

TFG

SERENDIPIA. LA ESTELA DEL AGUA.

**Presentado por Laura Fernández Román
Tutor: Javier Chapa Villalba**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Serendipia. La estela del agua, es un proyecto pictórico abstracto realizado a partir de la experiencia y los conocimientos adquiridos en los últimos años del grado. El color, la pintura y el agua, en un proceso pictórico fundamentado en el azar, conforman la base del trabajo. La pintura acrílica diluida con una gran cantidad de agua deja en el soporte pictórico un rastro que evoca en el espectador la sensación de lo acuoso.

Palabras clave: Pintura, acrílico, agua, abstracción, azar, color.

SUMMARY

Serendipity, the wake of the water, is an abstract pictorial project made from the experience and knowledge acquired in the last years of the degree. Color, paint and water, in a pictorial process based on chance, form the basis of the work. Acrylic paint diluted with a large amount of water leaves a trace on the pictorial support that evokes in the viewer the sensation of the aqueous.

Key words: Paint, acrylic, water, abstraction, chance, color.

A mi familia.

A Javier Chapa, por su gran ayuda y paciencia.

A mis compañeros, por su apoyo y sus consejos.

*A Vicente, por haberme apoyado siempre
y haber estado ahí en todo momento.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS GENERALES

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

3. METODOLOGÍA

4. MARCO TEÓRICO

4.1. EL COLOR

4.1.1. VERDE

4.1.2. AZUL

4.2. LA IDEA DE HORIZONTE

4.3. LA HUELLA EN LA PINTURA, AGUA TIEMPO Y AZAR

4.4. LA SIMETRÍA ASIMÉTRICA: DUALIDAD ENTRE ORDEN Y CAOS

4.5. REFERENTES

4.5.1. HISTÓRICOS

4.5.2. CONTEMPORANEOS

5. PRODUCCIÓN

5.1. RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS

5.1.1. TEÑIDO

5.1.2. RESERVAS, LAVADOS y VELADURAS

5.2. PRIMERAS PRUEBAS

5.3. APLICACIÓN DEL COLOR

5.4. EL USO DE LA RETÍCULA

5.5. LOS SOPORTES

5.6. PROPUESTA FINAL Y OBRAS

6. CONCLUSIONES

7. REFERENCIAS

7.1. MONOGRAFÍAS

7.2. TESIS

7.3. CATÁLOGOS

7.4. RECURSOS WEB

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

ANEXO I. IMÁGENES DE LAS PRUEBAS

1. INTRODUCCIÓN

La motivación inicial para realizar este proyecto fue la reafirmación de un lenguaje pictórico personal que se empezó a desarrollar durante el tercer año del grado.

Desvinculados de la tradición pictórica de los primeros cursos de la carrera, una experimentación rigurosa y la sistematización de sus resultados nos han permitido realizar una serie de obras abstractas con las que realizaremos una exposición próximamente.

De acuerdo con el título de nuestro proyecto, *Serendipia. La estela del agua*, el azar y el agua son esenciales en la obra. El agua diluye y acompaña a la pintura en el proceso creativo y, pese a que la presencia de aquella es efímera, deja una huella que resulta de la combinación del azar y del control.

“En las determinadas significaciones de la pintura no solo debe tenerse en cuenta lo que los pintores hacen, sino también lo que se niegan a hacer”¹.



Fig. 1
Primera tela imprimada con el error resultante.

El azar está presente desde el primer momento de creación. “Una serendipia es un descubrimiento o un hallazgo afortunado, valioso e inesperado que se produce de manera accidental, casual o por destino, o cuando se está buscando una cosa distinta”². La idea del proyecto surgió por casualidad en la asignatura de *Pintura y Abstracción*, cuando, por error, en vez de una tela virgen, intentamos teñir una tela previamente imprimada. La imprimación impidió la regular absorción de las fibras del tejido del tinte, en nuestro caso pintura acrílica diluida. Después del secado de la pintura, el color queda fijado irregularmente en ambas caras de la tela y el resultado nos pareció tan sorprendente como interesante.

El proyecto está compuesto de una serie de obras monocromas que se complementan entre sí, concretamente de 4 dípticos. Las telas, todas del mismo formato, son de retorta de algodón sin bastidor y se muestran tanto por el anverso (con imprimación) como por el reverso. El procedimiento elegido es la pintura acrílica, que fue la empleada cuando surgió la idea del proyecto. Aunque probamos otros materiales consideramos que el potencial plástico y expresivo de la pintura acrílica son idóneos para la experimentación en el campo de la abstracción. Además de su rápido secado, su dilución en agua y no en otro tipo de disolvente supone una ventaja desde el punto de vista de nuestra salud y de la del medioambiente.

¹ HESS, B. (2003). *Expresionismo abstracto*. Madrid: Taschen, p. 32.

² RAE. <https://dle.rae.es/?id=Xem9fCc> [Consulta: 2018-12-19]

Tras esta introducción, y como corresponde a la memoria de un Trabajo Final de Grado, se expondrán los objetivos generales y específicos del proyecto, así como la metodología utilizada para llevarlo a cabo. A continuación, abordaremos la parte central de esta memoria que está estructurada en dos bloques, el primero dedicado al marco teórico del trabajo y el segundo a la producción artística propiamente dicha.

Dentro del marco teórico el primer apartado es *La huella de la pintura, agua, tiempo y azar*, y en él se aborda la relevancia de cada uno de estos elementos en la realización de este trabajo; el segundo *El Color*, en concreto el azul y el verde; el tercero, *La idea de horizonte*, en el que se habla del significado de este concepto, habitual en el género del paisaje, en relación con la abstracción y su sentido en nuestro trabajo; a continuación, el apartado *La simetría asimétrica: dualidad entre orden-caos*, en el que contraponemos ambos conceptos también en relación con nuestro trabajo y, por último, un apartado dedicado a los referentes que nos han servido de estímulo y de inspiración.

El segundo apartado está dedicado a la producción artística, y en él trataremos los antecedentes del proyecto, las primeras pruebas, los soportes utilizados, la aplicación de la pintura, el uso de la retícula y una descripción de los distintos procesos y recursos empleados en la elaboración de las obras. Este apartado finalizará con la descripción de cada una de las obras que conforman el proyecto.

A continuación del núcleo del trabajo expondremos las conclusiones a las que hemos llegado tras su realización, continuaremos con las referencias bibliográficas y finalizaremos con un anexo en el que se muestran las fotografías de las obras que conforman las pruebas.

2. OBJETIVOS

Aunque la idea del proyecto surgió por azar, su realización ha estado marcada por una serie de objetivos, tanto generales como específicos, que han facilitado su posterior desarrollo.

2.1. OBJETIVOS GENERALES

1. Realización de un conjunto coherente de obras con el que llevar a cabo una exposición individual en un espacio público concreto.
2. Desarrollo de un discurso pictórico personal, basado en la experimentación de las posibilidades plásticas y expresivas de la pintura acrílica.
3. Hacer del agua, en relación con el azar y su comportamiento como vehículo de la pintura acrílica, el fundamento conceptual de nuestro trabajo.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

La consecución de los objetivos generales citados se fundamenta, a su vez, en los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar la serendipia, el color y el paso del tiempo como elementos consustanciales en la realización de las obras que componen nuestro proyecto.
2. Estudiar los distintos resultados de la experimentación previa para poder aplicar la intuición en la toma de decisiones durante el proceso creativo.
3. Estudiar las posibilidades técnicas de la pintura acrílica y su aplicación y fijación sobre soportes textiles cuando se diluye con una importante proporción de agua.
4. Diseñar un modo apropiado de exhibición de una obra sobre soporte flexible que carece de bastidor.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos expuestos en el apartado anterior, planteamos la metodología del trabajo desde dos puntos de vista: el primero en relación con la base teórica sobre la que se ha asentado el proyecto y el segundo en relación con su realización práctica.

Aunque tanto el origen como el posterior desarrollo de nuestro trabajo es eminentemente práctico, pronto tuvimos la necesidad de encontrar un marco teórico que fundamentara dicha práctica. La metodología utilizada para ajustar la parte teórica se ha basado en las siguientes pautas:

1. Búsqueda de material bibliográfico relacionado con artistas abstractos que hayan utilizado la pintura acrílica y posterior estudio y análisis de aquellos aspectos de su trabajo directamente relacionados con nuestra práctica pictórica o que pudieran enriquecerla.

2. Consulta de publicaciones de fabricantes de pintura y textos académicos para conocer aspectos técnicos y estudiar las posibilidades de experimentación con la pintura acrílica.

3. Reflexión y análisis de los distintos aspectos conceptuales en los que se ha basado nuestro trabajo.

4. Visita a exposiciones de determinados artistas para conocer de primera mano cuestiones técnicas que pudieran tener algún tipo de relación con nuestro propio trabajo.

La metodología utilizada para el desarrollo de la parte práctica se ha basado en:

1. La organización del espacio y de los recursos necesarios para llevar a cabo nuestro proyecto, tanto en la Facultad como en nuestro taller.

2. La sistematización de los resultados de la experimentación para estudiar las posibles estrategias en la realización de las obras.

3. Trabajo simultáneo en distintas obras como una estrategia tanto operativa como creativa.

4. MARCO TEÓRICO

En este apartado vamos a abordar los conceptos clave de nuestro trabajo: el color, concretamente el verde y el azul, que son los colores principales que hemos escogido para nuestras obras; el horizonte; la propia agua que configura las obras; la simetría que se crea en ellas al doblarlas y, por último, los referentes que nos han servido de guía durante el proceso de trabajo.

4.1. EL COLOR

En nuestro proyecto hemos utilizado una gama cromática reducida, compuesta, básicamente, por los colores azul y verde, en concreto aquellas tonalidades de ambos que se denominan turquesa y que, dependiendo de quién las perciba, se consideran azul o verde. De acuerdo con nuestra percepción el color más presente en nuestras obras es el azul.

“El color es una sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de la onda”³.

De acuerdo con esta definición de la RAE entendemos que el color no es solo una propiedad física del objeto o de las sustancias, sino que, nuestro sistema de percepción visual nos da la capacidad de reconocer una parte de estas longitudes de onda reflejadas y, como resultado de este proceso, identificamos colores que atribuimos a las cosas que los reflejan⁴.

Partiendo de esta explicación, la aplicación del color en nuestro proyecto tiene muchas connotaciones conceptuales y poéticas. De acuerdo con las palabras del artista y profesor Josef Albers el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma⁵.

El color ha sido utilizado siempre como transmisor de sentimientos y emociones tanto por sus connotaciones simbólicas como por su potencia expresiva. Teniendo en cuenta que los colores se pueden asociar a nuestros sentimientos, veremos cómo, inconscientemente, ya le hemos dado un sentido a lo que vemos por su color sin siquiera pensar en qué es lo que estamos viendo. Solo los colores ya evocan sentimientos, y estos dependen de su procedencia y de la experiencia que cada persona haya tenido con ellos.

3 RAE. <https://dle.rae.es/?id=9qYXXhD> [Consulta: 2019-02-10]

4 FERRER FRANQUESA, A. GÓMEZ FONTANILLS, D. *Cultura y color*. <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Cultura%20y%20color.pdf> [Consulta: 2019-02-21]

5 KANDINSKY, W. (2011). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética, p.54.

“Los nombres genéricos de los colores (“rojo”, “verde”, “azul” ...) al ser pronunciados o leídos evocan en cada persona matices diferentes que dependen de las diferencias culturales, de la biografía cromática y de la memoria singular de cada cual. Aunque nos sirve para entendernos, presentan un alto margen de imprecisión y ambigüedad respecto a lo que designan”⁶.

4.1.1. VERDE

Siempre se ha dicho que el verde evoca tranquilidad, es una cualidad inherente que no podemos negar; en los hospitales, por ejemplo, un color utilizado con frecuencia es el verde, por eso mismo, porque es un color positivo, que transmite calma, paz, que nos lleva a hacer un recorrido por nuestros recuerdos. De hecho, el verde representa en muchas culturas la libertad y la esperanza. Es el color de la naturaleza y, por lo tanto, de los movimientos ecologistas.

“El verde es el color principal de la vida vegetativa. El ser humano encuentra en el verde calma positiva y descanso”⁷.

Es un color que buscamos cuando estamos deprimidos o bajos de ánimo porque crea en nosotros sensación de paz, ya que se asocia con la naturaleza y es ahí donde acudimos para evadirnos de todo lo que nos rodea, para buscar tranquilidad.

Los verdes que hemos utilizado en nuestras obras son: turquesa de ftalocianina compuesto por los pigmentos PB15:3 (pigmento azul 15:3), PG7 (pigmento verde 7) y PW6 (pigmento blanco 6); verde turquesa, compuesto por PW6 (pigmento blanco 6), PG7 (pigmento verde 7) y PB15 (pigmento azul 15); verde esmeralda, compuesto por PG7 (pigmento verde 7) y PW6 (pigmento blanco 6).

Las denominaciones de los pigmentos que utilizan las marcas corresponden a una clasificación llamada *Colour Index* que tuvo su origen en los Estados Unidos pero que ya es utilizada internacionalmente. El nombre asignado por el CI son unas letras (la P de pigmento seguida de la inicial en inglés del color del que se trate) y un número por el que se identifica a cada pigmento específico, su composición, su origen y el fabricante⁸.

6 SABORIT, J. (2018). *Lo que la pintura da*. Valencia: Pretextos, p.214.

7 Íbidem, p.73.

8 GOTTSEGEN, M. D. (1993) *The Painter's Handbook*, New York: Watson-Guption, p.135-136.

4.1.2. AZUL

Como comentábamos al principio de este apartado existen diferentes opiniones sobre la clasificación de lo que entendemos como color turquesa ya que al ser una mezcla entre dos tonos fríos, se pueden encontrar muchos matices dentro de este término.

Los azules que hemos utilizado en nuestras obras son: azul Goya, compuesto por PB15:1 (pigmento azul 15:1); azul cobalto tono; compuesto por PB29 (pigmento azul 29) y PW6 (pigmento blanco 6); azul ultramar oscuro, compuesto por PB29 (pigmento azul 29); azul ftalocianina, compuesto por PB15:3 (pigmento azul 15:3); azul manganeso ftalo, compuesto por PB15 (pigmento azul 15); y PG7 (pigmento verde 7); azul Prusia, compuesto por PB15:2 (pigmento azul 15:2), PV23 (pigmento violeta 23) y PBk6 (pigmento negro 6); azul celeste, compuesto por PB15:1 (pigmento azul 15:1), PG7 (pigmento verde 7) y PW6 (pigmento blanco 6); azul verdoso, compuesto por PB15 (pigmento azul 15) y PG7 (pigmento verde 7); y por último, azul cyan, compuesto por PB15:1 (pigmento azul 15:1), PW6 (pigmento blanco 6) y PG7 (pigmento verde 7).

“Color frío y puro, aligera y desmaterializa las formas, aminora el volumen de los cuerpos. Por eso se ha asociado tantas veces al desprendimiento de lo mundano, a lo espiritual, a lo imposible, a lo trascendente, a lo lejano. El azul no pesa, no se impone, es vago y distante, suma intangible de vacíos”⁹.

En la cultura occidental, cuando algún ser querido fallece, incluso cuando se trata de una mascota, se suele decir que está en el cielo, que ha pasado a una vida mejor, que allí todo es paz, decimos que es una estrella, que siempre va a estar ahí, por incierto que sea, y todo ello se relaciona con el azul, porque asociamos el azul al cielo, a lo que hay más allá de nuestro mundo terrenal, a lo espiritual, a la lejanía.

“La tendencia del azul hacia la profundidad es tan grande que precisamente en los tonos profundos adquiere mayor intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra <cielo>”¹⁰.

9 SABORIT, J. Op. Cit. p.228

10 KANDINSKY, W. Op.Cit. p.74.

4.2. LA IDEA DE HORIZONTE

En estrecha relación con lo comentado respecto al color azul, podemos asociar poéticamente la idea de horizonte con la división de lo terrenal o carnal con lo celestial, lo onírico, es una división poética entre lo que vivimos y lo que somos y la vida más allá de lo terrenal.

“Estamos habituados a desplazarnos horizontalmente y las pinturas apaisadas permiten a la vista pasearse por ellas, discurrir despacio, deslizarse de izquierda a derecha y de derecha a izquierda sin prisas ni estrecheces, ensancharse en un recorrido abierto, extenso. Proponen un movimiento panorámico de la mirada que no está dominado por altibajos, sino por lo estable de una horizontalidad”¹¹.

El horizonte se puede ver representado en las pinturas de nuestro proyecto desde una óptica abstracta, dividiendo la pintura en dos campos generales que hacen alusión metafórica al espacio terrenal y el celestial, a la intangibilidad del horizonte que nos conecta de un espacio a otro.

En la pintura el paisaje siempre se ha relacionado con el horizonte, por ejemplo, en la obra de Van Gogh, *Campo de trigo bajo nubes de tormenta* donde podemos ver claramente la división de la tierra y el cielo, siendo ésta su idea de horizonte.



Fig. 2
Vincent van Gogh: *Campo de trigo bajo nubes de tormenta*. 1890.

11 SABORIT, J. Op. Cit. p.187.

Un artista contemporáneo que aborda la idea de horizonte desde una estética abstracta es Nico Munuera, (Lorca, 1987). Este artista mantiene que no quiere pintar el horizonte y la naturaleza, sino que quiere que las propias obras sean esa naturaleza y el propio horizonte.

Fig. 3
Vadum IV. 2019. Acrílico sobre lino. 190 x 174 cm. Nico Munuera.



Fig. 4
Vadum II. 2019. Acrílico sobre lino. 190 x 174 cm. Nico Munuera.



En nuestro trabajo tratamos la idea de horizonte no en cada obra sino en la relación que se establece entre las distintas telas. Las obras no tienen una línea que represente el horizonte como tal, una división que podría sugerir que acaba la tierra o el agua y surge el cielo, sino que queremos que sean las obras entre sí las que creen su propio horizonte.

4.3. LA HUELLA EN LA PINTURA. AGUA, TIEMPO Y AZAR.

Cada una de las obras realizadas en nuestro proyecto requieren de mucho tiempo. El lento secado, y por lo tanto, el tiempo son un factor determinante. Queremos que quede plasmada la belleza de la memoria del agua, de su evaporación sobre el soporte, la idea de la presencia efímera de un fluido, dejar que el color quede fijado en el soporte, hacer posible que algo cuya presencia es efímera quede fijado para siempre a través de la pintura.

“El tiempo, en general, no pinta acentuando contrastes o disonancias sino armonizando, limando diferencias y atemperando las relaciones tonales. Es decir: redondeando, igual que hace con los buenos vinos. Es por eso por lo que el gusto se acomoda a lo que el tiempo transforma”¹².

En nuestro trabajo es fundamental el propio proceso de realización de las obras y en este proceso es fundamental el tiempo, ya que es, en buena medida, el que las configura. De qué modo va secando la tela, cómo el agua se va evaporando y cómo todo ello impregna las telas, la manera en la que el paso del tiempo acontece en este proceso y configura la huella de forma azarosa.

¹² Íbidem. p.246-247.

“Y el agua es paso, movimiento, fluido temporal por el que discurre el camino de la elección. Sus modulaciones azules oscilan, nada menos que entre el Bien y el Mal; se aclaran, se limpian y se saturan hacia el Paraíso; se oscurecen, se ensucian y amarillean hacia el infierno. Hace referencia al cuadro de El paso de la laguna Estigia de Joachim Patinir entre 1519 y 1524”¹³.



Fig. 5
Joachim Patinir, H: *El paso de la laguna estigia*. 1519-1524. Óleo sobre tabla, 64 x 103 cm.

Las obras se sumergen en pintura diluida en agua y se dejan secar sin volverlas a tocar, llevan su propia realización y esta se define a partir del proceso de secado. Por ello, la obra está construida a partir del tiempo cómo herramienta procesual, y en ese proceso el azar tiene también un papel fundamental, un azar controlado, ya que gracias a las pruebas realizadas podemos intuir, con bastante certeza, cual puede ser el resultado final.

“Para nosotros el azar es sobre todo un lugar de encuentro. Quizás el azar esté en la manera de trabajar como hacían los dadaístas o en una impresión visual desordenada y caótica. A lo mejor es una caligrafía, un collage o un mensaje encontrado”¹⁴.



Fig. 6
Antonio López: *Membrillero*, 1992. Óleo sobre lienzo.

El pintor Antonio López trata el tiempo como elemento de cambio, esto es especialmente evidente en su obra *Membrillero*¹⁵. En la película *El sol del membrillo* el artista comenta que no podía acabar el cuadro porque el azar intervenía, las luces cambiaban, las hojas se caían, los membrillos cambiaban de color, colgaban más al aumentar su peso, lo que convirtió la ejecución del cuadro en una lucha constante.

¹³ Íbidem. p.212.

¹⁴ ARMAND BONDIA, L. *Proyecto valla, reflexiones urbanas sobre el azar*. Generalitat Valenciana 2001

¹⁵ YOUTUBE, “El sol del membrillo” en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=8qOU61qrKo8> [Consulta: 2019-03-05]

“No pude terminar la pintura y preferí empezar el dibujo por el contorno de las formas. En el lienzo no tenía el control que tienes en un estudio. Cuando trabajas en un árbol o en una flor el límite te lo marca la luz y el propio tema. Membrillero expresa sentimientos básicos de mi pintura y mi verdad”¹⁶.

Desde un planteamiento artístico muy diferente y sin considerar la ejecución de nuestras obras como una lucha constante, nos atrevemos a establecer una relación entre la obra del artista manchego con nuestro trabajo, ya que también es el paso del tiempo el que lo configura.

4.4. LA SIMETRÍA ASIMÉTRICA: DUALIDAD ENTRE ORDEN-CAOS

La simetría¹⁷ ha estado presente en el arte desde el principio de los tiempos. Los egipcios utilizaban mucho este recurso como medio de representación, tanto en las pinturas como en ornamentos y construcciones. Aunque ocasionalmente también incorporaron la asimetría porque les ofrecía más posibilidades plásticas.

En la simetría se puede apreciar cómo una cosa es y no es al mismo tiempo. Su potencia visual es muy grande. El blanco y el negro en el juego de la simetría son la oposición máxima porque ambos son dos totalidades, una representaría la luz y la otra la materia, por lo tanto, la simetría puede significar también una división de la totalidad.

La finalidad de anteponer la simetría a la asimetría es conseguir establecer equilibrios entre los opuestos, que armonicen entre sí y se complementen. En nuestro trabajo emprendemos una búsqueda de la abstracción entendida como la búsqueda de lo esencial, donde establecemos una simetría plegando las telas que se rompe por el proceso de secado y el azar que este implica. Cuando doblamos las telas por la mitad, la idea de simetría es más clara, solo hay un eje y el resultado es más homogéneo, pero si volvemos a doblar en dos partes más, conseguimos más unidad y diversidad entre las mismas, rompiendo con ese eje central, teniendo más registros y creando más tensión, orden y desorden al mismo tiempo. Como afirma el artista chileno Matias Krahn:

16 ARS, REVISTA DE ARTE Y COLECCIONISMO. *del membrillero a la giralda: habla Antonio López*. <https://arsmagazine.com/del-membrillero-a-la-giralda-habla-antonio-lopez/> [Consulta: 2019-03-16]

17 RAE: f. Biol. Correspondencia que se puede distinguir, de manera ideal, en el cuerpo de una planta o de un animal respecto a un centro, un eje o un plano, de acuerdo con los cuales se disponen ordenadamente órganos o partes equivalentes. [Consulta: 2019-11-23]

“Se trata de utilizar el pasado y el presente de manera consciente, como partes de un todo que no puede llegar a completarse. Lo caótico da paso al orden y el orden al caos. Es una danza entre lo orgánico y lo artificial, lo simbólico y lo formal. No hay un guion establecido sino la voluntad de llegar a una convivencia inesperada entre elementos que en apariencia son irreconciliables. Se trata de un viaje a la matriz del subconsciente, al origen de los deseos, al útero de los sueños”¹⁸.

4.5. REFERENTES

En este apartado de la memoria hablaremos de aquellos artistas que nos han servido de referencia a lo largo de todo el proceso de realización de las obras que integran el proyecto. Los citaremos cronológicamente y resaltaremos aquellos aspectos de su obra que tienen una mayor relación con la nuestra. A algunos de ellos no los conocíamos al inicio, pero los hemos ido descubriendo como resultado de una búsqueda paralela a la realización del trabajo. Los primeros son artistas muy relevantes en la evolución del arte abstracto a partir de la segunda mitad del siglo XX, los siguientes son artistas contemporáneos y, quizá por ello, su influencia haya sido más directa. El trabajo de todos ellos ha sido importante en relación con aspectos conceptuales, de contexto y de técnica, y aunque algunos de los procesos de ejecución de sus obras puedan tener paralelismos con los que hemos utilizado en la nuestra, lo cierto es que ninguno de ellos coincide plenamente.

4.5.1. HISTÓRICOS

Jackson Pollock (1912-1956) es uno de los artistas más representativos del expresionismo abstracto norteamericano. Fue el pionero del denominado *action painting*, o pintura de acción, que trata de plasmar en las obras, el movimiento, la velocidad y la energía del pintor. Por lo general en vez de pinceles o brochas utilizaba como instrumentos para aplicar la pintura palos, jeringas y cubos con agujeros en la base para así verter esta, lanzarla o hacer que goteara sobre los soportes de gran formato dispuestos en el suelo, descubriendo así la técnica del *dripping*. El artista se movía alrededor de la tela, e iba cubriendo toda su superficie creando composiciones abiertas que se extendían más allá de los límites del cuadro, dejando este de ser una representación directa o simbólica, y convirtiéndose en un terreno en el que quedaban registradas las huellas de la actividad del pintor.



Fig. 7
Jackson Pollock en su estudio.

¹⁸ KRAHN, M. (2008). *Equilibrio*. Madrid: Jorge Alcole.

“Mi pintura no procede del caballete. Casi nunca tenso el lienzo antes de pintar. Prefiero sujetar con tachuelas el lienzo sin tensar en la pared o el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento mucho más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que, de esta manera, me es posible dar vueltas en torno a él. Trabajar desde sus cuatro lados y, literalmente, estar en la pintura”¹⁹.

No hay similitudes formales entre su obra y la nuestra, pero estas palabras de Pollock resumen una actitud que, con diferentes recursos técnicos, es consustancial a nuestro trabajo, una actitud en la que el azar que surge del comportamiento de la pintura sobre el soporte juega un papel fundamental.

Mark Rothko (1903-1970) es otra de las figuras más destacada del expresionismo abstracto. En sus pinturas el color aparece dispuesto en anchas y difusas franjas horizontales, franjas que se funden entre sí y que jamás quedan limitadas por líneas o encerradas en estructuras geométricas fijas. Si Pollock fue el que inició la denominada pintura de acción, Rothko fue el antecedente de lo que se llamó *colorfield painting*, o pintura de campos de color.



Fig. 8
Mark Rothko: N.º61, 1953. Óleo sobre lienzo, 292.74 × 233.68 cm.

El artista tenía mucho interés en la filosofía de Nietzsche y Kierkegaard, dos de los pensadores más influyentes de los comienzos de la filosofía contemporánea. Las diferencias entre los planteamientos de estos filósofos existencialistas respecto a la transcendencia y la inmediatez, la vida y la muerte, la esperanza y la desesperación, hacen que su pintura vaya más allá de la pura abstracción y que exprese sensaciones y emociones que directamente captan al espectador. Si como hemos visto anteriormente son el azul y el verde los colores que más nos interesan, en el caso de Rothko el que le fascinaba era el rojo. Este color poseía, en su opinión, una carga expresiva mayor que la de otros colores, especialmente por los valores simbólicos que se le asocian, como son el deseo, el calor, el placer, la atracción o la valentía. Como afirmaba el artista su lenguaje se basaba en una relación activa entre espectador y pintura²⁰:

“Un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece. Sin embargo, la reacción del espectador también puede ser letal. De ahí que el hecho de traer un cuadro al mundo constituya un arriesgado y cruel atrevimiento. ¿Cuántas veces sufrirá daños permanentes a causa de las miradas de la gente vulgar o de la crueldad de los impotentes, que lo que más desean es trasladar su infidelidad a todo lo demás?”²¹.

19 POLLOCK, J. “My painting”. *Possibilities*. New York 1947-48. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198614.pdf [Consulta: 2019-04-08]

20 BAAL-TESHUVA, J. (2003). *ROTHKO*. Taschen: Madrid.

21 HESS, B. Op. Cit. p. 42.



Fig. 9
Helen Frankenthaler: *Mountains and Sea*, 1952. Óleo y carbón sobre lienzo.



Fig. 10
Kenneth Noland: *En el interior*, 1958. Óleo sobre lienzo, 173 x 171 cm.

Fig. 11 y 12
Morris Louis: *Iris*, 1954. Pintura acrílica en solución sobre tela, anverso y reverso, 205 x 269 cm.



Nos interesa todo el trabajo de Rothko, pero nos sentimos especialmente identificadas con la relación que se establece entre las obras y los que las contemplan, con el hecho de que sea el propio espectador el que acabe construyendo el significado de la obra que, como él dice, esta cobre vida ante aquél, pero no desde la objetividad, sino desde los sentimientos de quienes la contemplan. El artista quiere que el mismo observador forme parte de la obra e indague en sus propias emociones, ese sería el fundamento de los campos de color y, humildemente, pretendemos que también lo sea de nuestro trabajo.

Helen Frankenthaler (1928-2011) era unos años más joven que Rothko y que Pollock, y al igual que ellos pertenece al expresionismo abstracto, en concreto a la variante del *Color Field* iniciada por el primero. Aprendió la técnica del vertido de pintura de Pollock, en concreto al contemplar sus *Black Paintings*. En esta serie realizada en 1950 Pollock utilizó Duco, un esmalte doméstico diluido con esencia de trementina y vertido directamente sobre la tela sin preparación extendida en el suelo. A diferencia de la rigidez de las marcas de la pintura sobre las telas imprimadas, sobre las telas sin preparación estas eran suaves y mostraban unos bordes irregulares y borrosos. Con esta técnica, pero con pintura al óleo diluida con esencias minerales, Frankenthaler realizó una serie de la que destaca *Mountains and Sea*, obra que, a su vez, influyó en otros artistas del movimiento como Morris Louis y Kenneth Noland.

Para Frankenthaler el descubrimiento de la pintura acrílica y la sustitución de los disolventes minerales de la pintura al óleo por el agua fue una gran ventaja, especialmente desde el punto de vista de la salud. La técnica que utilizaban todos ellos se denominó *soak & stain*, que podríamos traducir por impregna y tiñe, ya que como hemos dicho la tela no tenía preparación y la pintura diluida se introducía en la trama y urdimbre y la teñía (en las fig. nº 11 y 12, podemos contemplar una obra de Morris Louis por delante y por detrás y se aprecia como la pintura es visible al haber impregnado la tela).

“Nunca he sentido deseo de copiar a Pollock. Nunca he deseado coger un palo y sumergirlo en una lata de esmalte. Necesitaba algo más líquido, aguado, líquido, diluido. Durante toda mi vida he sentido la atracción del agua y las transparencias. Me encanta el agua, me encanta nadar, contemplar el paisaje cambiante del mar. Uno de mis juegos favoritos de niña consistía en llenar de agua una pila y en echar en ella esmalte de uñas para ver qué pasaba cuando los colores aparecían repentinamente en la superficie mezclándose entre sí como formas flotantes y cambiantes”²².

Nos sentimos totalmente identificadas con estas palabras de la artista y su atracción por el agua y la transparencia. Aunque como veremos en el siguiente apartado trabajamos de diferente modo, la idea principal es la misma: que la presencia efímera del agua sobre el soporte quede fijada para siempre.

Craig Kauffman (1932-2010) fue un artista norteamericano inicialmente adscrito al movimiento expresionista abstracto, pero que a finales de la década de 1960 derivó hacia el minimalismo. Fue un pionero en el uso de los plásticos y el vidrio en el ámbito de la pintura y la escultura en y sus obras se conservan en museos tan importantes como pueden ser la Tate Modern o el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles.

Sus trabajos nos interesan por su carácter pictórico, por su elegancia, por cómo juega con la opacidad del soporte y la materia y por su forma de exponer las obras, diferente al modo tradicional. De hecho, nos ha llamado mucho la atención su obra *Untitled* de 1969, expuesta colgando del techo de un modo que nos ha recordado a la forma de exponer sus obras muchos muchos artistas de la actualidad.

4.5.2. CONTEMPORANEOS

Luis Moscardó (1950) es un artista abstracto valenciano. Tras la exploración de distintos referentes, hemos encontrado que su método de trabajo es uno de los más similares al nuestro. En una reciente exposición en la Galería Punto de Valencia pudimos apreciar que trabaja con escayola y papeles que han estado sumergidos en agua y pintura. Algunos artistas trabajan con vertidos y fluidos de pintura diluida sobre el plano, bien sean telas o cualquier otro soporte, pero no es tan frecuente que utilicen este método de trabajo, es decir, que tiñan los soportes, que aprovechen el proceso y dejen que sea este el que, al fin y al cabo, cree la obra y deje que solidifique y quede registrado aquello que parecía que iba a ser efímero.



Fig. 13
Craig Kauffman: *Untitled*. 1969. Lámina de plástico traslúcida.

²² HESS, B. Op. Cit. p. 80

Esto es lo que más nos ha llamado la atención de este artista, el proceso, e íntimamente relacionado con él, el color, la poética de sus obras y lo que transmiten.



Fig. 14
Exposición Luis moscardó, *sumeridos*,
galería punto.



Fig. 15
Katharina Grosse: *Seven Hours, Eight Voices, Three Trees*, 2015.

Katharina Grosse (1961) es una artista alemana contemporánea que, generalmente su pintura forma parte de las instalaciones, trabaja también en los ámbitos la arquitectura y la escultura. En este caso la citamos por su pintura, en la que destaca por emplear grandes superficies como soporte y aplicar el color mediante el uso del spray o de la aerografía, dejando ver así el gesto en las obras, donde la presencia del azar y de la huella está presente.

Su trabajo intenta crear una experiencia corporal y psicodélica en la que el espectador ya no es simplemente el sujeto que mira, sino alguien que queda sumergido en un mundo de color que trasciende a su estado de ánimo²³.

Al igual que en el caso de los referentes anteriores, como por ejemplo Rothko, el espectador no es solo la persona que observa un cuadro, la intención de la artista con sus obras es que el espectador participe, se empape y sienta, eso es lo que queremos conseguir también con nuestras obras, trasladar a otro lugar al espectador y que sea partícipe de ellas.

Cristina Gamón (Valencia, 1987) es la más joven de los artistas que nos han servido de referente. Esta pintora valenciana trabaja, sobre todo, sobre metacrilato con técnicas mixtas, y aunque además de la pintura, también utilice la fotografía, lo que más nos interesa de su obra es la forma en la que trata el color y la materia pictórica fluida sobre las planchas transparentes. Sus obras son emocionales, orgánicas, biomorficas, exaltan lo espontáneo y nos hacen disfrutar de azarosas relaciones cromáticas.

23 ARTNET. Katharina Grosse. <http://www.artnet.com/artists/katharina-grosse/>
[Consulta: 2019-04-28]



Fig. 16
Cristina Gamón: *Colores fronterizos*, 2017.
Técnica mixta sobre metacrilato y bastidor.
200 x 140 cm.

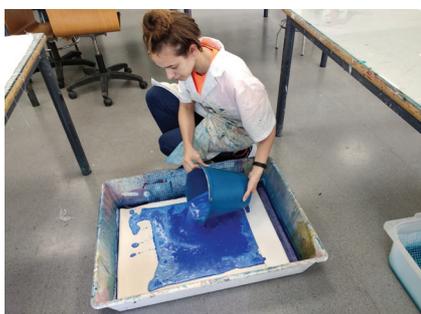


Fig. 17
Trabajando los teñidos en el taller.

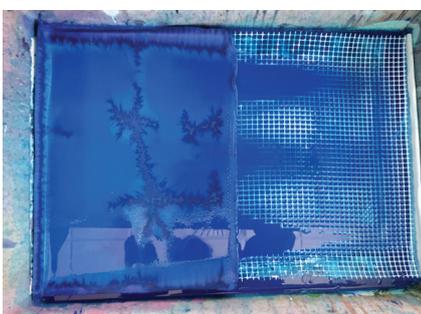


Fig. 18
La tela y la rejilla en el proceso de teñido.

Nos ha interesado su forma de tratar la pintura diluida y sus vertidos, cómo el azar crea en sus obras ausencias que, aunque de otro modo, también pueden verse reflejadas en nuestras obras cuando las retículas que empleamos a modo de plantillas no permiten que pase la pintura y dejan huecos de tela sin manchar. Como dice Lucía Mendoza en la web de su galería, sus obras son: “Una expresión de color y un juego de formas que articulan una abstracción expresionista de gran fluidez y frescura. La luz, las cromías, los gestos, componen una imagen no referencial, equilibrada y armónica de una fuerza incontestable”²⁴.

5. PRODUCCIÓN

En este apartado vamos a explicar en qué consiste nuestro método de trabajo, en el modo en que se ha ido configurando un modo alternativo de proceder con la pintura a partir de unas pruebas iniciales que se sustentaban en la experimentación y, como resultado de esta, en el descubrimiento de posibilidades plásticas y expresivas de la pintura acrílica y de los soportes flexibles cuando no están sujetos al bastidor tradicional (hasta entonces habíamos utilizado estos materiales de un modo más ortodoxo).

5.1. RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS

A continuación describiremos el recurso fundamental en la realización del proyecto final. En la última parte de este apartado citaremos también, aunque brevemente, aquellos procesos que utilizamos en las pruebas iniciales, pero que acabamos descartando porque consideramos que no daban los resultados adecuados para la realización de la obra definitiva.

5.1.1. TEÑIDO

Esta técnica consiste en el impregnado de la tela con pintura muy diluida, de modo que ésta, más que una película superficial que se adhiere al soporte, lo tiñe. La precursora de este recurso, conocido como soak and stain fue Helen Frankenthaler, artista que buscaba una forma de pintar diferente a la del resto de pintores expresionistas. Como le fascinaba el agua y su transparencia encontró en el impregnado y los teñidos de la tela con pintura diluida la mejor manera de evocar las calidades de lo acuoso.

²⁴ MENDOZA, L. *Lucía Mendoza*. <https://www.luciamendoza.es/es/artistas/cristina-gamon-0> [Consulta: 2019-05-01]

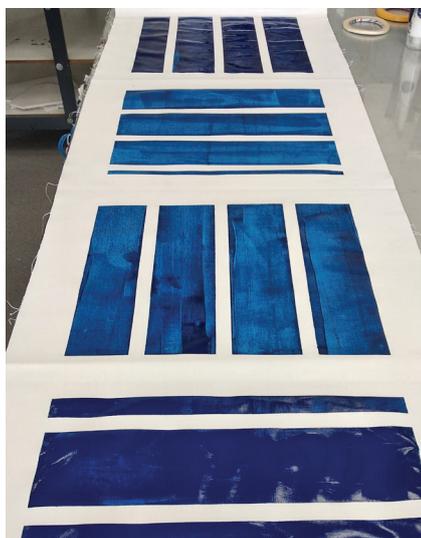


Fig. 19
Ejemplo de reservas.



Fig. 20
Ejemplo de lavado.

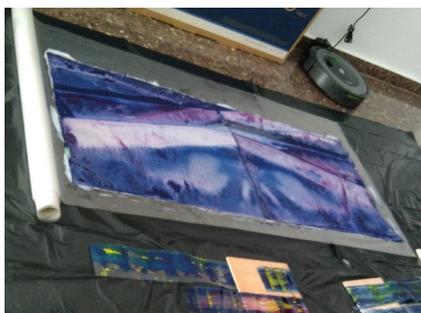


Fig. 21
Proceso de veladura.

En nuestro caso empezamos vertiendo la pintura sobre contrachapados, pero observamos que el soporte quitaba protagonismo a esa materia pictórica diluida, de modo que lo intentamos después con la loneta y, finalmente, con la retorta. Con esta última los resultados sí fueron óptimos. Conseguíamos efectos que con el contrachapado no habíamos logrado. Como ya mencionamos en el capítulo dedicado al marco teórico, el tiempo es esencial en este proceso, porque no se trata solo del vertido de la pintura sino en el modo en que esta va traspasando los pliegues, impregnando la tela y secándose sobre ella.

5.1.2. RESERVAS, LAVADOS y VELADURAS

Las reservas son un procedimiento que consiste en cubrir con cinta auto adhesiva, por lo general de papel crepado, las partes del cuadro que no queremos pintar. Esta técnica fue utilizada en las pruebas iniciales para pintar formas geométricas, pero finalmente decidimos que las formas resultantes quitaban protagonismo a las retículas que, por sí solas, resultaban más convincentes.

Los lavados, es decir, la eliminación de pintura antes de su secado por medio de la acción del agua es otro recurso que utilizamos en las pruebas pero que, finalmente, decidimos no emplear en el proyecto porque, como en el caso de las reservas, suponían un exceso de información visual que generaba confusión.

La veladura es una técnica tradicional de la pintura que consiste en aplicar capas de pintura diluidas con algún médium transparente para modificar el color de las capas aplicadas anteriormente. Como se puede apreciar en la fig. 21, en el proceso de veladura hay que poner la parte del celofán hacia abajo para que así, la resina pueda evaporar. Aunque generalmente las asociamos a la pintura al óleo, en nuestro caso las utilizamos con pintura diluida tanto en agua como en resina acrílica transparente. Aunque en las pruebas conseguimos algunos acabados interesantes, finalmente decidimos descartar también este proceso porque suavizaba en exceso las texturas dejadas por la retícula y, además, proporcionaba a la tela un aspecto plastificado que restaba importancia a algunas de las cualidades del teñido de las telas.

5.2. PRIMERAS PRUEBAS

Las primeras pruebas de lo que configura nuestro proyecto final surgieron como resultado de un acercamiento a la abstracción entendida como exploración de lo esencial de la pintura como materia. Para ello experimentamos con las posibilidades de distintos soportes (contrachapados, lonetas

de algodón y retorta²⁵) y diferentes instrumentos y procesos de aplicación y manipulación de la pintura. En esta página podemos ver imágenes de algunas de esas primeras pruebas con los diferentes materiales, modos de aplicar la pintura y distintas maneras de presentar las obras. Cabe destacar que sin incluir las obras definitivas, las pruebas previas forman un conjunto de 15 telas, 1 díptico, 4 obras con bastidor y una tela con la rejilla, (véase en el anexo I).

El resultado de algunas de estas pruebas nos animó a seguir trabajando en una dirección más concreta y a la realización de la serie de obras que han acabado conformando este proyecto. Paralelamente a la realización de las obras hemos llevado un cuaderno, a modo de diario, donde apuntar todas las ideas y dudas que nos iban surgiendo respecto a la elección y manipulación de los materiales, así como también realizar pequeños estudios de color con las gamas cromáticas que podíamos emplear (en las primeras obras después de la experimentación inicial utilizamos muchos colores y nos planteamos que era necesaria su reducción). La utilización de la retícula también está presente en el proyecto y comparte protagonismo con el color y la materia pictórica, no obstante, su uso fue mínimo en las pruebas iniciales, apenas una insinuación.

En algunas de las primeras pruebas las telas carecían de bastidor y experimentamos con su plegado durante y después de la aplicación de la pintura. No teníamos un esquema claro de cómo hacerlo, simplemente íbamos probando alternativas para analizar posibilidades y ver los efectos que creaban las distintas posibilidades de plegado. En un principio el resultado fue algo caótico, como también lo era el exceso de color, lo que generaba confusión. Para eliminar este caos en el proyecto final se tuvieron en cuenta todos estos aspectos y decidimos escoger la simetría como pauta de los pliegues y una gama cromática más reducida, con la intención de que, dentro de un aparente desorden, todo estuviera ordenado.

5.3. APLICACIÓN DEL COLOR

Como ya hemos explicado anteriormente, nuestro proyecto final consiste en una serie de obras en las que el color es uno de los elementos esenciales. El modo en el que lo hemos aplicado en nuestras obras ha ido evolucionando. En todas las obras procedemos a sumergir las telas en una cubeta en la que hay la cantidad suficiente de pintura diluida para que aquella quede sumergida. Dada la cantidad de agua con la que diluimos la pintura, en vez de un amasado con espátula, optamos por batir la pintura acrílica y el agua dentro de una botella, pero quedaban muchos grumos y teníamos que hacer demasiadas mezclas para dar con la cantidad de agua necesaria, de modo que pasamos a realizar la mezcla en un cubo y con una batidora.



Fig. 22
Botella mezcla primeras pruebas mezcla el acrílico en las primeras pruebas.

²⁵ Retorta es una denominación local para referirse a una tela de algodón más fina que la tradicional loneta.



Fig. 23
Batiendo la pintura y el agua para evitar grumos.

También experimentamos echando pigmento a la cubeta donde la tela ya estaba sumergida y añadiendo después un poco de resina acrílica, pero el resultado no era el adecuado, puesto que el pigmento no se adhería bien al soporte al no disolverse con el agua y la resina y acababa haciendo grumos en la superficie del soporte que, finalmente, teníamos que eliminar rascándolos con una espátula.

Las obras realizadas son monocromas, pero con diversos tonos y matices del color utilizado. Estas variaciones de tonalidad y matiz se deben a las distintas proporciones de cada color, en concreto diversos azules y verdes con blanco, al realizar la mezcla y la dilución de estos en agua.

El porcentaje de agua-pintura acrílica que utilizamos es de 70-30%, o incluso 80-20%, dependiendo de la intensidad de color que queramos que quede en la tela. Aunque algunos fabricantes afirman que la proporción de agua no debería sobrepasar el 25%, la experiencia no nos confirma esta recomendación y las proporciones utilizadas han dado resultados estables y resistentes sin cuarteados o pérdida de adherencia al soporte (pensamos que podría tratarse de una estrategia comercial para vender médiums fluidos que sustituirían al agua)²⁶. Además, ese porcentaje del 25% no permitiría obtener los resultados que queremos conseguir.

Durante el proceso de secado —que en la pintura acrílica se produce por evaporación del agua en la que están dispersas las resinas acrílicas— la tela va cambiando constantemente de apariencia, hasta que por fin desaparece el agua y quedan registrados sobre el soporte todos sus movimientos (cercos, distintas intensidades cromáticas, etc.). Como hemos trabajado a lo largo de estos meses en distintas estaciones del año, con muchos cambios de temperatura, de humedad ambiente, de lugar (hemos pintado en el aula de la facultad, en nuestro estudio o al aire libre), cada uno de estos factores interviene en la evaporación del agua y modifica el resultado final, de modo que el tiempo medio de secado está entre los 10 y los 20 días. En las imágenes que aparecen en las siguientes páginas se pueden apreciar las variaciones mencionadas ya que hemos documentado día a día la evolución del secado de una de las obras, en este caso el tiempo de secado ha sido de 12 días.

26 LIQUITEX ARTIST MATERIALS. *The Acrylic Book*. <https://www.liquitex.com/wp-content/uploads/sites/42/2018/12/LIQUITEX-ACRYLIC-BOOK.pdf> [Consulta 2019-12-10]



Fig. 24
Día 1.



Fig. 25
Día 2.



Fig. 26
Día 3.



Fig. 27
Día 4.



Fig. 28
Día 5.



Fig. 29
Día 6.



Fig. 30
Día 7.



Fig. 31
Día 8.



Fig. 32
Día 9.



Fig. 33
Día 10.



Fig. 34
Día 11.



Fig. 35
Día 12.



Fig. 36
Malla plástica.

5.4. EL USO DE LA RETÍCULA

Aunque apenas estuviera presente en las pruebas iniciales, la retícula tiene un papel fundamental en nuestro trabajo. Junto con la simetría de los pliegues de la tela, la utilización de la retícula contribuye al orden de las obras, es una contraposición a lo orgánico representado por el color y los registros irregulares del secado de la materia y evaporación del agua. Durante el proceso creativo la hemos utilizado de diferentes modos y, de acuerdo con los resultados obtenidos, hemos escogido la metodología específica que nos resultaba más satisfactoria.

La retícula que empleamos es una malla plástica de polietileno blanco que se usa normalmente para almacenaje y protección, sus hilos tienen aproximadamente 2 mm de grosor y un esquema de cuadrícula de 15 mm de lado. Al principio empleamos rejillas de tamaño más reducido (aproximadamente de 68 x 13 cm), pero más adelante utilizamos rejillas de mayor tamaño y, lógicamente, su presencia adquirió mayor protagonismo (su tamaño es de 70 x 50 cm).

Como afirma Rosalind Krauss en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*: “La retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular”²⁷.

Nuestro modo de proceder con las rejillas es colocarlas entre los pliegues antes de sumergirlas en la cubeta. Durante el proceso de impregnado la pintura va pasando de unos pliegues a otros, se van creando burbujas de aire dentro de cada uno de los cuadrados de la retícula y la pintura al secar acaba por adherirse no solo a la tela, sino que además adhiere la retícula a esta. Cuando despegamos la rejilla de la tela queda su huella y un cierto relieve de la pintura que la rodeaba. Como parte de la pintura queda también adherida a la rejilla, decidimos que esta podía utilizarse también como una obra más del proyecto. Al mismo tiempo en el fondo de la cubeta donde sumergimos las telas se van creando finas películas de pintura seca de la última obra, y como no los eliminamos antes de poner otra tela, es muy interesante ver como estos restos de pintura seca de distintos colores se adhieren también a la siguiente obra, reforzando la coherencia cromática entre ellas.

27 KRAUSS, R. (2015) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

5.5. LOS SOPORTES

El soporte es un elemento esencial en la historia de la pintura, y no solo desde un punto de vista técnico. Cada soporte se tiene que ajustar a las necesidades y preferencias del artista en cuanto a la técnica, los procedimientos que vaya a utilizar y, también, en relación con aspectos estéticos y conceptuales de la obra.

A partir de los conocimientos adquiridos en la realización de las pruebas iniciales, los soportes se han ido adecuando a las necesidades técnicas y a los resultados expresivos que más nos han interesado. Se ha experimentado con diversos tamaños y soportes, tanto rígidos (distintos tipos de contrachapado) como flexibles (lona y loneta de algodón y retorta) y, finalmente, nos hemos decidido por esta última. La textura de esta tela, también de algodón, es algo más fina que la tradicional loneta, pero suficientemente fuerte y resistente como para llevar a cabo nuestros procesos. La retorta es más flexible y elástica que las telas de lino y, al ser más fina, después de su secado no resulta tan rígida como la loneta.

Una vez concluidas las obras se nos planteó la duda de cómo exhibirlas. La ausencia de bastidor para la ejecución era necesaria (inmersión, vertidos de pintura diluida sobre la tela plegada, etc.), pero su incorporación posterior no nos convencía demasiado, perdíamos parte de la obra al doblarla y tensarla en el bastidor, además, se desvirtuaba el trabajo y los pliegues y la propia tela perdían buena parte de su interés. Por lo que, al final, optamos por la presentación de las telas directamente sobre la pared, sin otra distracción que unos pequeños imanes en las esquinas de la parte superior de cada obra (este modo de presentación es cada vez más habitual en las galerías de arte contemporáneo, sobre todo en el caso de obras sobre papel).



Fig. 37
Imprimando la tela en el aula.

5.6. PROPUESTA FINAL

En este apartado expondremos las obras que conforman el proyecto. Cabe destacar que, como ya hemos dicho anteriormente, se compone de una serie de obras de color azul y verde que se complementan mutuamente y crean una sola obra, formando un total de 4 dípticos. Sus dimensiones son 105 x 160 cm cada una de ellas.

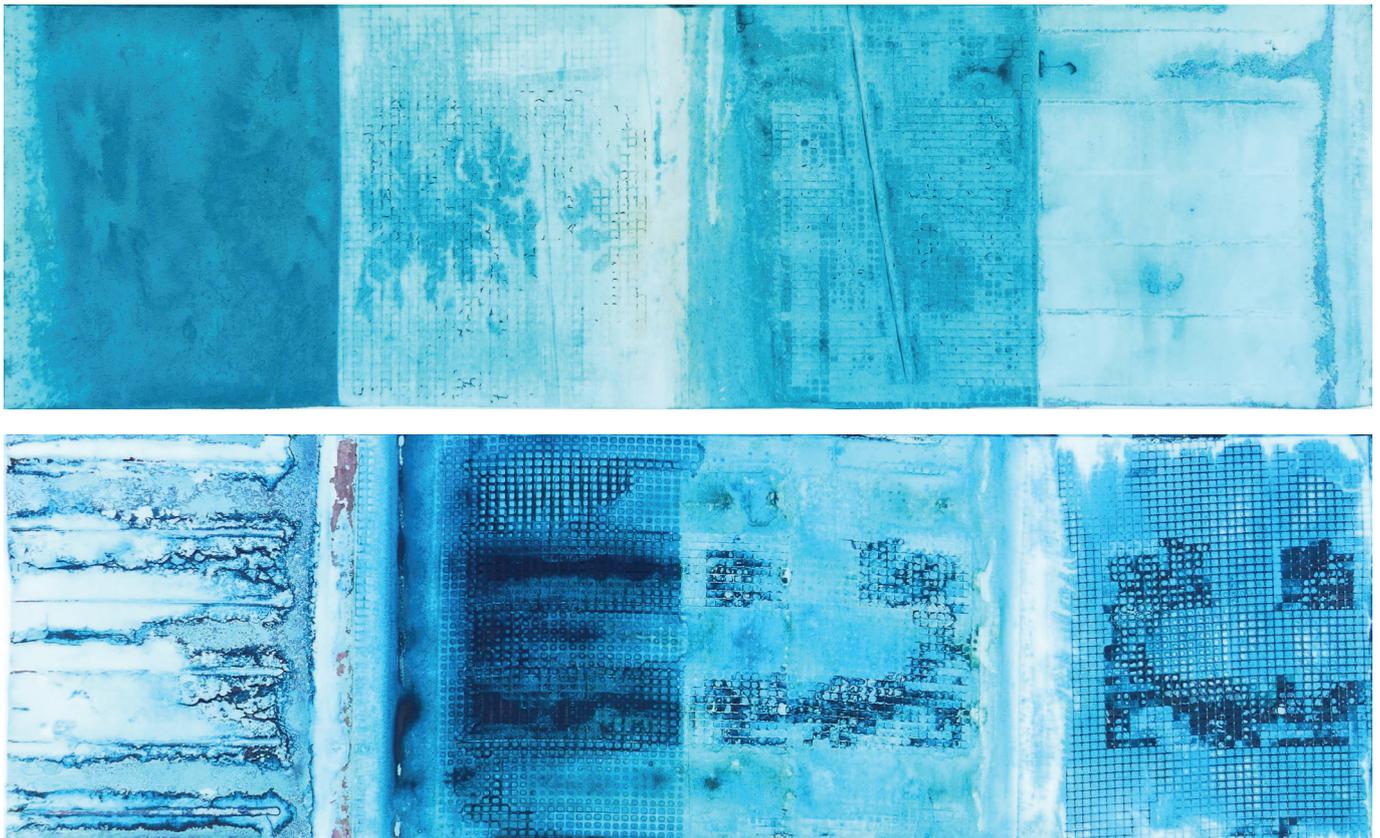


Fig. 38

Laura Fernández

Sin título, 2019

Pintura acrílica sobre tela

105 x 160 cm.

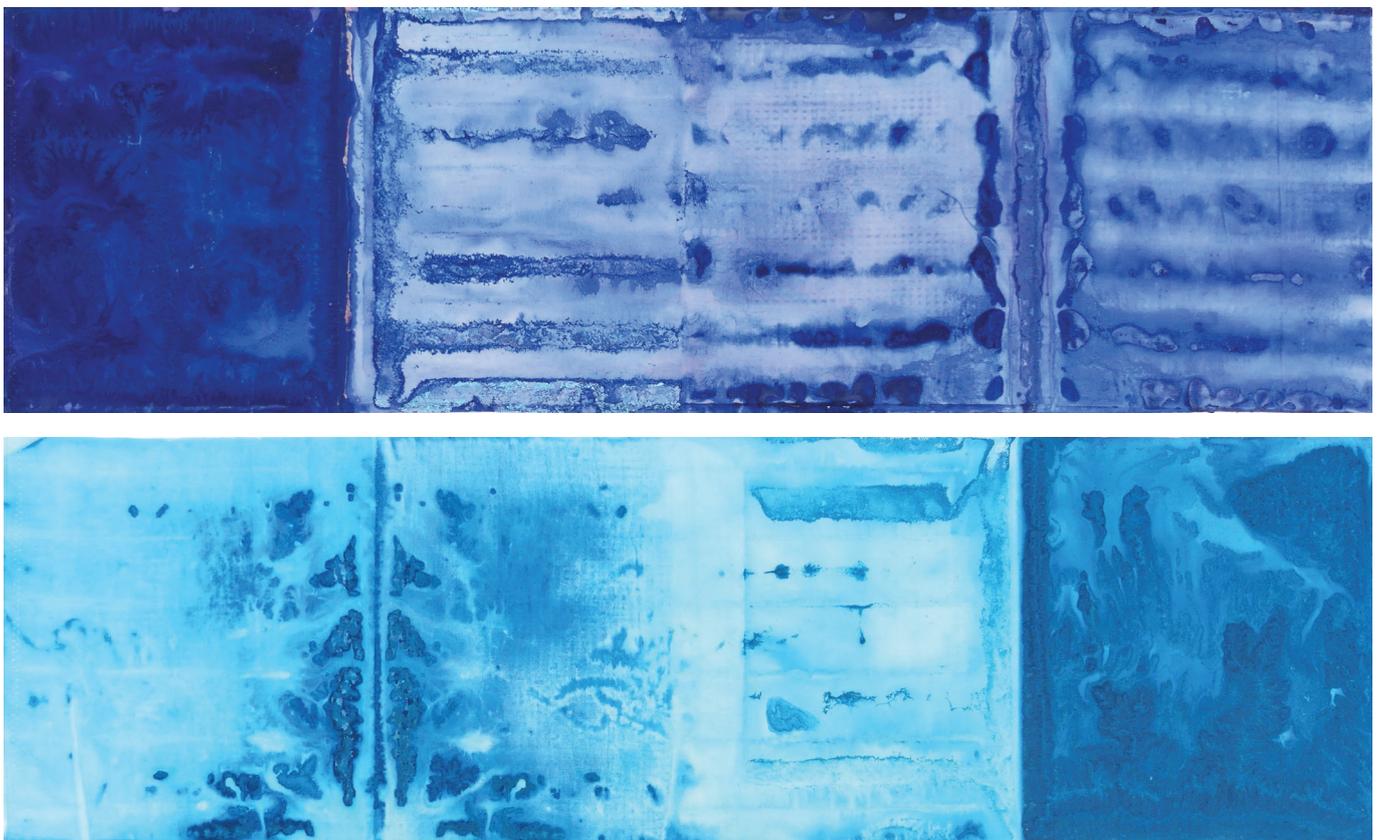


Fig. 39
Laura Fernández
Sin título, 2019
Pintura acrílica sobre tela
105 x 160 cm.

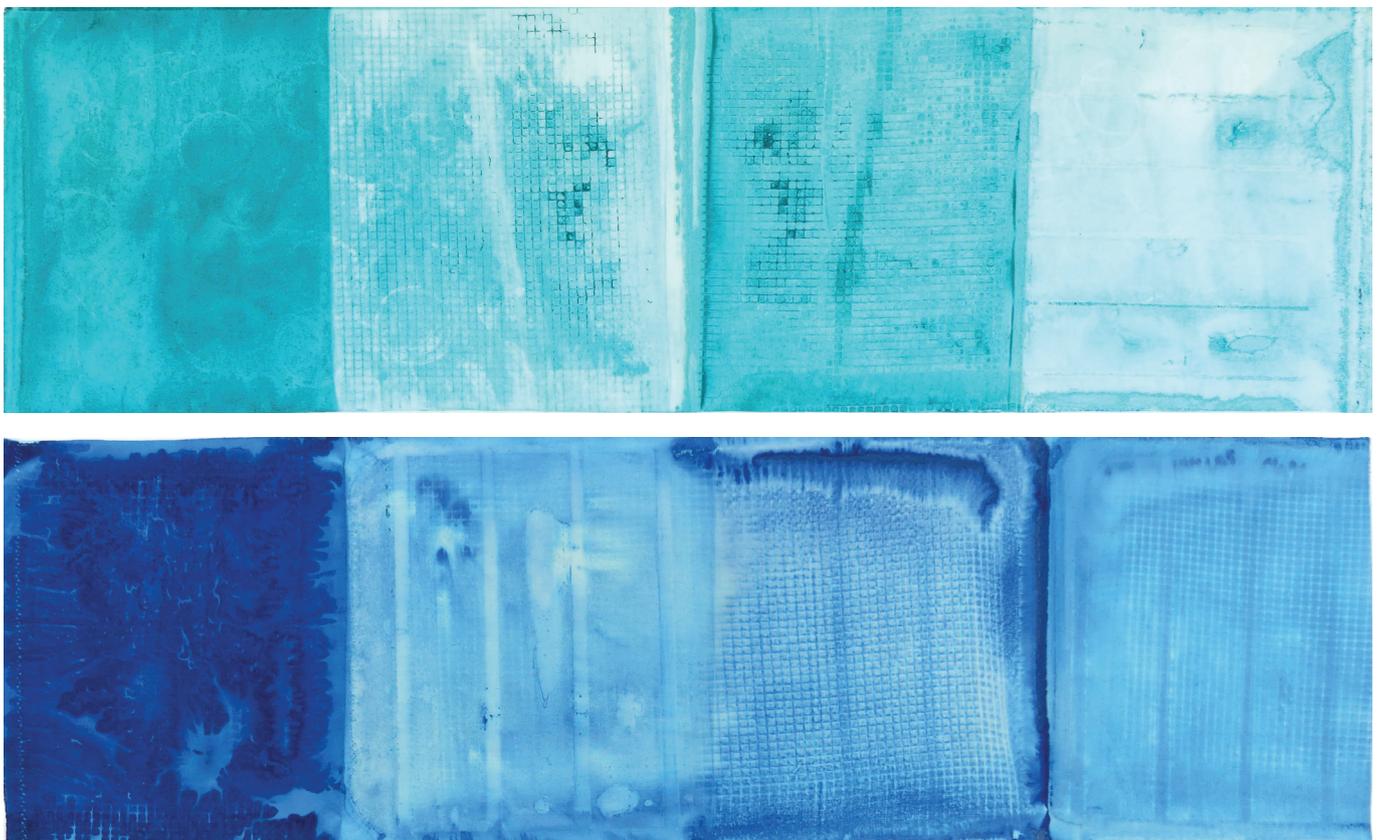


Fig. 40
Laura Fernández
Sin título, 2019
Pintura acrílica sobre tela
105 x 160 cm.

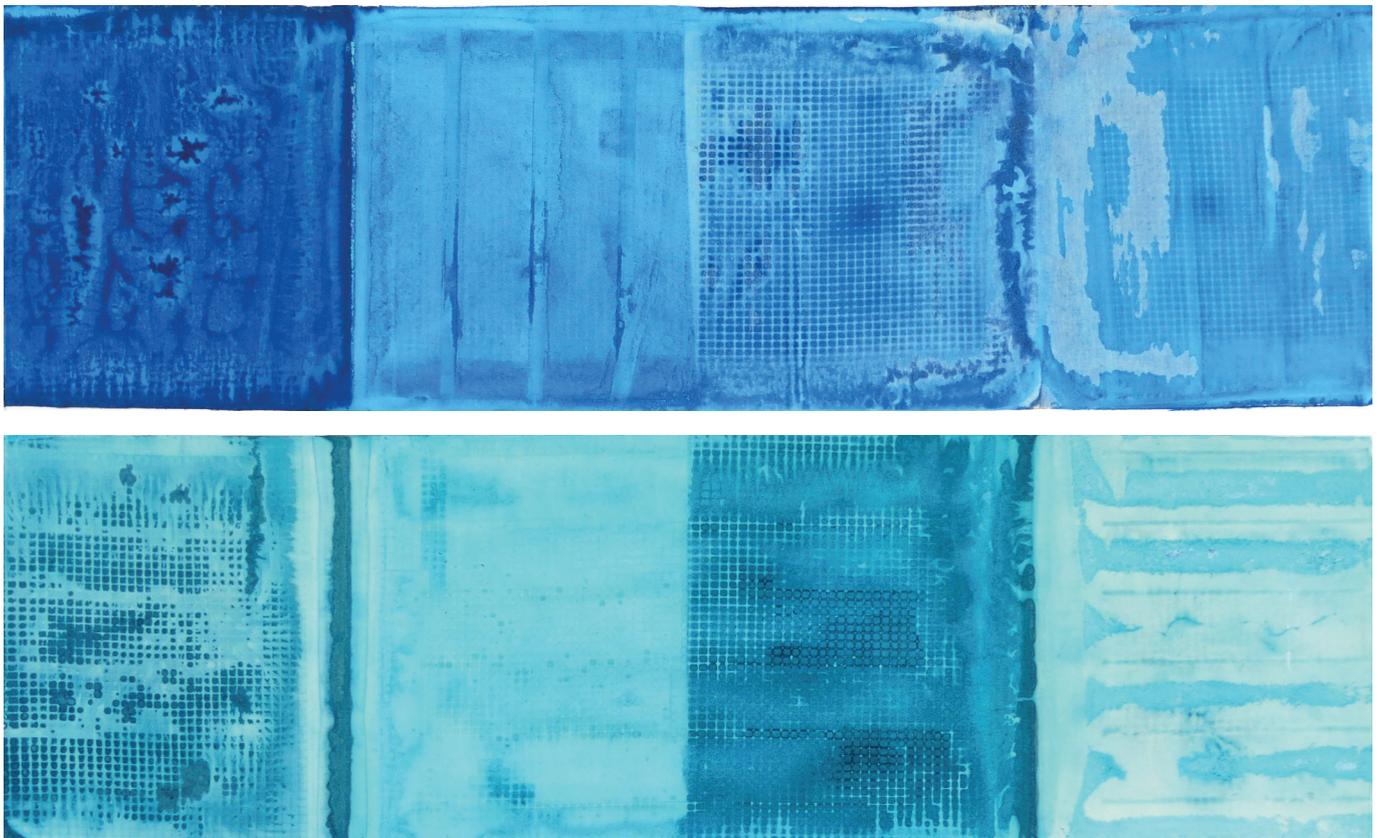


Fig. 41
Laura Fernández
Sin título, 2019
Pintura acrílica sobre tela
105 x 160 cm.



Fig. 42
Exposición sala azul T4.

6. CONCLUSIONES

Este proyecto me ha permitido poner en práctica muchos de los conocimientos que he ido adquiriendo a lo largo de la carrera y, al mismo tiempo, combinarlos con aquellos que he ido descubriendo a medida que el proyecto iba evolucionando.

La realización de esta memoria me ha supuesto un importante esfuerzo, pero reconozco que ha permitido fortalecer mi obra con una base teórica que no tenía y que creía que no necesitaba. La necesaria búsqueda de fuentes bibliográficas así como de artistas que no conocía también me ha ayudado a enriquecer mi práctica pictórica y, por lo tanto, mi proyecto. El tener que relacionar la realización práctica (en la que siempre me he sentido muy a gusto) con la parte teórica me ha permitido mejorar aquella, pero también sentirme más cómoda a la hora de hablar de mi trabajo. Se ha enriquecido mi vocabulario, he perdido el miedo a la escritura y me siento capaz de expresarme con claridad, lo que hasta ahora me resultaba complicado.

He descubierto la importancia del azar, del paso del tiempo y de la observación paciente en el proceso creativo. He forzado las posibilidades de la pintura acrílica sin que perdiera su estabilidad y resistencia y, finalmente, he encontrado el modo más adecuado para la presentación de mi obra.

Realizar este proyecto ha sido todo un placer, he disfrutado de cada momento, de cada proceso de trabajo, aunque a veces también haya sentido frustración porque no llegaba a los objetivos que me había propuesto o, simplemente, las obras no salían como deseaba. Pero eso me animaba a seguir adelante y a luchar para crear un lenguaje artístico más personal, lo que me ha ayudado a tener más confianza en mí misma.

Aunque al principio de su realización el poder exponer este proyecto era solo un deseo, he podido confirmar recientemente que esa exposición será una realidad en un espacio del Ayuntamiento de Valencia en junio de 2021. Pero esto es solo el principio, voy a seguir trabajando no solo para adecuar el proyecto a ese espacio, sino que lo complementaré con nuevas obras y continuaré por este camino que, aunque difícil e incierto, estoy segura que me seguirá deparando interesantes sorpresas.

7. REFERENCIAS

7.1. MONOGRAFÍAS

- ALBERS, J. (1991). La interacción del color. Madrid: Alianza editorial.
- ARNHEIM, R. (2001). Arte y percepción visual. Madrid: Alianza Editorial.
- BAAL-TESHUVA, J. (2003). ROTHKO. Taschen: Madrid.
- BACHELARD, G. (1978). El agua y los sueños. Madrid: CFE.
- GOTTSEGEN, M. D. (1993) *The Painter's Handbook*, New York: Watson-Guptill, p. 135-136.
- BOULEAU, C. (2006). TRAMAS, La geometría secreta de los pintores. Madrid: Akal.
- BRIHUEGA, J. HERNANDO, J. RAMÍREZ, J. A. RAQUEJO, T. REYERO, C. SAINZ, J. SAN MARTÍN, F.J. SOLANA, G. (1997). El mundo contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial.
- C.GHYKA, M. (1983). Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. Barcelona: Editorial Poseidon.
- DE AZÚA, F. (2019). Volver la mirada, ensayos sobre arte. Madrid: Debate.
- FERNÁNDEZ, A. BARNECHEA, E. HARO, J. (1983). Historia del Arte. Vicens-Vives: Barcelona.
- HESS, B. (2003). Expresionismo abstracto. Taschen: Madrid.
- KANDINSKY, W. (2011). De lo espiritual en el arte. Barcelona: Paidós Estética.
- PASTOUREAU, M. (2010). Azul historia de un color. Barcelona: Paidós Estética.
- PAWLIK, J. (1996). Teoría del color. Barcelona: Paidós Estética.
- SABORIT, J. (2018). Lo que la pintura da. Valencia: Pretextos.

7.2. TESIS

- CHAPA VILLALBA, J. (2014). Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico Valencia. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/40650>
- DE CARVALHO RAMOS, F.P. (2016). Marcas y restos: Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea. Una aproximación desde la práctica personal. Valencia. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/68488>

7.3. CATÁLOGOS

- ARMAND BONDIA, L. Proyecto vaya, reflexiones urbanas sobre el azar.
- KRAHN, M. (2008). Equilibrio. Madrid: Jorge Alcolea.

7.4. RECURSOS ONLINE

- ARS, REVISTA DE ARTE Y COLECCIONISMO. del membrillero a la giralda: habla antonio lópez. <https://arsmagazine.com/del-membrillero-a-la-giralda-habla-antonio-lopez/> [Consulta: 2019-03-16]
- FERRER FRANQUESA, A. GÓMEZ FONTANILLS, D. Cultura y color. <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Cultura%20y%20color.pdf> [Consulta: 2019-02-21]
- KRAUSS, R. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/la-originalidad-de-la-vanguardia-y-otros-mitos-modernos-1978.pdf> [Consulta: 2019-05-13]
- POLLOCK, J. "My painting". Possibilities. New York 1947-48. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300198614.pdf [Consulta: 2019-04-08]

7.5. PÁGINAS WEB

- ARTNET. Katharina Grosse. <http://www.artnet.com/artists/katharina-grosse/> [Consulta: 2019-04-28]
- LUCIA MENDOZA. Lucía Mendoza. <https://www.luciamendoza.es/es/artistas/cristina-gamon-0> [Consulta: 2019-05-01]
- RAE <https://dle.rae.es/?id=Xem9fCc> [Consulta: 2018-12-19]
- RAE <https://dle.rae.es/?id=9qYXXhD> [Consulta: 2019-02-10]
- YOUTUBE, "El sol del membrillo" en Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8qOU61qrKo8> [Consulta: 2019-03-05]

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Primera tela imprimada con el error resultante.	6
Fig. 2 Vincent van Gogh: <i>Campo de trigo bajo nubes de tormenta</i> . 1890.	13
Fig. 3 <i>Vadum IV</i> . 2019. Acrílico sobre lino. 190 x 174 cm. Nico Munuera.	14
Fig. 4 <i>Vadum II</i> . 2019. Acrílico sobre lino. 190 x 174 cm. Nico Munuera.	14
Fig. 5 Joachim Patinir, H: <i>El paso de la laguna estigia</i> . 1519-1524. Óleo sobre tabla, 64 x 103 cm.	15
Fig. 6 Antonio López: <i>Membrillero</i> , 1992. Óleo sobre lienzo.	15
Fig. 7 Jackson Pollock en su estudio.	17
Fig. 8 Mark Rothko: <i>N.º61</i> , 1953. Óleo sobre lienzo, 292.74 x 233.68 cm.	18
Fig. 9 Helen Frankenthaler: <i>Mountains and Sea</i> , 1952. Óleo y carbón sobre lienzo.	19
Fig. 10 Kenneth Noland: <i>En el interior</i> , 1958. Óleo sobre lienzo, 173 x 171 cm.	19

Fig. 11 y 12 Morris Louis: <i>Iris</i> , 1954. Pintura acrílica en solución sobre tela, anverso y reverso, 205 x 269 cm.	19
Fig. 13 Craig Kauffman: <i>Untitled</i> . 1969. Lámina de plástico traslúcida.	20
Fig. 14 Exposición Luis moscardó, <i>sumeridos</i> , galería punto.	21
Fig. 15 Katharina Grosse: <i>Seven Hours, Eight Voices, Three Trees</i> , 2015.	21
Fig. 16 Cristina Gamón: <i>Colores fronterizos</i> , 2017. Técnica mixta sobre metacrilato y bastidor. 200 x 140 cm.	22
Fig. 17 Trabajando los teñidos en el taller.	22
Fig. 18 La tela y la rejilla en el proceso de teñido.	22
Fig. 19 Ejemplo de reservas.	23
Fig. 20 Ejemplo de lavado.	23
Fig. 21 Proceso de veladura.	23
Fig. 22 Botella mezcla primeras pruebas mezclaba el acrílico en las primeras pruebas.	24
Fig. 23 Batiendo la pintura y el agua para evitar grumos.	25
Fig. 24 Día 1.	26
Fig. 25 Día 2.	26
Fig. 26 Día 3.	26
Fig. 27 Día 4.	26
Fig. 28 Día 5.	26
Fig. 29 Día 6.	26
Fig. 30 Día 7.	27
Fig. 31 Día 8.	27
Fig. 32 Día 9.	27
Fig. 33 Día 10.	27
Fig. 34 Día 11.	27
Fig. 35 Día 12.	27
Fig. 36 Malla plástica.	28
Fig. 37 Imprimando la tela en el aula.	29
Fig. 38 Laura Fernández Sin título, 2019 Pintura acrílica sobre tela 105 x 160 cm.	30
Fig. 39 Laura Fernández Sin título, 2019 Pintura acrílica sobre tela 105 x 160 cm.	31
Fig. 40 Laura Fernández Sin título, 2019 Pintura acrílica sobre tela 105 x 160 cm.	32
Fig. 41 Laura Fernández Sin título, 2019 Pintura acrílica sobre tela 105 x 160 cm.	33
Fig. 42 Exposición sala azul T4.	34

ANEXO I. IMÁGENES DE LAS PRUEBAS

Tela 1.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 1.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



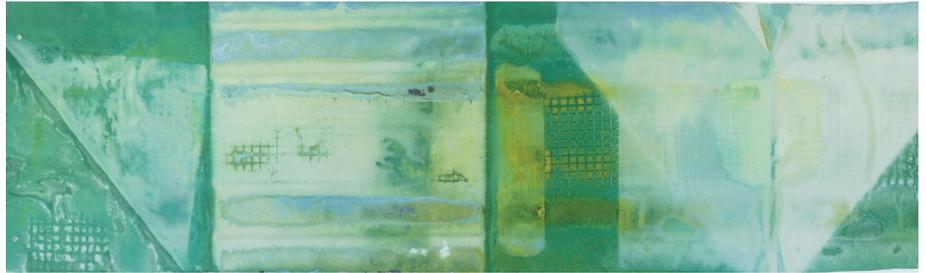
Tela 2.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 2.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



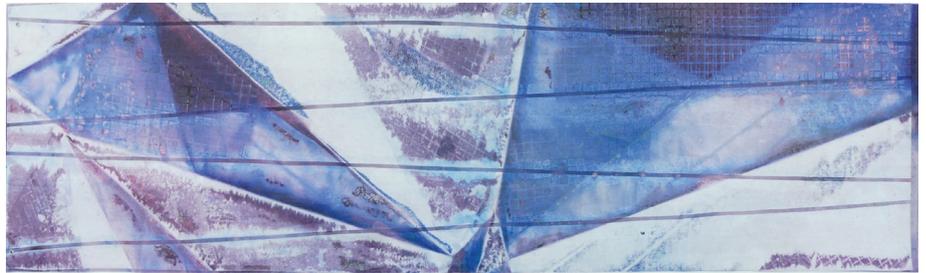
Tela 3.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 3.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 4.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 4.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 5.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 5.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 6.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 6.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 7.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.

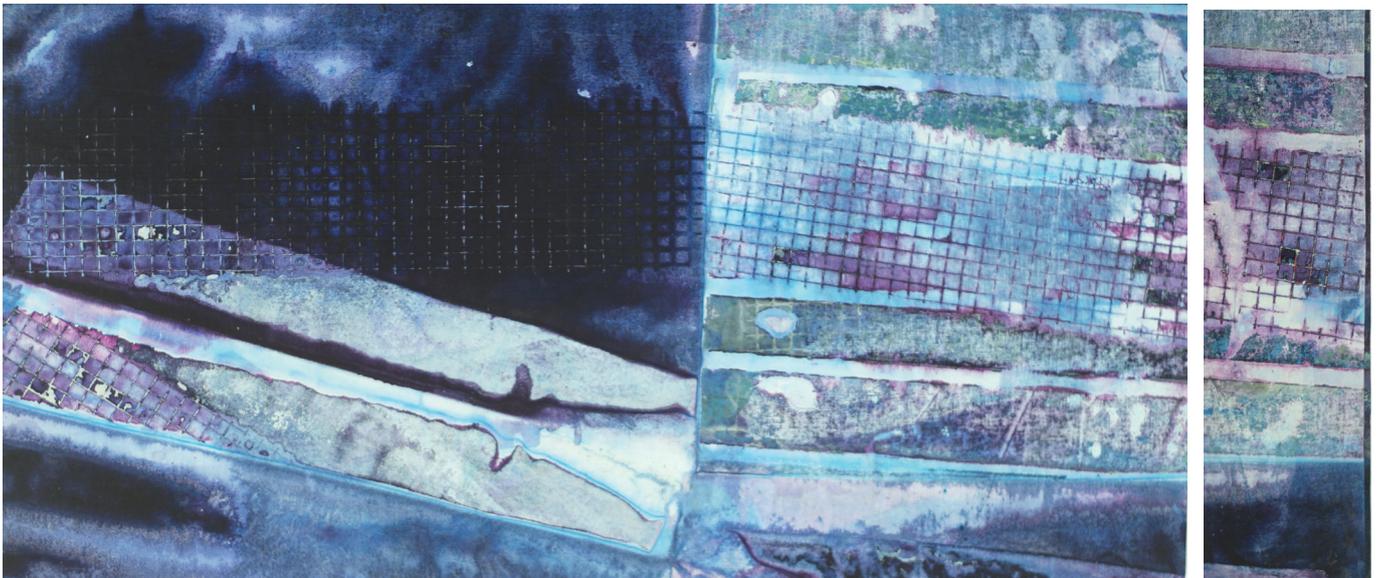


Tela 7.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.

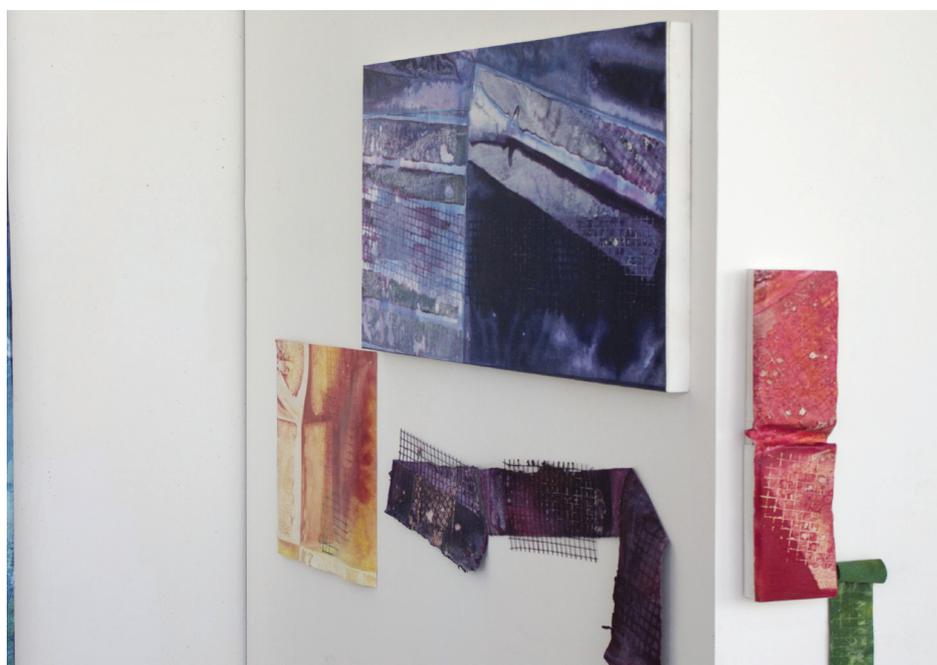


Obra tela con rejilla.



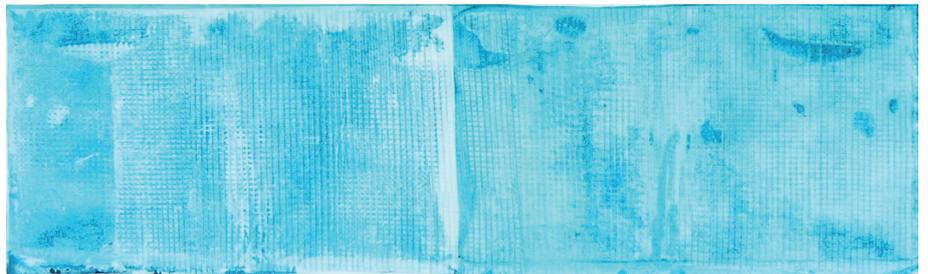


Díptico, acrílico sobre retorta sobre bastidor, 50 x 160 cm.

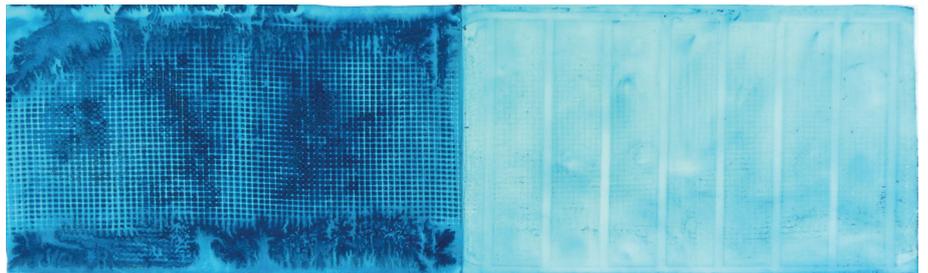


Exposición T4.

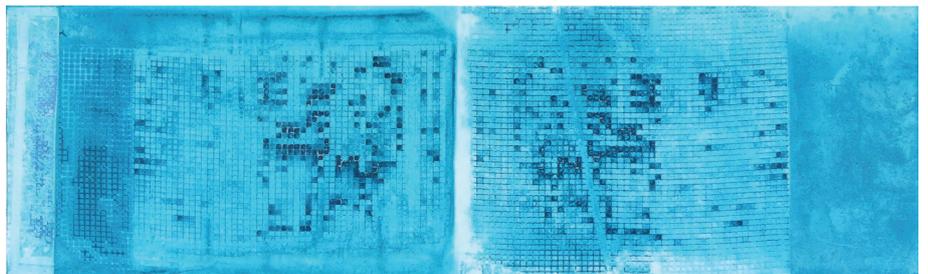
Tela 8.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



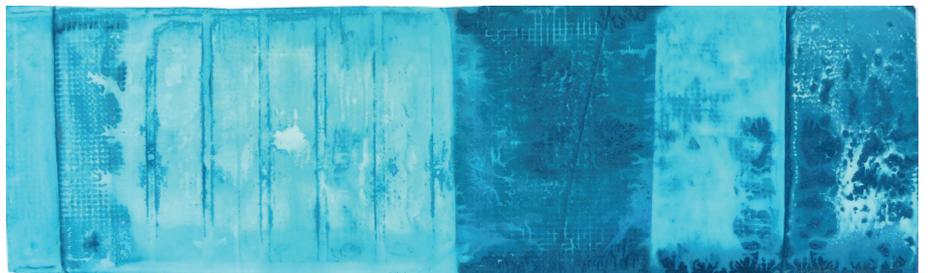
Tela 8.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



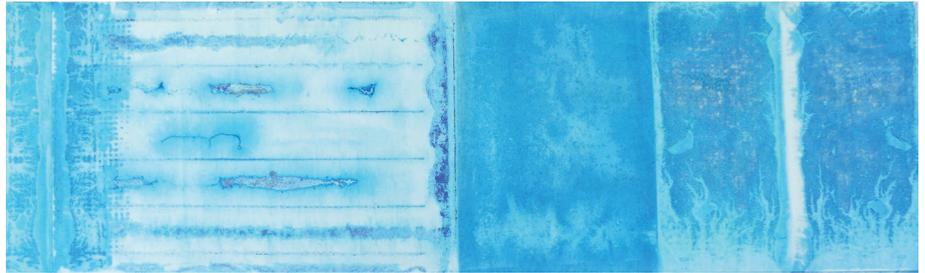
Tela 9.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



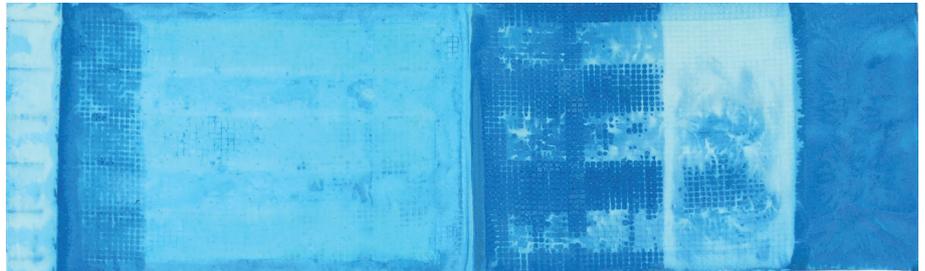
Tela 9.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



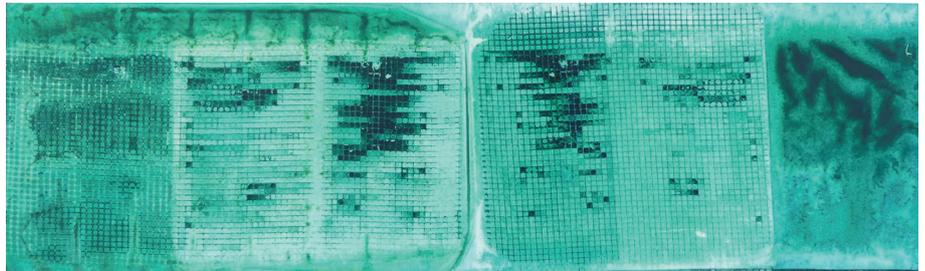
Tela 10.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



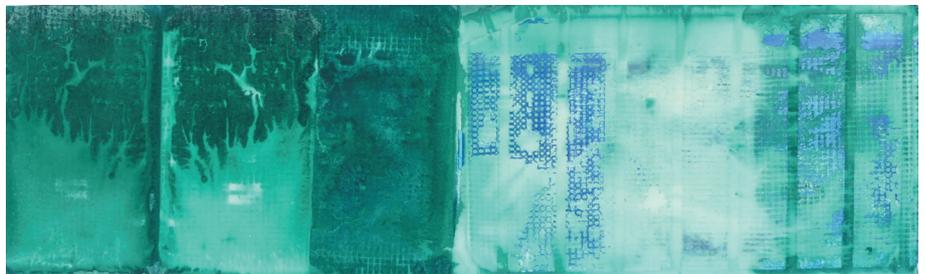
Tela 10.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 11.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 11.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



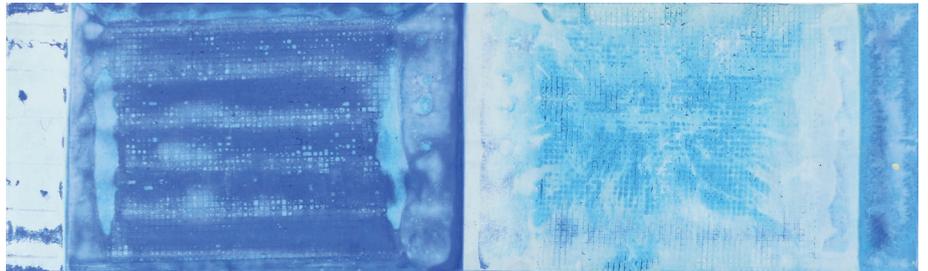
Tela 12.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



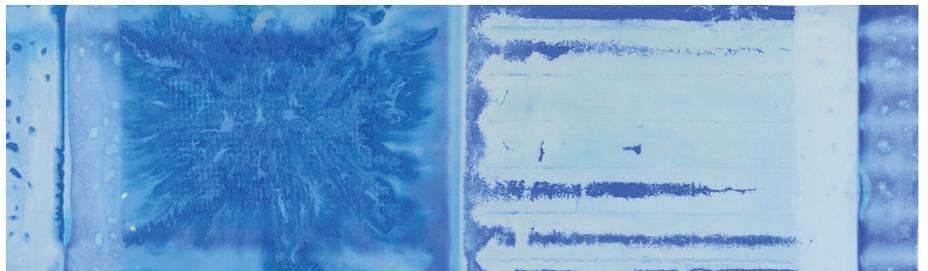
Tela 12.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



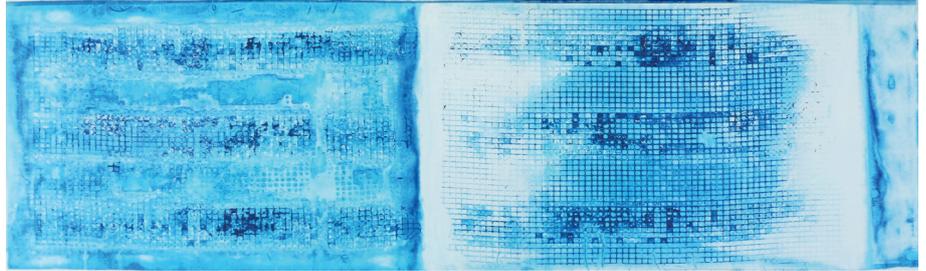
Tela 13.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



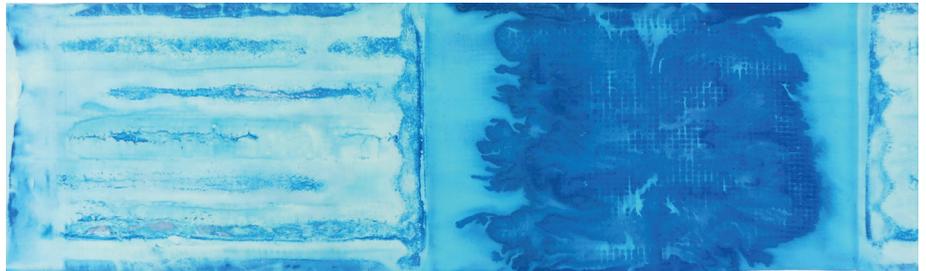
Tela 13.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



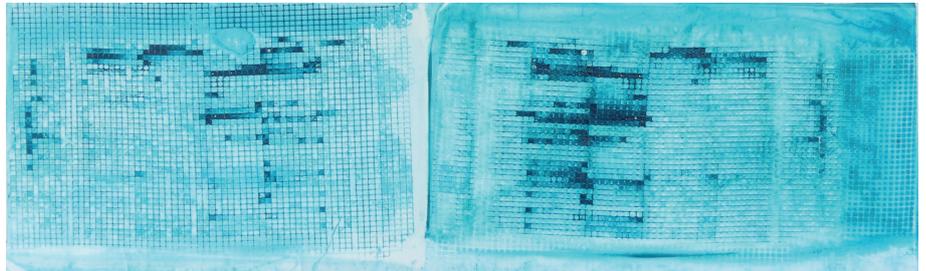
Tela 14.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 14.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 15.
Reverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.



Tela 15.
Anverso, acrílico sobre retorta
50 x 160 cm.

