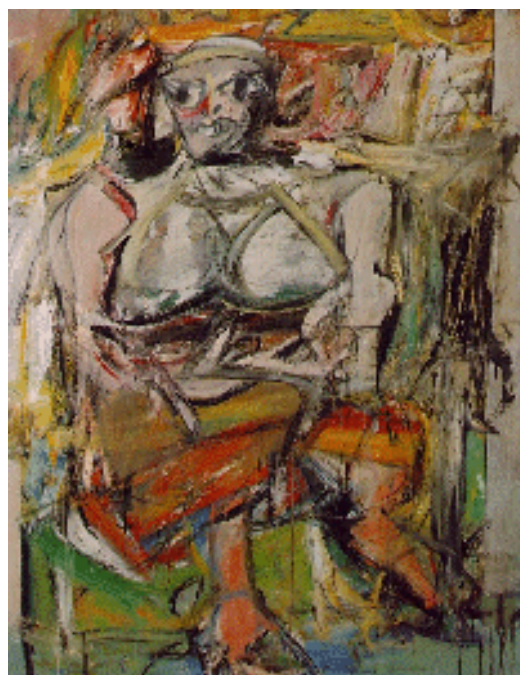
Al utilizar una técnica directa, la mayoría de las veces no había bocetos preliminares. Motherwell escribió: "Comienzo un cuadro con una serie de errores, la pintura surge a partir de la corrección de esos errores por el sentimiento. El cuadro final es el proceso detenido en un momento en el que lo que andaba buscando resplandece ante mi vista". Y Pollock trabajaba sin ideas preconcebidas para así sentirse lo más libre posible. No es el caso de Kline que, aún cuando sus obras brotan de un gesto puramente espontáneo, le preceden numerosos bocetos.

Pero el cuadro no será una acumulación de gestos azarosos sin ningún control. A diferencia de los surrealistas, para los expresionistas abstractos el elemento de decisión es primordial. El artista establece un diálogo con una tela que le contesta y le provoca sus siguientes pasos. De esta manera lo gestual, por mucho que quieran hacerlo de manera inconsciente, en su transcurso toma decisiones y elige o rechaza las formas que irán configurando la obra, pues el artista es libre de decidir lo que le sirve y libre de modificar lo que no le guste. En la obra de De Kooning esto es más apreciable pues sus pinceladas abarrotan el lienzo respondiendo a intensos encuentros del artista con su obra.



Willem de Kooning "Composition 1955"

De Kooning, el más expresionista, sería el único que no abandonaría la figura, pero en su particular unión de realismo y abstracción. En sus enérgicas pinturas lleva la abstracción del cuerpo al límite, perdiéndola en marañas de líneas o desdibujándola con bruscos trazos que arrastran la pintura. La ejecución, a veces violenta, de su pincelada es guiada por un impulso vehemente que no reflexiona en el acabado. Esto ocurre en 'Women I', de 1950-52 una obra inquietante que no hay que perderse.



Willem de Kooning "Women I"

En sus cuadros, figura y fondo se confunden al eliminar el modelado y las sombras de las figuras que imitan la tridimensionalidad. De este modo, por medio de su pincelada elimina la perspectiva tal y como consiguiera Pollock con la línea.

Pollock, a pesar de pintar con una temática mas figurativa sigue las pautas de expresionismo, en toda su obra prima el gesto y la obra plástica que la temática.

En la pintura de acción la línea tiene un papel principal, puede aparecer como un trazo, un signo, una maraña y todos son rastros de la emoción puesta por el creador. Siempre tendrá una fuerza descomunal ya que de esa línea sale toda la intención expresiva del artista, a veces como un golpe fulgurante del pincel, otras transparentando los movimientos reales del brazo o incluso del cuerpo del artista. Kline lleva la línea a su máxima expresión. Anchísimos trazos negros cruzan sus lienzos de parte a parte con enérgica voluntad creando tensiones visuales de gran intensidad. Son líneas que tiran hacia todos lados como queriendo salir de los márgenes del cuadro y continuar su andadura hasta el infinito. Lo que a nosotros nos parece la visión de un detalle ampliado a una escala descomunal son abstracciones de paisajes industriales.



Franz Kline "Abstraction n°1"

Una vez más se parte de un referente muy concreto, pero siendo la excusa de partida. El tema es irrelevante, desde mi punto de vista, porque no es necesario saber que hay representado para entender una serie de características, como la composición, la tensión o el simple trazo gestual, ya que poseen en sí una carga emocional que validan a la obra de arte en sí. Lo importante es el cómo desarrolla el tema, quedando la temática en un segundo plano

No pasa desapercibida la presencia masiva del negro en las obras de los artísticas de este período. Les lleva a usarlo su gran poder expresivo que dota de mayor consistencia a la obra. También será utilizado con una intención dramática, como el reflejo del dolor de una época. Quien mejor lo consiguió y más explotó este tema fue Motherwell en su serie llamada 'Elegía a la República Española'.

Su serie, de casi doscientas obras, es su forma particular de duelo ante las terribles consecuencias de la Guerra Civil Española. También el negro utilizado con el blanco y usado para pintar sugiere un intento de escribir con la pintura, y realmente aparecerán grafismos y signos que recuerdan elementos caligráficos.

Técnicamente hubo aportaciones que favorecieron el gesto, como es el aumento de la escala de los lienzos, cuya influencia puede verse en los muralistas mexicanos y, por qué no, en la costumbre visual de un entorno arquitectónico monumental. Las implicaciones de ilimitación de los lienzos grandes provocaron un mayor impacto en el espectador y le introdujeron más fácilmente en su espacio. Las telas grandes apartaron al artista del trabajo de caballete, pues para ser dominadas necesitaban ser tratadas desde todos sus lados. Y su trabajo en horizontal permitió el estudio de nuevas formas de ejecución. Esto fue un hecho de gran repercusión pues varió la forma de pintar.⁹

⁹ - LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona. Destino. 1969.



Una fotografía de Pollock pintando físicamente sobre la tela supuso la ruptura de la frontalidad, característica, hasta entonces, inherente a la pintura. A partir de ahí, ningún artista quiso fotografiarse ante su caballete por miedo a que no se le considerase moderno. Todos ellos experimentaron esta novedad explotando ampliamente sus ventajas.

Los cuadros que presento en esta Tesis son lavados, la técnica la explicare mas adelante, solo quería anotar que también están hechos en horizontal, nunca trabajados en un caballete, pero simplemente por la técnica. Si que es cierto, que al trabajar en formatos grandes y en horizontal es mas

fácil establecer un diálogo con la pintura, al estar en vertical en un caballete, de forma inconsciente se forma una distancia entre el pintor y la obra, ya que al estar en vertical esta como expuesto, como por encima del artista. En este tipo de pintura, y en mi caso en particular, que necesito poder adentrarme en cada trabajo, necesito sentirme al mismo nivel, estar a la misma altura. Volviendo a lo mismo, el trabajo con cada cuadro en particular es como una conversación con una persona allegada, al poner el cuadro en el pedestal es como hablar con un conferenciante.

Pollock, que curiosamente delimita las dimensiones finales del lienzo después de haberlo pintado, pinta físicamente sobre la tela entrando en mayor comunión con ella y pudiendo pintar igualmente por todos sus lados como en muchos métodos primitivos. Pollock decía: "Cuando estoy dentro de mi pintura no soy consciente de lo que hago. Sólo después de un período de amoldamiento veo lo que he realizado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla fluir. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado es confuso. De otro modo, hay pura armonía, un sencillo toma y daca y la pintura sale bien"¹⁰. Es un pintor muy subjetivo para el cual la realidad interior es la única realidad. Deja a un lado la razón y va depositando la pintura sobre la tela mediante impulsos inconscientes que dejan ver los movimientos físicos reales del artista. Bien designada está la pintura de acción, pues la acción física del creador, ya no sólo de su mano y de su muñeca, sino de su brazo, de su hombro y de todo su cuerpo, estructura la obra. Pollock lleva al extremo la gestualidad con sus drippings creando un campo articulado de un extremo a otro por señales rítmicas del pincel donde lo esencial es el movimiento generado por su sentimiento en el acto creador. El proceso se convierte en el fin de su pintura. En sus drippings desaparece la perspectiva, pues sus telas son campos globales de líneas que serpentean libres sin realizar las funciones del dibujo lo que, además, provocará una confusión entre dibujo y pintura.

¹⁰ SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza forma. 1996

El pintar en lienzos enormes también favoreció los procedimientos pictóricos ya que el artista en su dominio de un campo mayor utilizaba todo tipo de utensilios y grandes brochas cuyos trazos, curiosamente, se aparecían como líneas. Todo lo que le sirviera para llevar a cabo su necesidad expresiva tenía validez. Los diferentes utensilios fueron más utilizados por los gestuales que por los abstractos, pues estos últimos preferían no dejar la huella de su ejecución formal. Este es el caso de Ad Reinhardt que en sus 'Doce reglas para una nueva academia', escrito en 1.957, expone puntos a evitar como son: "ninguna textura (...), ningún automatismo (...), ninguna huella del pincel, ninguna caligrafía". Un pintor de un extremismo exagerado que conseguía preocupar a sus coetáneos y que representa un contrapunto curioso a la dinámica gestual.



A.Reinhardt "Red painting"

Dentro del material técnico aparecen nuevos tipos de pintura como el acrílico y el esmalte que, utilizados a veces como un recurso más barato, ofrecen nuevas posibilidades técnicas a experimentar. El acrílico de acabado plástico tiene la ventaja de permitir todas las superposiciones de capas necesarias y ambas pinturas son muy líquidas lo que favorece su aplicación gestual. Motherwell decía: "Los artistas abstractos, al igual que los cubistas antes que ellos, sintieron algo bello al percibir cómo la técnica puede, desde

su propio acuerdo, llevarle a uno hacia lo desconocido, es decir: hacia el descubrimiento de nuevas estructuras. (...) Las relaciones internas de la técnica conducen a tal variedad de posibilidades que a cualquiera que sea lo suficientemente inteligente y persistente, le será difícil fracasar al buscar su propio estilo". Y él mismo investigaba la técnica encontrando nuevas técnicas de ejecución, como la que consiste en derramar la pintura muy diluida sobre el lienzo e ir balanceándolo para crear efectos que dependerán no sólo del movimiento del artista, sino también de la propia plasticidad de la pintura. Consigue efectos característicos, como se puede observar en su obra 'En la caverna de Platón N 1' de 1.972 que pertenece a su serie llamada 'Open'. En ésta derrama la pintura muy diluida y la mueve durante una hora para que se asiente más o menos azarosamente en el lienzo. Se puede decir que este modo de proceder es un tanto gestual pues según lo mueva quedará de una manera o de otra.

Este es otro de los motivos por los que veía conveniente hacer referencia a la importancia de la elección del material para llevar a cabo la ejecución del proyecto. Al igual que Motherwell la posibilidad de elegir un material u otro es determinante para obtener un resultado. En capítulos posteriores explicare con detalle, tanto los materiales empleados como el procedimiento.

Las obras gestuales de grandes dimensiones solía ejecutarlas en el suelo controlándolas más libremente por los cuatro lados y consiguiendo otro tipo de efectos que en vertical no lograría, como los efectos nebulosos que necesitan de un reposo en horizontal para que no chorreen. Dejando que pinte el agua mientras se seca. De todas formas, regueros de pintura que han chorreado aparecen en muchas de sus obras, por lo que se ve claramente que es un elemento elegido por el artista. Igualmente Motherwell no duda en limpiar un manchón si no le convence en su composición, él controla todas las posibilidades. En una reflexión suya de 1.963 decía: "No soy partidario de los accidentes al pintar. Los acepto si parecen apropiados. En la realidad no existen tales accidentes; son una forma de casualidad: sucedieron y, para decirlo de alguna manera, hay que dejarlos ahí". En sus cuadros pretendía

comunicar una sensación de improvisación, de gestualidad inmediata, donde, según él, cada trazo o mancha por grande que fuera pareciese haber sido realizado de un solo gesto. Sus obras logran transmitir esto pero se sabe que estos resultados los conseguía tras un trabajo de elaboración, composición e investigación anteriores a la ejecución de la obra. Esto era así porque él sabía muy bien que no podía lograrlo con un simple arrebató, había que dominar este impulso, y sabía que la espontaneidad exige una preparación y un control perfectos.

Eliges lo que se queda, lo que ves que aporta algo a la obra, bien por exigencias de la composición de la propia obra, bien por que te gusta, sin motivo alguno.

Los artistas de la llamada Escuela de Nueva York nos han dejado un legado artístico inconmensurable y con sus obras nos abren la puerta a una experiencia estética que no debemos perder. La estética no es factor para olvidar, al margen del proceso de creación, hay que tener presente, que después de concluido el trabajo, va a ser visto y colocado en un "pedestal" Para que esta experiencia sea más auténtica, sus obras hay que observarlas pasivamente, como decía Pollock, sin buscar nada específico o reconocible. Ante ellas no hay que olvidar que el artista ya no sólo ofrece su visión personal sobre algo, también nos expresa su sentir profundo y existencial. Aunque, en algunos casos, los artistas se pueden servir de fuentes como el paisaje, la literatura, la figura, la guerra o los recuerdos, las obras serán abstracciones que materializan un proceso movido por la necesidad de plasmar las emociones internas que provoca el exterior. El gesto es la herramienta del sentimiento. Así, la aplicación gestual es el lenguaje que mejor les sirve a su expresión, pues el gesto es puro sentimiento, y su fuerza es su franqueza.

El expresionismo abstracto ha pasado a formar parte de la historia del arte gracias a artistas que, sin perder contacto con la realidad de su época, fueron más allá y respondieron con un grito que hizo añicos toda la tradición estética anterior. Un movimiento que sin duda ha revolucionado y evolucionado nuestro siglo y del cual, aún hoy, podemos oír los latidos, dotó al arte de la mayor realidad posible, la del interior del artista. Artistas que dando validez y primacía al acto y a su emoción interior.

Los expresionistas abstractos fueron artistas que se liberaron de todo menos de sí mismos. Artistas que sucumbieron a los encantos libertinos de la expresión creando un nuevo tema en la pintura. Artistas que vivieron en sus cuadros y que en ellos expresaron su condición humana.

3. LENGUAJE DE REPRESENTACIÓN. LA PINTURA

El lenguaje de la representación en la pintura se entiende como el conjunto de recursos expresivos e interpretativos de los cuales el artista hace uso para llegar a un propósito. La información gráfica permite prever y seleccionar entre alternativas de sustanciación de una idea, desde el nivel esquemático hasta el acabado final. El límite para la innovación, el talento creativo, reside realmente en la capacidad de síntesis, especialmente en el mundo de la abstracción cromática. Dentro de los trabajos presentados el lenguaje, podría decirse que viene muy condicionado por los materiales, y la técnica, con los que se he desarrollado. En todos, la carga conceptual es mínima, lo que importa es la imagen en sí, y la imagen viene construida con un lenguaje, con un sistema de representación propio.

En este apartado voy explicar, más o menos, cual ha sido el proceso que he seguido para hacer los cuadros. La parte primordial es la expresividad con la que relaciono los campos de color, los elementos que constituyen cada cuadro. Busco una relación el la que haya armonía entre los colores y con la textura, pero al mismo tiempo veo necesario crear tensiones para que la superficie sea mas rica y sugerente.

La singularidad de las distintas formas de representar el espacio con campos se color, lo informal, valores todos ellos que plantean exploraciones en el universo de los espacios concretos, donde los obstáculos derivan de las dificultades que se presentan con la dimensionalidad alta de estos paisajes proyectados. Sin embargo el espacio objetivo en tanto que estructura de formas geométricas heterogéneas, también se comporta como una estructura mental paralela para nuestro mundo de sensaciones y percepciones. Para los artistas preocupados por el cromatismo y el espacio, el dibujo y el color son pues lenguajes para la investigación interior, en tanto que molde subjetivo del

impulso multivalorativo que conlleva la ideación formal, y ésta es particularmente una situación real sin precedente histórico.

Toda clase de intenciones formales en relación con los otros valores, como la división brusca, el ritmo, la secuencialización, etc., devienen un arte muy liberado de convenciones simbólicas, en una aproximación clara al concepto proyectivo de espacio, donde la idea primera de orden es subordinada a la propia existencia formal antes incluso que a la interacción, conectando así con la vanguardia de la abstracción moderna, desde el suprematismo de Malevich hasta el más reciente minimalismo de Judd. Para los pintores interesados en esta línea de trabajo experimental son la base para la aproximación formal, y las técnicas gráficas adquieren el valor de ampliarla hasta lo inimaginable, evidenciando así su naturaleza objetual. Pinturas de extensa simplificación formal son resultado de un proceso en el que intervienen todos los recursos pictóricos, de herramientas, desde los bocetos manuales, las pruebas de material, hasta las combinaciones de color.

El lenguaje tiene mayor importancia en aquellas obras en las que la parte conceptual es más irrelevante. El contenido de lo que se quiere transmitir viene dado por el lenguaje con el que se expresa. De forma inconsciente, yo, como cada pintor, transmite lo que en siente, y ese es el verdadero contenido de cada obra. Puede ser que se vea carente de contenido formal, para mí de poca trascendencia, pero cada uno de los cuadros tiene un sentimiento, una pequeña parte de lo que hay en mí. Voy a intentar explicarlo con un ejemplo, la música, la música en sí no necesita de letra que explique que es lo que sucede, tan solo un grupo de notas ordenadas es más que suficiente. Siguiendo con el ejemplo, la letra de una canción sería como en pintura la parte formal de la obra, el que hay representado y la melodía lo que yo propongo como lenguaje.

3.1. Abstracción pictórica. Importancia del color composición y el gesto

En mi obra se ve con claridad que la parte que tiene mas fuerza es la expresiva, por la elección de colores, de composición de las obras y por la gestualidad con la que trabajado todos y cada uno de cuadros.

- Los colores son elegidos de forma consciente, tendiendo en cuenta su aportación tanto de forma individual, como por como por su comportamiento con los que los combino. Por ejemplo, en el primero, *paisaje1* (que aparece presentando la portada) de los cuadros presentados juego con el negro, combinándolo con un color morado. El morado, pudiendo ser considerado como un color frío, al estar combinado con el negro y con una transparencia mayor, da un ambiente cálido, pero al mismo tiempo tímido. Siguiendo co el mismo ejemplo se refuerza la característica de espacio interior con la composición, dividiendo la superficie pictórica en tres partes y encerrando la franja central, más luminosa por dos masas negras. La diferencia de la pincelada, a si como la opacidad de las pinturas es otra característica que también apoya los objetivos propuestos, siendo los campos negros mucho más opacos, que el central.
- La composición de todas las obras sigue una misma línea. En todos los cuadros hay una partición del espacio en horizontales. Todas y cada una de es estas líneas hace referencia al encuentro entre varios planos. Es una composición muy simple

- Uniendo esta simple composición y la combinación de colores, mediante un lenguaje expresivo en el que el gesto y la forma de conjugar los elementos que determinan el cuadro, consigo, de alguna manera, crear un lenguaje poético que describe el clima cromático, la atmósfera de mis paisajes interiores.

Más adelante explico en particular cada una de las obras que conforman la serie, hablaré con más detalle de las características particulares.

4. DESARROLLO PRÁCTICO:

En este apartado voy a explicar el desarrollo práctico del proyecto. Hablaré tanto de los materiales empleados como de la técnica y del proceso que he seguido, de forma general.

4.1. Técnica del lavado. Materiales

La técnica que he utilizado es la técnica del lavado. Me ha servido de gran ayuda la asignatura del Master en Producción Artística “Procesos creativos en la gráfica”, impartida por los profesores Berenguer Wieden, María Desamparados y Muñoz Calduch, Rafael. Fue en esta asignatura con el profesor Muñoz Calduch, Rafael donde descubrí la técnica del lavado.

A continuación explico con detalle en que consiste:

Todos los trabajos están hechos con pintura acrílica (látex y pigmento) sobre papel basik .

La proporción con la que diluyo el látex dependerá del látex empleado y de la densidad que quiera, (rondando de 10 a 15 partes de agua por 1 de látex, como)

Después de preparado el látex lo mezclo con los pigmentos, utilizando el color que me convenga en cada momento. La proporción de pigmento también varía en función del espesor que quiero. La densidad de la pintura es muy importante tenerla en cuenta para ver lo que va ha ir sucediendo, ya que de ello depende la opacidad del material y la textura que resulta.

Pigmentos utilizados:

- Azul ultramar
- blanco Titán
- Negro carbón
- Ocre amarillo
- Ocre rojo
- Siena tostada
- Magenta

El papel que he utilizado no tiene preparación previa, sobre él aplico la pintura, bien con pincel, o bien con rodillo y dejo que seque hasta tener la pintura mordiente. Cuando la pintura esta mordiente (el grado de secado dependerá de lo que quiero que permanezca en el papel tras el lavado, este punto se puede llegar a controlar, más o menos, con la práctica) lavo la hoja con agua en abundancia. Controlando la presión de la misma a si como la zona del trabajo en la que la aplico. Tras el lavado obtengo la lámina con la pintura que estaba seca y no se ha llevado el agua. El látex es un material sintético que se mezcla con los pigmentos para obtener la pintura, es soluble en agua. Una vez se seca, cristaliza y se hace insoluble. Esta es una propiedad muy importante, ya que permite hacer sucesivos lavados, trabajando uno sobre otro sin modificar los anteriores, siempre tendiendo la precaución de dejar secar cada capa antes de empezar con una nueva.

El proceso consiste en lo explicado en el párrafo anterior, se realizan sucesivos lavados superponiéndose unos sobre otros y alternando los colores según se valla decidiendo una vez concluido de deja secar.

Cuando empiezo a pintar cada trabajo parto de una superficie uniforme, blanca (o previamente pintada con otro color), después me hago un esquema

de cómo quiero que sea la composición y mas o menos los colores de los que me gustaría partir. Es entonces cuando comienzo a pintar, tan solo con un esquema mental de lo que me gustaría obtener. Desde que empiezo a poner elementos en los cuadros estoy abierta a variar el camino según los resultados que vaya obteniendo. Es un juego de ordenar y desordenar elementos, hasta que llega un momento en el que te gusta el orden de lo que hay, existiendo un equilibrio en toda la obra, una unión y una coherencia; dejando de añadir elementos, dando por concluido el trabajo.

Es difícil explicar que es lo que me lleva a ordenar la composición de una forma u otra, el criterio que sigo es el que me da la intuición y la experiencia visual que llevo detrás. A lo largo del proceso vas tomando decisiones que te indican por donde seguir. Decisiones más o menos acertadas que te dan pie a plantearte un nuevo problema. Este es el proceso que sigo, es el sistema de trabajo que me va llevando hacia un lugar y no otro. Es por esta razón por la que es propio proceso de trabajo el que realmente tiene la esencia de todos de todos los trabajos.

Me gusta trabajar brochas anchas y con rodillos de pintor, para aplicar la pintura. La brocha sobre todo, me gusta por como deja huella al pasar por el papel, el rodillo deja una huella distinta más uniforme, pero a la vez más fría, más impersonal.

A la hora de hacer el lavado utilizo una manguera en la que la presión del agua es regulable, para poder poner más o menos presión según me interese, y con un chorro más o menos abierto.

4.2. Bocetos y pruebas:

Para poder trabajar la técnica del lavado es necesario hacer muchas prácticas y pruebas para prever con mayor certeza que es lo que va a suceder en el papel. A continuación voy a mostrar pruebas y detalles de los cuadros en los que se ve los colores que he utilizado y los resultados obtenidos tras ser lavados:



Prueba1

La huella de pincelada se ve de forma evidente tras lavar la superficie de los cuadros, ya que el pincel deja pinturas con surcos de distinta cantidad de pintura. Dependiendo de si hay más o menos pintura se seca más o menos rápido, y al lavarlo se evidencian estas diferencias.



Prueba 2

Al lavar los cuadros dejar restos de pintura muy diluidos sobre la superficie, a modo de veladura, tintando el papel, es otro recurso que facilita la técnica del lavado. Dejar este tipo de veladura ayuda a integrar la atmosfera glotal del paisaje, unificando de una forma muy sutil.

Muestro más ejemplos de cómo influye el lavado en la obras. La presión de agua también me da la opción de retirar más o menos pintura, para obtener más claros donde lo crea oportuno.



Prueba 3



Prueba 4



Prueba 5

Es cierto que dependiendo del pigmento utilizado, la respuesta con el látex y el agua es ligeramente distinta, unos tintan más que otros, obteniendo pues resultados también distintos.



Prueba 6

La huella del pincel y la del rodillo son muy distintas, la del pincel es más gestual, mas expresiva, es mas cálida que la del rodillo, es mas directa. El rodillo deja una huella más uniforme y plana en la que lo que predominan es la uniformidad se la aplicación de la pintura y la línea limpia que deja de contorno, como puede verse a continuación:



Prueba 7

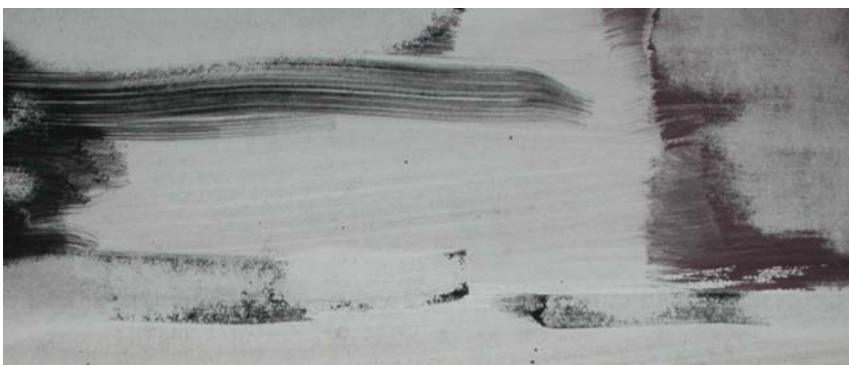
A parte de la gestualidad de las huellas también se puede ver las distintas texturas que se originan dependiendo de si utilizo pincel (como por ejemplo en las pruebas 3, 4) o si utilizo rodillo, como puede verse en esta última prueba7.

Ahora voy a mostrar detalles de algunos cuadros en con combinaciones de color, para ver tanto como interaccionan los colores entre ellos, como cual es el resultado de las composiciones:



Prueba 8

Contraoponer colores cálidos y fríos crea una tensión que da dinamismo y ayuda a reforzar la tensión que pretendo crear. La elección de los colores es una parte decisiva para trabajar, ya que cada color tiene un peso y una carga simbólica importante (No sugiere lo mismo un amarillo, que un negro). También es cierto que cada color se comporta de distinta forma en función del color vecino.



Prueba 9

Del mismo modo que la pintura en abundancia tiene unas determinadas características, si al lavar las pinturas deo tan solo la huella de lo que había

consigo crear un ambiente sutil, lleno de detalle pero como recuerdo de algo que sucedió. La transparencia viene dada por la pincelada que había. Los cambios son muy suaves, y recuerdan a los gofrados pero matizados de color.



Prueba 10

En esta prueba que acabamos de ver se ve como se pueden ir conjugando los distintos recursos. El uso de pincel, del rodillo, y el lavado con mayor o menor intensidad de presión de agua. En este ejemplo se ve con claridad como incluso se puede dibujar con el chorro de agua, en el lado inferior derecho del ejemplo.

Al hacer el lavado, si hay mucha cantidad de pintura mordiente al mezclarse con el agua se pueden obtener manchas interesantes que pueden ser incluidas en la obra:



Prueba 11



Prueba 12

En todas las composiciones de los cuadros predominan las verticales y las horizontales.



Prueba 13

En estos últimos ejemplos muestro como resultan las superposiciones de capas de pintura, las veladuras, que dejando ver las capas anteriores aportan una calidad que llena de matices, creando espacios entre los distintos campos de color.



Prueba 14



Prueba 15

5. Las obras una a una:

En este apartado muestro las obras que componen la serie de cuadros presentados, explicando la temática y el proceso plástico que he seguido, en cada uno de ellos.

“paisaje1”



Los colores que se pueden ver en este paisaje son, principalmente, negro y un color berenjenas hecho con colores tierra, carmín y azul. La obra se ve compuesta por tres franjas, las de los extremos en negro.

En principio pinté la franja central con el color berenjena, y con ayuda de cinta de carroceros delimité las uniones con los campos negros que cierran la composición. En este paisaje en particular utilicé un pincel para aplicar la pintura. La pintura del negro está visiblemente más densa.

Tras dejar secar unos minutos y habiendo retirado la cinta de carroceros procedí a lavar la superficie, procurando encontrar el claro en el campo central, de manera que el negro cierra guardando tensión el espacio, delimitándolo de forma limpia en la parte inferior y tratando de unir, en la medida de lo posible, la franja negra superior con el campo central. Se ve un claro contraste entre la línea limpia generada en la unión del plano inferior negro y el central, y la no tan limpia que determina el plano central con el negro superior. A parte de este contraste se aprecia la diferencia de trazado, que hay entre el negro y el color berenjena, esto se debe a haber utilizado pinceles distintos y a la distinta proporción de pigmentos y látex y agua.

Todos estos contrastes, que de alguna forma organizan la superficie, crean una atmósfera melancólica, que invitan al espectador a adentrarse en un amplio espacio, sin más pretensión que mostrar un sugerente espacio interior.

“paisaje1” 100X70 cm

“paisaje2”



En este trabajo los colores que pueden apreciarse son tierras y blanco. En primer lugar pinté la franja de abajo con un marrón oscuro y sobre él con un ocre. Tras varios lavados, en los que, como puede verse quité gran parte de la pintura, dejando ver tan solo un poco de la huella del pincel, apliqué una franja blanca, lavándola para concluir el trabajo.

En todos los trabajos estoy jugando con la superposición de capas, a modo de veladura, tratando de crear espacios profundos. Con una composición sencilla, ordenando el cuadro con líneas más o menos horizontales, y en este caso con tonos tierras represento un paisaje árido en el que predominan los colores de un atardecer en la de un paisaje de secano sin montañas ni grandes relieves.

Esta pintado con una brocha ancha, dejando huella. Pongo la pintura con una brocha y dejo que seque un poco antes de lavar el trabajo. Después al lavarlo se puede ver como resurge la huella del pincel, dejando constancia de la pincelada. Al ver un paisaje real vemos campos, pero no apreciamos toda la realidad con detalle, tan solo queda en nuestro recuerdo parte de la información que hemos visto. Del mismo modo al lavar una superficie pintada eliminamos información dejando tan solo parte de ella, como un recuerdo de lo visto, de lo vivido.

"Paisaje 2" 100X70cm

“paisaje3”



En este paisaje, igual que en anterior tan solo he trabajado con un par de colores tierra y blanco. La pintura que he utilizado esta considerablemente mas diluida, pues he buscado crear una superposición de campos de color a través de los cuales se puede apreciar el anterior. Partiendo de un color uniforme neutro marrón muy aguado que cubre toda la superficie, y utilizando un rodillo cubrí la superficie con franjas verticales. Tras lavar estas franjas, dejando solo el vestigio de ellas reorganicé la superficie rompiendo las verticales con dos franjas, una que ocupa la parte central, en blanco y una marrón que asienta el paisaje en la parte inferior. Estos últimos campos de color los he hecho con pincel, ya que con el pincel logro una mancha cargada de más textura, que fortalece la dirección horizontal de la franja.

Este paisaje tiene uno colores que dan poco contraste, creando un ambiente suave y tranquilo. La tensión creada por el juego de verticales y horizontales viene suavizada por la elección de colores. Se ve muy claro el paso del agua, en la transparencia de los campos, haciendo que todos los elementos estén unidos en un ambiente lleno de calma.

“paisaje 3” 100X70 cm

“paisaje 4”



En este trabajo, los colores que he utilizado vuelven a ser ciertos tonos tierra y el negro, también se ve como he utilizado cinta de reserva para realizar esta separación entre los distintos campos. El proceso que he seguido ha sido el siguiente: como en una de las láminas anteriores he partido de una hoja con una mancha general de un tono neutro, una vez seca esta primera tinta y tras hacer la separación de los campos con la cinta de reserva he pintado las tres franjas que componen el cuadro, la central de marrón y la superior e inferior de negro. He dejado la huella de la cinta de reserva en la separación inferior porque me ha parecido que compositivamente funcionaba, reforzando la horizontalidad de toda la obra.

Hablando de las claves tonales aquí se ve con claridad que he utilizado una clave tonal media y menor ya que hay muy poco contraste, esta cualidad ayuda a armonizar de forma suave todo el espacio, sin haber cambios bruscos ni fuertes contrastes. Esta dentro de la poética de la obra. También es cierto que no se ven con la misma claridad que en otras obras las marcas de las pinceladas, predominando el color frente a la gestualidad.

“paisaje 4” 100X70 cm

“paisaje 5”



Este cuadro esta constituido, principalmente, por dos planos de color, uno inferior negro, matizado con tierra tostada y uno superior rosa. El proceso que seguí fue el siguiente: en primer lugar dividí el cuadro reservando con cinta de pintor dos horizontales en la parte inferior, a un tercio de la parte de abajo. Después pinté con el color oscuro la parte inferior y la parte superior con el color rosa. Tras unos minutos de reposo quité la cinta y lo lavé, aclarando la parte central e integrando el plano negro suavizando el fuerte contraste. Para ayudar a que estuviera bien armonizado permitiendo que la parte del negra pasara los límites de la reserva. Una vez mas se ve con claridad como esta marcada la horizontal que separa el plano superior con el inferior, siempre de forma consciente y para conseguir el propósito de determinar que en la composición lo que predomina es la horizontalidad. Haciendo referencia, en la medida de lo posible, a la línea del horizonte. Es evidente que lo hice con un brocha ancha y sin miedo de dejar su huella. Dejar la huella del pincel me ayuda a crear un ambiente dinámico, que dialoga de forma poética con la rectitud de la horizontal. Esta característica se ve claramente en el plano superior, ya que en el plano negro se aprecia también la huella del pincel pero la pincelada es más fiel a la rectitud del plano horizontal. En cuanto a la elección de los colores que componen el cuadro, cabe decir que el rosa es un color suave, y apagado, pero que al ser tratado con esa fuerza he conseguido que sea luminoso y expresivo. Es un color alegre, pero al estar combinado con el negro se ve endurecido y con una melancolía que recuerda a un triste pero bonito paisaje. La tonalidad del conjunto tampoco tiene grandes cambios, la atención esta presente en la propia gestualidad y en el color que la complementa.

“paisaje 5” 100X70 cm

“paisaje 6”



En el “paisaje 6” de la serie, vemos una composición de nuevo horizontal formada por dos planos de color que se unen en una horizontal. En esta obra, al igual que las anteriores también empecé haciendo una división con cinta de reserva en la parte central, ligeramente desplazada a la parte inferior. El plano inferior cubierto de color ocre, y el superior morado, bastante intenso. En este cuadro retiré la cinta de reserva nada más cubiertas las superficies, y tras poco tiempo lave la superficie con no demasiada agua, ni presión. La zona más clara es la que determina la horizontal que recuerda a la línea del horizonte, y la marca de la línea de reserva desaparece integrándose con el cielo. En este cuadro está también pintado con una brocha ancha. Es clara la diferencia de textura entre los distintos campos de color, esta diferencia se ha visto evidenciada por la acción del agua.

He creado una atmósfera fría y profunda. Los dos campos de colores se complementan creando una composición equilibrada y al mismo tiempo dinámica. El plano superior se aleja hacia una clara y profunda línea de horizonte para encontrarse con el plano inferior, más cálido y cercano.

En este ejemplo el dinamismo no viene dado por la gestualidad del trazo que a pesar de ser visible (más en la parte inferior que en la superior) si no por la combinación de colores y de claros que componen el paisaje.

“paisaje 6” 100X70 cm

“paisaje 7”



En el “paisaje 7” de la serie se ve como lo que predomina, sin duda alguna, es la expresividad del gesto, apoyada por el fuerte contraste de los colores, entre un rojo intenso y un Siena tostado con negro.

Este cuadro está compuesto como los anteriores por dos planos de color, divididos de forma horizontal, por varias franjas reservadas con cinta de pintor. No he tenido cuidado alguno en integrar los cambios bruscos que deja la cinta de pintor ya que en toda la obra el gesto está muy marcado, hay muchos contrastes y éste es uno más. Es un cuadro en el que hay un ambiente lleno de tensión y brusquedad. Hay en toda la obra una lucha entre la horizontal mencionada anteriormente y el gesto de las pinceladas verticales del plano superior. Es un cuadro muy dinámico, pero al mismo tiempo equilibrado. Los dos planos tienen mucha fuerza, el superior por su fuerte gestualidad y el inferior por el intenso rojo que lo compone.

Otra característica que veo oportuno mencionar es la presencia de cambios bruscos de intensidad de color. El lavado lo hice con bastante presión para acentuar estos cambios, para complementar todos los fuertes contrastes.

He creado un ambiente lleno de tensión, nada calmado con una lucha constante entre los elementos que lo componen.

“paisaje 7” 100X70 cm

“paisaje 8”



El “paisaje 8” esta constituido, nuevamente, por dos planos de color. El superior en el que predominan las verticales y el color negro y uno inferior azul en el que la horizontalidad se ve presente.

Este cuadro lo hice pintando el plano inferior con azul y brocha ancha, pintando horizontales, y el plano superior de nuevo, con brocha ancha trazando verticales.

Ambos planos se ven unidos en una horizontal donde hay una fuerte tensión; el plano superior vertical pretende adentrarse sin cuidado alguno en el azul inferior. El peso del negro, así como la descuidada forma de encontrarse refuerzan esta tensa unión. La lividez del azul se ve reforzada por el peso de la horizontalidad que predomina en este campo, así como por la fuerte presión que ejerce el plano vertical sobre él.

Al lavar la superficie de este cuadro aparecen más marcadas las pinceladas, reforzando lo mencionado anteriormente.

En este cuadro hay un clima de fuerte tensión, pero organizada. Hay una lucha entre los dos planos, pero una lucha equilibrada. Es un cuadro con fuerza y muy organizado.

“paisaje 8” 100X70 cm

“paisaje 9”



En este cuadro el color predominante es el negro, pues tan solo se puede ver el negro combinado con un ocre rojo.

Se pueden ver dos planos separados por una franja de ocre rojizo. En el plano superior la pintura está aplicada con rodillo y en líneas verticales. En la parte inferior la pintura acrílica está aplicada con una brocha grande en horizontales, dejando constancia del gesto. Separé los dos planos con la pincelada horizontal en ocre. Tras esperar lavé la lámina con agua, insistiendo en el plano inferior obteniendo como resultado el paisaje presentado.

En este paisaje los claros están en la parte inferior. Este plano inferior está bien asentado, pues las verticales del plano superior lo mantienen fijado en la parte inferior.

Se ve un ambiente pesado, duro y al mismo tiempo impersonal. Esta cualidad, bajo mi parecer, es consecuencia del uso del rodillo, contraponiéndolo a la humanidad de la brocha (de igual forma que se consigue con los bruscos cambios de la cinta de carroceros).

El uso de estos colores crea un ambiente ténuo, a pesar de los claros de la parte inferior, y frío, a pesar de ocre rojizo que hay en el centro.

“Paisaje 9” 100X70 cm

“paisaje 10”



Ese paisaje, lo hice con colores más intensos y lo lavé cuando la pintura estaba más seca, ya que quería conseguir campos de colores mas intenso. La pintura la apliqué con brocha la composición es común a la del resto de paisajes. En este trabajo el concreto predomina el contraste de los fuertes colores, granate y tierra tostada, con la claridad de la horizontal.

Todos los trazos siguen una dirección horizontal de. He creado un clima intenso, pero tranquilo los campos de color son más plano, pero que al unirse en el claro de la profundidad que hace referencia a un horizonte muy alejado.

La variación tonal reside solo en el centro lo que provoca que la mirada del espectador se adentre en la unión de la línea del horizonte.

“paisaje 10” 100X70 cm

“paisaje 11”



En el “paisaje 11” he utilizado un par de colores, marrón y negro. Tengo que destacar que en este cuadro en concreto he utilizado mucha más cantidad de agua. Las pinceladas siempre siguiendo dirección horizontal, de forma suave y sin grandes cambios, en un cuadro en el que predomina la transparencia y la suavidad. El cuadro está dividido en dos campos, siguiendo con el planteamiento común de toda las obras. Un elemento nuevo que se ve en éste en particular es la pincelada horizontal que subdivide el campo superior. Éste elemento hace que se integre de forma contundente la parte superior con la inferior.

Tanto por la gama cromática empleada (muy uniforme, sin bruscos contrastes), como por la suavidad de la pincelada y el orden horizontal presente en toda la obra, se crea un clima muy tranquilo, lleno de poética en el que la atmosfera unifica todos los elementos como si de uno se tratara. Se establece un dialogo entre los distintos campos de forma serena.

“paisaje 11” 100X70 cm

“paisaje 12”



Este último paisaje, que es con el que más satisfecha encuentro, lo he hecho con un solo color, entre marrón y negro. Igual que en el resto de paisajes se ven dos planos, uno menos saturado en la parte inferior y uno más saturado en la parte superior. Tan solo con la sutil huella que deja el pincel al aplicar la pintura en horizontal y la diferencia tonal, he conseguido hacer un paisaje sobrio, lleno de matices. De una forma perfectamente estructurada conscientemente lavé un par de zonas en el campo superior creando un par de detalles claros que surgen del intenso negro de la parte superior. Es el paisaje más dramático y más sugerente. En él se ve un clima de tranquilidad y lleno de poética que al no tener demasiados elementos hace que lo que hay funcionen sin distracción alguna.

“paisaje 12” 100X70 cm

6. Render:

La serie de cuadros que he mostrado en el capítulo anterior son los que van a formar parte de la exposición.

Dentro de este punto muestro los planos de la sala de exposición, Rosalía Sender. Es una galería de Valencia donde expuse un cuadro seleccionado para el Fondo de Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, que me facilitó los planos para poder hacer el estudio.

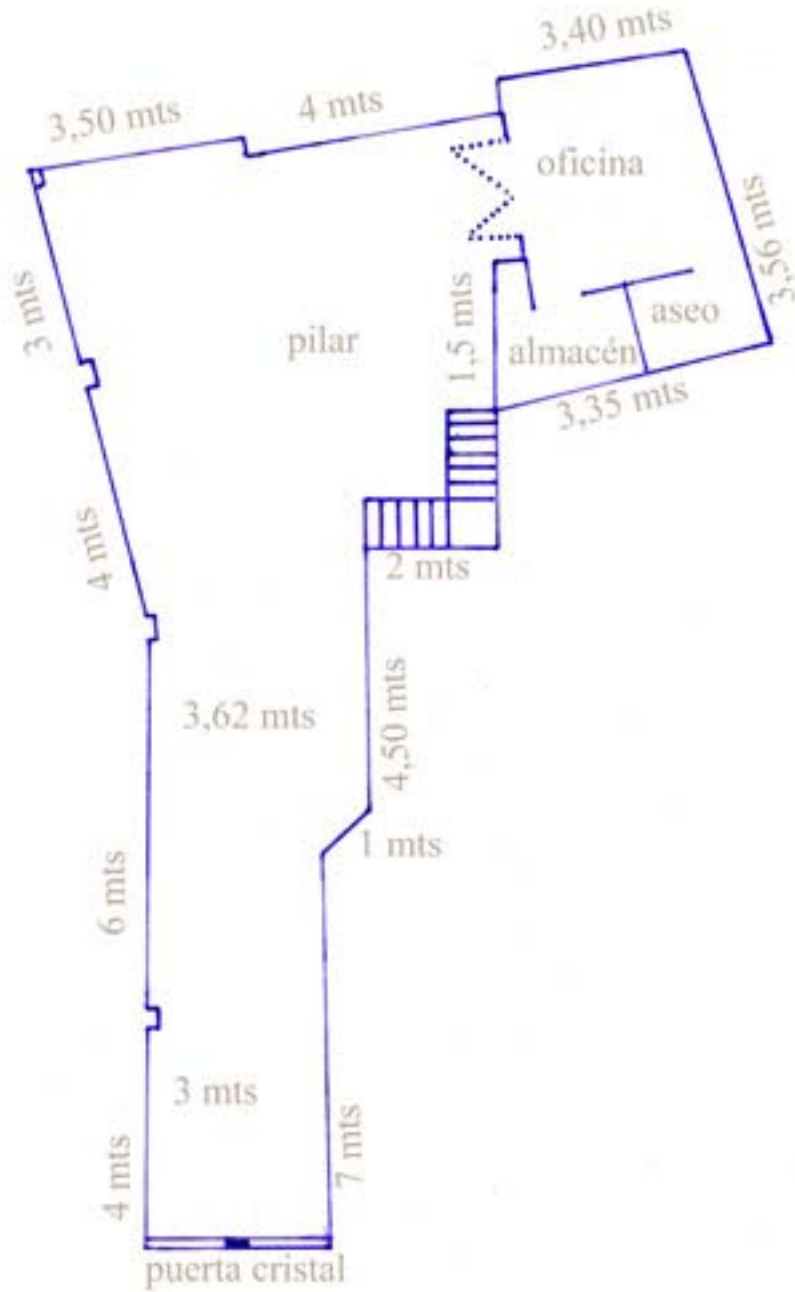
Iluminación:

En cuanto a la iluminación no tengo que decir que prefiero una iluminación desde el techo y cálida para ayudar a hacer más cercana la obra. Todos los cuadros están enmarcados con cristal, luego, a la hora de iluminarlos hay que tratar de poner los focos de forma que no se vean reflejos.

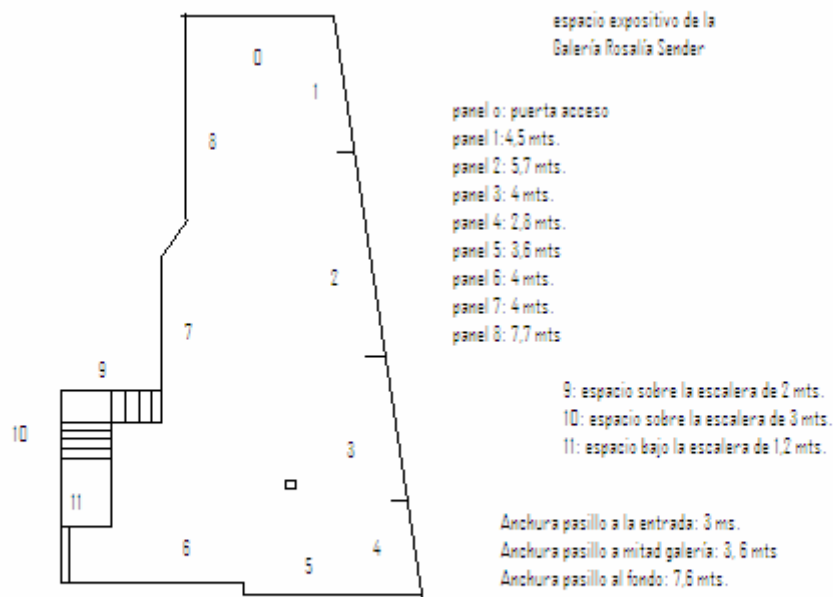
Distribución:

Es un espacio expositivo pequeño que he visto adecuado porque tiene una distribución apropiada. Es una sala de forma alargada, abriéndose al final. En el pasillo de entrada he decidido colocar los paisajes que he considerado más tranquilos, tanto por la gama cromática como por la sencilla composición. Paisajes que no hace falta tener una gran perspectiva para ser bien vistos: paisajes 12, 10 y 2 y 5. Después conforme nos vamos adentrando los colores se van oscureciendo (paisajes 4,7 y 6). El paisaje 3, tiene una composición un poco distinta del resto, es por esta razón por lo que he decidido colocarlo un poco aislado, arriba de la escalera del interior de la sala. Una vez dentro de la parte mas abierta he decidido colocar los que tienen una composición más compleja, los que necesitan una mayor perspectiva para ser vistos (1, 8, 9,11). Dentro de este último grupo es el paisaje 1 el que goza de un sitio privilegiado, es porque considero que tiene una mayor fuerza y necesita de un mayor espacio para ser bien visto. El paisaje 3 esta un poco apartado, colocado encima de la escalera debido a que es ligeramente distinto, tanto en composición, como en forma.

rosalía sender galería



De forma más esquemática y con la ubicación concreta de los cuadros:



8-



"Paisaje 12"



"Paisaje 10"

7-



"Paisaje 5"

1-



"Paisaje 2"

2-



"Paisaje 4"



"Paisaje 7"

5-



"Paisaje 6"

6-



"Paisaje 1"

10-



"Paisaje 3"

3-



"Paisaje 8"

4-



"Paisaje 9"

9-



"Paisaje 11"

Todos los cuadros están hechos sobre papel, junto con el trabajo muestro como ejemplo uno de ellos enmarcado. En mi propuesta todos van enmarcados de igual forma, con un paspartú de unos 5cm de margen, con un marco negro de madera y con cristal.

A continuación muestro un par de imágenes con un fotomontaje de cómo quedaría la sala con alguno de los cuadros expuestos.







7. Presupuesto:

Costes generales de los materiales de las obras han sido alrededor de unos 150E en:

- Látex.
- Pigmentos.
- Hojas de papel Basik.
- Pinceles, rodillos espátulas y recipientes para mezclar.

Los marcos cuestan cada uno unos 200 € teniendo en cuenta que he pintado doce cuadros enmarcar todas la obras me costaría 2400 €

En cuanto a los gastos de alquiler de la galería, y los precios de los cuadros, los desconozco. Este sería el siguiente paso llevar a cabo la exposición, hablar con la galería y llegar a un acuerdo con el precio del alquiler del espacio, fijar los precios de las obras, detallándolo de forma que fuera rentable.

8. Conclusiones:

El trabajo que he desarrollado consta de dos partes: una primera parte práctica, los cuadros y este trabajo teórico.

El objetivo principal era encontrar un lenguaje poético con el que poder describir paisajes imaginarios de mi interior. Representar climas cromáticos, creando ambientes en los que poder encontrarme a mi misma.

Comencé el trabajo con el propósito de encontrar una profundidad en los cuadros. Una vez concluido este objetivo no lo he considerado importante, ya que me he dado cuenta de que se pueden representar paisajes de muchas formas, sin tener que ser necesario crear una tridimensionalidad estrictamente física. Los espacios creados expresan climas cromáticos con campos de color, utilizando un lenguaje poético en el que se ve la huella del pincel, la gestualidad, poniendo un ritmo y una expresión el ambiente creado.

Creo haber encontrado un lenguaje propio con que he podido expresar cuanto sentía. Ello ha sido posible porque la pintura acrílica tiene la ventaja de que al ser soluble en agua, permite modificar sin ningún impedimento su densidad así como la experimentación y logro de calidades y texturas. Tiene, además, una manipulación fácil y directa que me ha permitido cumplir con mi objetivo principal.

Se puede ver en los cuadros una poética y una expresión que no se ven enmascarada por su temática.

En cuanto a la realización de los cuadros, tengo que decir que he conocido más a fondo una técnica con un sinfín de posibilidades, tanto a nivel plástico como a nivel expresivo. Con un reducido número de recursos, he conseguido crear espacios muy diferentes siguiendo una misma línea, expresando de forma intuitiva paisajes llenos de matices, con distintas

texturas. Teniendo todos y cada uno de ellos un lenguaje propio y un dramatismo, a la vez que una sobriedad tan sencilla como sugerente.

Para mí es también una conclusión lo que ha supuesto la realización de este trabajo, pues la verdad es que tenía falta de práctica de reflexionar a fondo sobre mi pintura, y ha sido de gran ayuda, el esfuerzo de indagar en el respaldo teórico que había detrás mis cuadros. Muchas veces de forma intuitiva llegas a un fin sin saber exactamente por qué, pero el porqué existe. Siempre había pensado que no era necesario justificar los cuadros, ya que es la propia imagen la que te explica y hace ver todo lo necesario. Ahora después de haber redactado la tesis, no es que vea necesario el tener que explicar o no lo que pinte, pero sé que -aunque sea difícil de extraerla- sí que existe una explicación que justifique la obra, independientemente de la imagen en si misma.

Otro aspecto importante del trabajo ha sido ir a la galería para hablar de la exposición, de la distribución de los cuadros, de la iluminación y del montaje que sería posible hacer, ya que es una parte fundamental en todo proyecto expositivo. He tenido en cuenta la obra como una obra para ser vista por el público. Pienso que ha sido un buen ejercicio y que me va a servir de ayuda como introducción al mundo laboral de esta profesión.

9. Bibliografía:

- HESS, Barbara. *Expresionismo Abstracto.Rústica*. Madrid. Taschen 2005.
- CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid. Akal. 1995.
- EVERITT, Anthony. *El expresionismo abstracto*. Barcelona. Labor. 1984.
- GONZALEZ, Ángel; CALVO Serraller, Francisco; MARCHAN Fiz, Simón. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid. Turner. 1979.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza. 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward. *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid. Cátedra. 1983.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona. Destino. 1969.
- MARCHAN Fiz, Simón. *Del arte objetual al de concepto*. Editorial Akal. Madrid, 1988.

- MOSZYNSKA, Anna. *El arte abstracto*. Barcelona. Destino. 1996.
- ROSENBERG, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Monte Ávila. 1969.
- SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid. Alianza forma. 1996.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid. Alianza forma. 1986.
- SUMMA ARTIS, Espasa Calpe.
- MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del Arte*. Tursen Herman Blume Editiones.
- Bellanger, C., *Teoría de los colores: Los Colores y la Pintura*, Editorial Albatros, 1978.
- Costa, Joan, *La imagen y el impacto psico-visual*, Ediciones Zeus, 1971.
- Delacroix, Henri, *Psicología del Arte*, Editorial Paidós, 1951.
- *Diccionario Larousse de la pintura*, 3 vols., Editorial Planeta/Agostini, 1987.
- Ferrer, Eulalio, *Los lenguajes del color*, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Gage, John, *Color y cultura*, Editorial Siruela, 1997.
- Goethe, Johann W., *Esbozo de una teoría de los colores*, en *Obras completas*, Tomo I, Editorial Aguilar, 1987.

- Goethe, Johann W., *Teoría de los colores*, Editorial Poseidón, 1945.
- Gombrich, Ernst H., *Arte e ilusión*, Editorial Debate, 1997.
- Kandinsky, Wassily, *La gramática de la creación: El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós, 1987.
- Severini, Gino, *El tratado de las Artes Plásticas*, Editorial Glem, 1944.

1