

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS
MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

LOS LAVADOS EN LA PINTURA ACRÍLICA:

ESTUDIO TÉCNICO Y EXPERIMENTACIÓN PARA SU APLICACIÓN A LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Trabajo Final de Máster, tipología 4
Presentado por Vicent Machí Àlvarez
Dirigido por Javier Chapa Villalba

València, julio de 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER *en*
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

LL GRIS CLAR

LL



RESUMEN

Este trabajo plantea —a través de la investigación de la pintura acrílica, sus médiums y materiales auxiliares, así como los diferentes tipos de soportes pictóricos, preparaciones y bases— una experimentación exhaustiva sobre las posibilidades plásticas y expresivas de los lavados en la pintura acrílica y en otros medios pictóricos de base acuosa.

Para la investigación de este recurso, sobre todo en relación con la pintura acrílica, necesitamos entender con que medio pictórico trabajamos, conocer su origen, qué es, cómo se puede usar y que posibilidades técnicas y expresivas nos ofrece.

El desarrollo del proyecto se fundamentará en la realización de un estudio técnico y experimental compuesto por ensayos y acompañado de una investigación de referencias que ayudará a situar nuestro trabajo en un contexto artístico contemporáneo.

A partir del resultado de los diferentes estudios realizados —tanto en la experimentación práctica de pruebas y ensayos como en el estudio teórico y referencial— llevaremos a cabo una producción pictórica de carácter abstracto que conformará un proyecto expositivo individual que se podrá ver en un espacio y momento concreto.

PALABRAS CLAVE

Pintura acrílica, lavado, ensayo, experimentación, abstracción.

ABSTRACT

This project outlines —through the investigation of acrylic paint, its mediums and auxiliary materials, as well as different types of pictorial supports, preparations and bases— an exhaustive experience about expressive possibilities of the acrylic paint washes and other water-based pictorial complementary methods.

In order to research this resource, specially in relation to acrylic paint, we need to understand the procedure that we are working with, knowing its origin, what it is, how it can be used and which are its technical and expressive possibilities.

The development of the project will be based on a technical and experimental study composed by essays and accompanied by a theoretical investigation research that will help to place our project in a contemporary artistic context.

As a result of the different studies carried out —both in practical experimentation of essays and trials as in the theoretical and referential study— we will perform a pictorial production with abstract nature that will be seen as an individual expositive project which will be able to be seen in a specific space and time.

KEYWORDS

Acrylic paint, paint wash, test, experimentation, abstraction.

A mi madre
A mi familia, amigos y compañeros
A Javier, por sus consejos y atención

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
2. OBJETIVOS	9
2.1. OBJETIVOS GENERALES	9
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
3. METODOLOGÍA	11
4. EL LAVADO EN LA PINTURA. DEFINICIÓN Y REFERENCIAS	12
4.1. INTRODUCCIÓN Y DEFINICIÓN DEL LAVADO	12
4.2. MARCO REFERENCIAL	16
4.2.1. HELEN FRANKENTHALER	16
4.2.2. JUAN USLÉ	20
4.2.3. JAVIER CHAPA	22
4.2.4. MICHAEL KAUL	23
4.2.5. JUAN OLIVARES	24
4.2.6. SAM LOCK	25
4.2.7. JEAN-BAPTISTE BESANÇON	26
4.2.8. JULIETTE STURLÈSE	27
5. ESTUDIO TÉCNICO Y EXPERIMENTACIÓN DEL LAVADO	28
5.1. LAVADOS GENERALES	28
5.1.1. INTRODUCCIÓN A LOS SOPORTES Y SUS POSIBILIDADES	29
5.1.2. ESTUDIO DE LAVADOS EN DIFERENTES PREPARACIONES	32
5.1.3. METODOLOGÍAS DEL LAVADO GENERAL	39
5.1.4. POSIBILIDADES CREATIVAS	42
5.2. ESTUDIO DE LOS LAVADOS GENERALES SOBRE DISTINTAS MARCAS	48
5.2.1. PULVERULENCIA. DEFINICIÓN Y CAUSAS	53
5.3. COMPORTAMIENTO E INTERACCIÓN DEL COLOR	55
5.4. LAVADOS EN ESPRAY DE BASE ACUOSA	56
5.5. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO TÉCNICO Y EXPERIMENTACIÓN DEL LAVADO	58

6. PRÁCTICA ARTÍSTICA. PRODUCCIÓN	59
6.1. OBRA Y METODOLOGÍA ANTECEDENTE	59
6.2. PRODUCCIÓN ACTUAL. METODOLOGÍA PICTÓRICA	62
6.3. PROYECTO EXPOSITIVO	90
7. CONCLUSIONES	94
8. REFERENCIAS	95
8.1. MONOGRAFÍAS	95
8.2. CATÁLOGOS	98
8.3. TESIS	99
8.4. RECURSOS ONLINE	99
8.5. PÁGINAS WEB	99
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	101

1. INTRODUCCIÓN

Los lavados en la pintura acrílica: estudio técnico y experimentación para su aplicación a la producción artística es un Trabajo de Fin de Máster que trata sobre los lavados con pintura acrílica. Nuestro proyecto plantea una exhaustiva investigación de las posibilidades plásticas y expresivas de este recurso técnico y la producción artística donde mostrar los resultados de dicha investigación. El trabajo corresponde a la tipología 4 de la normativa del Máster en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València.

La investigación inicial abordará los diferentes aspectos técnicos del recurso de los lavados de pintura acrílica en la producción pictórica. En relación con ellos, se estudiarán diferentes soportes pictóricos, las singularidades de la pintura, el tiempo y las particularidades de su secado y, por último, se llevará a cabo un estudio comparativo del comportamiento de diferentes marcas comerciales.

Como antecedente del presente trabajo llevamos ya algunos años experimentando las posibilidades plásticas y expresivas de la pintura acrílica, especialmente las relacionadas con los lavados, y creemos que esta investigación nos permitirá, además de la realización del mencionado proyecto expositivo, profundizar en el conocimiento de este recurso creativo y dejar constancia en esta memoria de unos fundamentos técnicos que, quizá, puedan ser de utilidad a otros interesados en una práctica pictórica menos convencional.

Después de esta introducción hablaremos de los objetivos y metodologías empleados para el desarrollo del trabajo. Definiremos, a continuación, el recurso del lavado y sus variantes y estableceremos el marco referencial teórico y artístico que nos debería de ayudar, desde el principio, a situar nuestro trabajo en un contexto artístico contemporáneo.

En el apartado *Estudio técnico y experimentación del lavado* expondremos el contenido de la investigación inicial, que se desarrollará de forma paralela al estudio del marco referencial y que consistirá en la realización de ensayos sobre la fisicidad y comportamiento de la pintura acrílica y otros medios complementarios, como son los geles o resinas acrílicas y los espráis de base acuosa en relación con los lavados. En estos ensayos tendremos en cuenta cómo se relacionan los distintos materiales entre sí, su diferente comportamiento físico, su resistencia y su estabilidad.

En el siguiente apartado, *Práctica artística. Producción*, que es consecuencia directa de los ensayos previos, hablaremos de la realización de las obras que conformarán el proyecto expositivo. También, y para entender la utilidad de

la investigación realizada, haremos un estudio comparativo entre esta serie de obras y las realizadas antes de dicha investigación. En la última parte de este capítulo abordaremos los detalles de la exposición del proyecto en un espacio: la Galería Vangar y contexto determinado: Abierto València, acto con el que se inicia la temporada artística de la ciudad.

Antes de finalizar esta memoria con las referencias bibliográficas y el índice de imágenes, expondremos las conclusiones del proyecto y analizaremos los resultados globales obtenidos en su realización.

2. OBJETIVOS

Los objetivos generales de este proyecto son:

-Definir el lavado pictórico clasificando sus diferentes tipos de acuerdo con nuestra perspectiva o nuestra manera de hacer y la de otros artistas, centrandó la investigación en el lavado en pintura acrílica.

-Localizar el lavado de pintura, tanto en un contexto histórico como en la actualidad, e investigar sus posibilidades plásticas y expresivas a partir de diferentes referencias en la obra de artistas relevantes. Esto nos ayudará a contextualizar el proyecto y, al mismo tiempo, nos aportará ideas y metodologías en la parte práctica y experimental.

-Ahondar en los usos del lavado de pintura acrílica y materializar en esta memoria los fundamentos técnicos y conocimientos adquiridos que, pudieran ser de utilidad a otros interesados en una práctica pictórica menos convencional.

-Materializar —como conclusión de nuestra investigación teórica y práctica— una serie de obras pictóricas que conformen un proyecto expositivo que se concretará en una exposición individual en una galería de arte contemporáneo.

Los objetivos específicos que permitirán la consecución de los objetivos generales son:

-Experimentar con diversos materiales acrílicos y de base acuosa para conocer sus diversos comportamientos, su compatibilidad técnica y expresiva y sus posibilidades, así como sus carencias y deficiencias a la hora de trabajar con ellos.

-Realizar pruebas y ensayos para dotar de solidez y experiencia a nuestra práctica con los lavados en general y con los de la pintura acrílica en particular. Estas diferentes pruebas determinarán los planteamientos a tener en cuenta en una producción pictórica posterior con garantías.

-Recopilar y analizar monografías, estudios, tesis, etc., que, tanto desde un punto de vista teórico como práctico sirvan de referencia para la investigación técnica y artística.

-Analizar y clasificar los diferentes soportes pictóricos convencionales que se pueden usar para la pintura acrílica, así como sus preparaciones y bases más habituales y ver como, de una u otra manera, estos determinan la metodología y las posibilidades de los lavados.

-Establecer unas bases mínimas sobre los mecanismos y secuencias del secado de la pintura acrílica (fundamentales para las posibilidades de intervención del lavado), teniendo en cuenta los factores de orden técnico, físico y químico que determinan los tiempos y el modo en que se produce dicho secado.

-Elaborar una pequeña guía con un análisis comparativo sobre el lavado de varias marcas de distintos fabricantes de pinturas acrílicas, estudiando los resultados de un tipo concreto de lavado y ciñéndonos, exclusivamente, a aspectos de orden técnico, metodológico y físico.

-Examinar cómo funciona el color y las relaciones cromáticas en el lavado a nivel metodológico y estético, así como realizar un estudio técnico sobre las diferencias de la fisicidad de la pintura y consecuentemente del resultado de los lavados a partir de variaciones del pigmento y, por lo tanto, del color.

-Analizar los distintos elementos que, desde el punto de vista del artista, hay que tener en cuenta para la realización de un proyecto expositivo en una galería de arte.

3. METODOLOGÍA

Como se trata de un proyecto de investigación de carácter técnico y formal, creemos conveniente establecer el marco de la práctica en la que se fundamentará la investigación y conocer desde un punto de vista metodológico de qué manera abordar mejor todos los aspectos que se van a acometer en dicha práctica. Para ello concretaremos las ideas sobre las que conducir y desarrollar la investigación y, al mismo tiempo, descartaremos aquellas que, pese a un posible interés, no encajen en la óptica con la que queremos enfocar nuestro proyecto.

Una vez establecidos los objetivos y analizados los conceptos en los que basaremos el proyecto debemos experimentar mediante un importante número de pruebas aquellos procesos que nos pueden ser de utilidad para desarrollar nuestro trabajo y, de entre todas las realizadas, escoger aquellas que consideremos más adecuadas para materializarlo. Se trataría de una metodología de tipo cuantitativo basada en la prueba y error a partir de predicciones y procesos deductivos que tendrán lugar en el momento mismo de la realización de las pruebas.

Aunque abordaremos esto con todo detalle en el correspondiente apartado, las variables que determinarán los resultados de las pruebas tendrán que ver con el tipo de soporte, su preparación, el modo de realizar los lavados, la presión, el tiempo de secado, el uso con la pintura de materiales acrílicos auxiliares, el comportamiento de las distintas marcas, etc.

Una vez llevadas a cabo estas pruebas y después de analizar los resultados obtenidos, seleccionaremos aquellas que consideremos óptimas, ajustaremos las que, con alguna variación, podrían también ser de utilidad y descartaremos las que consideremos inadecuadas.

Tras la selección de un número determinado de pruebas, y conociendo lo que cada una de ellas puede aportar, concretaremos de qué manera se van a realizar: materiales, herramientas, soportes y formatos utilizados para que, como resultado de esta sistematización, podamos aplicar su resultado en nuestro trabajo definitivo con ciertas garantías.

Simultáneamente a este desarrollo práctico de orden cuantitativo se realizará una investigación referencial que responda a un criterio metodológico cualitativo. En ella llevaríamos a cabo un análisis de campo sobre estudios

académicos y de laboratorio que traten el tema y que, por tanto, nos puedan ayudar a aclarar ideas y a encajar nuestra investigación en el marco teórico-práctico más adecuado. Así mismo, y como parte de ese marco, investigaremos referencias artísticas, tanto desde un punto de vista estético como técnico a partir de artistas cuyas obras puedan tener alguna relación con nuestro trabajo.

La producción pictórica que conformará nuestro proyecto, y que será el resultado de todo lo anterior, también será resultado de esa metodología cualitativa que, al referirse a cuestiones puramente artísticas, estará determinada por la subjetividad.

Una vez introducido el trabajo, expuestos los objetivos del proyecto y las metodologías que se van a utilizar para llevarlo a cabo, abordaremos ya su núcleo en el siguiente apartado. En primer lugar, introduciremos los temas y los localizaremos en su marco referencial y posteriormente desarrollaremos el trabajo práctico.

4. EL LAVADO EN LA PINTURA. DEFINICIÓN Y REFERENCIAS

4.1. INTRODUCCIÓN Y DEFINICIÓN DEL LAVADO

Como introducción al trabajo práctico y al estudio de su tipología vamos a definir, a continuación, el término lavado. Como complemento de esta definición y para entender este recurso técnico de una manera exhaustiva, así como sus diferentes variantes, estudiaremos la obra de artistas que lo han utilizado.

La RAE, en la segunda acepción de la definición de lavado, nos dice que se trata de la «Acción y efecto de lavar.» y en la tercera acepción nos indica que se define también como «Pintura a la aguada hecha con un solo color».¹ En esta investigación y atendiendo a la función a la que se refiere el término desde un punto de vista pictórico, definiremos el lavado como la acción y efecto de lavar con distintas herramientas la pintura, todavía tierna, aplicada a un soporte con la intención de que partes de ella permanezcan. Hay que tener en cuenta que en general, y como principio básico de lo que entendemos por lavado, lo que suele permanecer son los bordes, que son donde la pintura seca antes.

¹ RAE. *Definición de lavado en la RAE.* <<https://dle.rae.es/lavado>> [Consulta: 14/03/2021]

Aunque veremos más adelante que el lavado produce veladuras o aguadas, estas hacen referencia, básicamente, a la aplicación de pinturas previamente diluidas.

Podemos lavar pinturas de diferentes características y de distintos modos, se pueden utilizar diferentes sustancias en estado líquido para realizar el lavado, tanto diluyentes* como aglutinantes*, pero siempre conociendo bien las cualidades de cada pintura y material utilizado, así como los inconvenientes y problemas que pueden surgir por una inadecuada utilización.

En nuestro caso y dado que utilizaremos la pintura acrílica —técnicamente denominada pintura de polímeros acrílicos en dispersión acuosa— la sustancia que utilizamos para los lavados es el agua. Además de pintura acrílica, utilizaremos también spray de pintura en base acuosa compatible con las pinturas acrílicas y resinas y médiums acrílicos.

“El diluyente de una pintura es el líquido añadido para fluidificarla. Pero existen dos términos, diluyente y disolvente, que tienden a confundirse. Ambos son básicamente los mismos líquidos, pero reciben diferente designación según la función que cumplen:

- El disolvente es aquel que disuelve una sustancia, por ejemplo, para su aplicación. Una cola o una goma (sólidas) necesitarán agua para ser líquidas y poder ser mezcladas con el pigmento y extendidas en una pincelada.

- El diluyente es aquel líquido añadido con el fin de fluidificar la sustancia (pintura ya disuelta pero espesa, viscosa) y ser aplicada de manera más fluida y fina, aunque en pintura no se emplee nunca en exceso.”²

En principio, y de acuerdo con los instrumentos de aplicación, las superficies sobre las que estos actúan y los diferentes resultados obtenidos, podemos clasificar los lavados de este modo:

A. 1. Lavados en los que la sustancia líquida para lavar, es decir el agua, se aplica mediante su proyección sobre la pintura tierna con herramientas que ejercen más o menos presión, como mangueras, pulverizadores, jeringas o, directamente, vertiendo el líquido desde un recipiente.

² VILLARQUIDE, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A., p.34

2. Lavados en los que, conjuntamente con el agua, se utilizan herramientas más directas como esponjas, trapos, papel, etc. Estas herramientas entran en contacto directo con la pintura y ayudan al lavado eliminando o transformando parte de la película pictórica de un modo más contundente y, en ocasiones, agresivo.

B. 1. Lavados de zonas concretas / lavado parcial: Se trata de los casos en los que lavamos trazos, manchas, marcas, etc. o partes concretas de estos que no cubren toda la superficie pictórica.

2. Lavados de superficie total / lavado general: Estos lavados se llevan a cabo sobre una película pictórica que cubre toda la superficie (normalmente se lavan zonas de dicha película, no su totalidad).

No hay que confundir estos lavados, que deberían dejar algún tipo de huella, con la eliminación de toda la pintura recién aplicada para revertir la situación del soporte al estado previo a esta última aplicación (lo que puede ocurrir como rectificación o, cuando accidentalmente, se mancha la superficie del cuadro).

C. 1. Lavados limpios: son los lavados en los que la pintura se retira completamente. Son los realizados después de un tiempo suficiente de secado para conseguir que partes de la pintura aplicada esté seca y permanezca y otras, aquellas que queramos eliminar y no hayan secado del todo, se puedan eliminar en su totalidad (normalmente con mayor presión e insistencia). En este tipo de lavados veremos como resultado el último color aplicado opaco allí donde queramos que permanezca y el color que había de fondo sin ningún rastro de la pintura lavada en las partes donde se haya realizado el lavado. Con este tipo de lavado se ha de tener muy en cuenta el momento adecuado para actuar, es decir que haya pasado suficiente tiempo para no contaminar la película previa con la pintura de la segunda película demasiado tierna, pero no demasiado, ya que entonces no podríamos eliminar la pintura allí donde queramos hacerlo por estar demasiado seca. Además, y como hemos comentado anteriormente, hay que tener en cuenta que la pintura acrílica empieza a secar por sus bordes y que se lavarán con más facilidad las partes interiores y de mayor grosor.

2. Lavados sucios: son los que se realizan cuando la pintura está recién aplicada, esto provoca que la pintura lavada se deslice por el soporte (normalmente llevando a cabo los lavados en vertical) y manche la superficie dando lugar a transparencias que, a modo de veladuras, modifican los matices de la película subyacente.

Al centrarnos en la investigación de lavados aplicados a la pintura acrílica debemos conocer los materiales acrílicos, sus propiedades y las posibilidades que nos ofrecen. Se trata de pinturas que, generalmente, tienen un acabado satinado y cuyo aglutinante está compuesto por la dispersión de resinas acrílicas en agua.³ Este aglutinante es de color blanco en estado líquido y transparente cuando debido a la evaporación del agua de la dispersión se produce el secado. Esta es la razón por la que, además de la pérdida de volumen, la pintura acrílica oscurece ligeramente su tonalidad al secar.⁴ En el caso de las pinturas al óleo no hay reducción de volumen al secar ya que estas secan por la oxidación del aceite (motivo por el que el secado es mucho más lento).

La evaporación del agua presente en la emulsión posibilita la unión de las partículas de resina que se adhieren al soporte, aglutinan y protegen el pigmento. La unión de estas partículas establece una capa pictórica estable, flexible y resistente al agua y el envejecimiento.⁵

Las primeras pinturas acrílicas para uso artístico no eran como las pinturas acrílicas de base acuosa que conocemos hoy, se trataba de soluciones de resinas acrílicas en disolvente mineral.

Estas primeras pinturas aparecieron en 1946 en Nueva York y su nombre comercial fue Magna. A su vez, estas pinturas tuvieron su origen dos décadas antes a partir de la búsqueda –por un grupo de muralistas mexicanos entre los que destaca Siqueiros o Rivera– de nuevos procedimientos que sustituyeran a los tradicionales, lo que les llevaría a experimentar con las pinturas industriales del momento. Esta actitud tuvo influencia en la obra de Pollock y otros jóvenes artistas estadounidenses e hizo que determinados fabricantes de pinturas al óleo estudiaran las posibilidades de las resinas acrílicas empleadas en la industria, especialmente del automóvil, como aglutinante para pinturas artísticas.⁶

³ MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y GIRONÉS SARRIÓ, I. (2014). *Diccionario de materiales de restauración*. Madrid: Ediciones Akal S.A., p. 269

⁴ MAYER, R. (1993), 2ª edición. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume Ediciones., p. 275

⁵ DOERNER, M. (1989), 5ª edición. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté S.A.

⁶ MACKINLEY, H. (1989). *Mexican painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and other artists of the social realist school*. Nueva York: Harper&Row.

Una década más tarde, en 1956, con la marca Liquitex, Henry Levinson inventa la que se considera primera pintura acrílica en dispersión acuosa, aunque también existe la posibilidad de que fuera José Hernández, muralista del grupo de Siqueiros, el primero en confeccionar estas pinturas con la marca Politec en México.⁷

4.2. MARCO REFERENCIAL

4.2.1. Helen Frankenthaler

Nueva York, 1928 – Connecticut (EE.UU.), 2011. Su obra se enmarca dentro de la tendencia del expresionismo abstracto que se denominó *Colorfield* (Campos de color). En el inicio de su carrera fue muy influenciada por la obra de Jackson Pollock y, desde un punto de vista más teórico, por su estrecha relación con el crítico Clement Greenberg. Su obra, aunque abstracta, hace referencia al paisaje y utiliza el color como sujeto.⁸

A partir de la influencia de la serie de pinturas negras al óleo de Pollock de 1951, Frankenthaler empezó a producir pinturas “entintadas”, en las que utilizó pintura al óleo diluida sobre lienzos de algodón sin preparación y en los que la blancura de la tela resaltaba, como si de una acuarela se tratase, la intensidad del color. La primera obra de la artista que tuvo cierta repercusión en el ambiente artístico neoyorquino fue *Mountains and sea*, realizada a la edad de 23 años. A partir de entonces su trabajo fue evolucionando estética y técnicamente, especialmente a partir de la incorporación de las recientemente inventadas pinturas acrílicas en base acuosa, lo que le permitió sustituir los perjudiciales disolventes minerales del óleo por agua y mejorar notablemente su utilización de los lavados y entintados.⁹

Mountains and sea (Fig.2), basada en los acantilados costeros de Nueva Escocia dónde había pasado el verano anterior pintando a la acuarela es –al igual que *Granja en otoño* y *Acres*, ambas de 1959– una de las numerosas abstracciones de la artista que evocan recuerdos de paisajes. Sin embargo, las cualidades orgánicas de las pinturas de Frankenthaler tienen tanto que



Fig. 1
Helen Frankenthaler en su estudio de Third Avenue y East 94th Street en Nueva York.
Fotografía: Tony Vacaro Studio



Fig. 2
Helen Frankenthaler
Mountains and sea. 1952
Óleo sobre loneta de algodón sin preparación.
220 x 297cm

⁷ CHAPA, J. (2014). *Las Resinas Acrílicas En Dispersión Acuosa. Alternativas De Uso De Un Material Pictórico Artístico*. Tesis. València: Universitat Politècnica De València, pp. 146-154

⁸ GAGOSIAN. *Helen Frankenthaler*. <<https://gagosian.com/artists/helen-frankenthaler/>> <<https://gagosian.com/exhibitions/2021/imagining-landscapes-paintings-by-helen-frankenthaler-1952-1976/>> [Consulta: 26/10/2021]

⁹ GUGGENHEIM BILBAO. *Después de Montañas y Mar, Frankenthaler*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/despues-de-montanas-y-mar-frankenthaler-1956-1959/>> [Consulta: 26/10/2021]



Fig. 3
Kenneth Noland
Circle. 1958
Óleo sobre tela sin preparación. 236 x 236cm

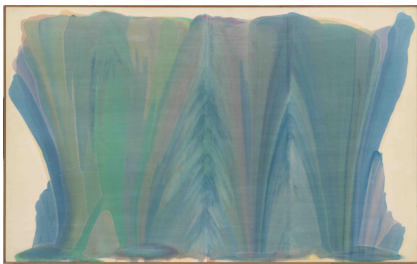


Fig. 4
Morris Louis
Tet. 1958
Magna (pintura acrílica en solución) sobre tela sin preparación. 238 x 386cm

ver con cualquier alusión real a la naturaleza como con las propiedades de los materiales que utiliza. En Frankenthaler, que insiste en no ser una pintora de acción, prima la fluidez de la pintura –en la que contribuyen los materiales, en especial el agua–, que es lo que anima su obra, y no el movimiento.

“No quería coger un palo y meterlo en una lata con esmalte, necesitaba algo más líquido, acuoso, diluido. Toda mi vida he estado atraída por el agua y la translucidez. Me encanta el agua; me gusta nadar, observar los cambios en un paisaje marino. Uno de mis juegos favoritos de la infancia era llenar una pila con agua y poner esmalte de uñas dentro para ver qué ocurría cuando los colores emergían a la superficie y flotaban en formas cambiantes que se fundían entre sí”.¹⁰

En esta obra, vemos manchas de color al óleo diluido con esencia de trementina o disolvente mineral que impregnan y tiñen la loneta de algodón sin preparación y percibimos, alrededor de los distintos gestos de color que se extienden sobre la tela, unos cercos amarillentos que denotan la característica presencia del aceite de linaza del óleo¹¹ y cómo la ausencia de drippings (chorreos) confirma la utilización del soporte en el suelo, que la artista había visto en su visita al estudio de Pollock.

Esta forma de aplicar la pintura, que es característica de la artista y que también utilizarían otros pintores contemporáneos como Noland y, sobre todo, Morris Louis, se acuñará con el término *Soak-Stain*, que podríamos traducir por impregna y tiñe. En ella la fluidez de la pintura y la ausencia de preparación de la tela hace que aquella no cree una película, sino que se integre en los hilos de la tela como si de un tinte se tratara. En *Mountains and Sea* destaca también la presencia de finas líneas de contorno –aparentemente de grafito o carbocillo– que delimitan alguna de las manchas y que, con el tiempo, irán desapareciendo de la obra de la artista.

Kenneth Noland y Morris Louis, acompañados de Greenberg, visitaron a Helen Frankenthaler en su estudio y la contemplación de *Mountains and Sea* les impresionó tanto que haría que cambiara su forma de pintar. Se apropiaron de la técnica de la joven artista y la llevaron a su propio lenguaje, pero en vez de utilizar la pintura al óleo lo hicieron con Magna,¹² la primera pintura acrí-

¹⁰ HESS, B. (2005). *Abstract Expressionism*. Colonia: Taschen, p. 80

¹¹ Además, cabe destacar el perjuicio que causan estos materiales en la celulosa del algodón sin preparación al cabo de los años.

¹² “Magna, de Boccour Artist Colors, fue la primera pintura acrílica con finalidad artística llevada al mercado (...). Aunque actualmente ya no se fabrica, existen otras similares.”

CODINA, R. (2000). *Procediments pictòrics (experimentació amb el material)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.



Fig. 5
Helen Frankenthaler
Open Wall. 1953
Óleo sobre tela sin preparación. 134 x 332cm



Fig. 6
Helen Frankenthaler
First Creatures. 1959
Óleo, esmalte, carbón y grafito sobre tela preparada. 164 x 282cm



Fig. 7
Helen Frankenthaler
Italian Beach. 1960
Óleo sobre tela preparada. 170 x 209cm

lica para artistas que, a diferencia de la pintura acrílica en base acuosa que conocemos hoy, se diluía con esencias minerales o trementina. La mayoría de artistas que utilizaban Magna cambiaron a la pintura acrílica en base agua en cuanto esta apareció en el mercado, sin embargo Frankenthaler pasaría directamente del óleo a la pintura acrílica, lo que no solo fue una ventaja para su salud, sino que facilitó el trabajo de tinción y la mezcla de colores sobre la tela al sustituir los disolventes del óleo (los mismos que los de Magna) por el agua. Anteriormente y hasta el uso de esta pintura, Frankenthaler con las pinturas al óleo no solía superponer los colores porque el óleo es un medio más opaco y que tarda más en secar, sin embargo, los acrílicos permiten mezclar las veladuras en el interior del tejido del lienzo, trabajando con capas totalmente secas sin provocar emborronamientos.¹³

A partir de esta primera obra encontramos en el trabajo de Frankenthaler una mayor variedad formal. En obras posteriores combinaría los lavados y las manchas gestuales con trazos más directos, secos y marcados; con formas recortadas, que separan el fondo y todas y cada una de las manchas dispuestas en el cuadro, donde cada elemento tiene un color más homogéneo y se puede distinguir entre uno y otro. Además, también podemos encontrar obras en las que lavados parciales y aguadas aplicadas con herramientas como brochas, esponjas o trapos permiten que las manchas se fundan con el fondo y se multipliquen tonos y matices.

Frankenthaler empezó a utilizar la pintura acrílica en 1962, y aunque durante un tiempo y dependiendo de la obra, simultaneó el uso del óleo y la pintura acrílica, un año después pasará definitivamente al uso de esta última.¹⁴

En la obra *Open Wall* de 1953 (Fig.5), todavía pintada al óleo, encontramos una simultaneidad entre formas más planas y gestuales y otras con bordes en los que se aprecian lavados y diluciones, que se funden entre sí y con el soporte. Mientras que en las obras *First Creatures* de 1959 (Fig.6) e *Italian Beach* de 1960 (Fig.7), también pintadas al óleo, vemos manchas sin lavar, muy definidas y directas. En *First Creatures* el color se entremezcla a partir de las formas más gestuales, creando tonos intermedios y, como se puede deducir de los goteos y chorreos, parece que fue pintada en vertical. En *Italian Beach* apreciamos un trabajo más minimalista, con solo cuatro manchas nítidas que se recortan sobre el fondo.

¹³ COLLINS, J. et al. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen S.A., pp. 150-151

¹⁴ CHAPA, J. (2014). *Ibid*. Tesis. València: Universitat Politècnica De València, pp. 205-208



Fig. 8
Helen Frankenthaler
Flood. 1967
Acrílico sobre tela preparada. 315 x 357cm

En *Flood* de 1967 (Fig.8) y en *Off White Square* de 1973 (Fig.9) la artista ya utiliza la pintura acrílica y el agua como diluyente y para los lavados, esto le permite una mayor variedad de lavados con herramientas como esponjas y trapos y realizar su trabajo en horizontal con la tela sobre el suelo. La obra *Flood* está creada a partir de manchas translúcidas aplicadas y extendidas con esponjas o trapos, se trata de manchas semejantes en tratamiento y aplicación y que en ocasiones se superponen en sus bordes. A diferencia de la anterior, en *Off White Square* se utilizan diferentes tipos de manchas, algunas con mayor concentración de pintura y, por tanto, más opacas (la azul de la derecha) y otras semi-opacas o translúcidas más diluidas (la verde de la parte superior), todas realizadas con las mismas herramientas que las del cuadro anterior. En la parte central hay un lavado del mismo verde que se expande de forma centrífuga, quiebra el rosa subyacente y modula el resto de colores de las manchas y el blanco de la tela, lo que da lugar a distintas calidades y cromatismos.



Fig. 9 (dcha.)
Helen Frankenthaler
Off White Square. 1973
Acrílico sobre tela preparada. 201 x 648cm
Vista de exposición en Southampton, N.Y.

A diferencia de los primeros expresionistas abstractos, en cuyas obras primaba la gestualidad, el trabajo de los artistas del *Color field* se caracteriza, como su propio nombre indica por utilizar grandes campos de color que invaden la composición y se extienden por el cuadro favoreciendo la percepción de la forma en su conjunto. Al mismo tiempo el color adquiere el protagonismo de la obra.

El lavado y la aguada son fundamentales en la obra de Frankenthaler, lo que la diferencia de la de otros artistas contemporáneos que, como veremos a continuación, los utilizan solo en algunas partes del cuadro y no como principal recurso. En otros casos el uso de la pintura muy diluida tiene más que ver con las veladuras y los vertidos que con los lavados.

Seguidamente, y con una breve introducción de los autores, mostraremos varias obras de referencia y explicaremos cómo se han llevado a cabo los lavados en cada una de ellas.

4.2.2. Juan Uslé

Santander (España), 1954. Actualmente la obra de Juan Uslé se centra en la descripción de sus propios procesos vitales, así como en referencias a vivencias del artista. En los inicios de su producción, en la década de los 80 del pasado siglo, que era cuando utilizaba el recurso de los lavados y las referencias al paisaje eran una constante, con grandes lienzos herederos del informalismo español, pinturas más matéricas que las actuales y en las que el lavado se aprecia como un procedimiento recurrente. Las obras que comentaremos pertenecen a esta época.¹⁵

En *Crazy Noel*, de 1987-1988 (Fig.10), observamos un cálido fondo terroso, realizado con aguadas de pintura vinílica y pigmentos con ocre y algunos detalles en azul ultramar que conforman un plano horizontal, a continuación, y una vez secas se añadió una mancha blanca con óleo visible en la mitad inferior de la obra que cubre desde el centro hasta el extremo derecho y, en menor medida, el izquierdo. Seguramente esta mancha se aplicó también en la parte superior, pero un lavado, con trementina u otro disolvente, disponiendo el cuadro en posición vertical eliminó el blanco en esa parte y en la izquierda, ya que seguramente el lavado se aplicó arriba dejando caer los chorreos que retiran parte del blanco en el centro. Viendo la obra desde lejos percibimos la mancha blanca una vez lavada como una veladura que cubre los tonos terrosos iniciales, además en las imágenes de los detalles podemos ver como este chorreo del lavado deja huellas en dirección vertical que aportan una trama y unos matices que evidencian cual ha sido el proceso de ejecución.



Fig. 10
Juan Uslé
Crazy Noel. 1987-88
Óleo, pintura vinílica y pigmento sobre tela preparada. 200 x 305cm
Vista de exposición *Juan Uslé. Ojo y Paisaje*, en Bombas Gens, València



Fig. 11
Detalle 1



Fig. 12
Detalle 2

¹⁵ EL PAÍS. Juan Uslé: “los modernos eran los que estaban mas informados no los mejores” <<https://elpais.com/cultura/2021-02-12/juan-usle-los-modernos-eran-los-que-estaban-mas-informados-no-los-mejores.html>> [Consulta: 02/01/2021]

BOMBAS GENS. *Juan Uslé Ojo y Paisaje*. <<https://www.bombasgens.com/es/exposiciones/juan-usle-ojo-y-paisaje/>> [Consulta: 02/01/2021]



Fig. 13
Juan Uslé
Gulf Stream. 1989
Óleo, pintura vinílica y pigmento sobre tela preparada. 205 x 305cm
Vista de exposición Juan Uslé. *Ojo y Paisaje*, en Bombas Gens, València

La obra *Gulf Stream*, de 1989 (Fig. 13), presenta una figura central en ultramar con detalles cálidos sobre un fondo claro, la variedad de matices evidencia un trabajo por etapas con la superposición de capas con manchas de pintura vinílica en disoluciones acuosas para crear el fondo y la figura central azul. Encima de ella se han realizado, a su vez, lavados con trementina o similares en pinturas al óleo creando aguadas que cubren gran parte del cuadro, se trata de lavados hechos cuando la pintura estaba todavía tierna y que dejan sobre la superficie transparencias de matices turquesa y terrosos que se contaminan entre sí y dan lugar a tonalidades pardas y quebradas. Para finalizar, estos lavados se han realizado con la obra en posición horizontal, pero como se aprecia en los chorreos en marrón óxido de la parte inferior de la imagen Detalle 2 también se trabajó el cuadro en vertical (volteado 180º respecto a su posición definitiva). Estos detalles aportan a la obra una gran riqueza de registros plásticos y al igual que en la anterior nos dejan pistas para recrear imaginativamente su proceso de ejecución.

Posiblemente influenciado por sus viajes a Nueva York, donde establece su estudio a partir de 1986, Uslé hace referencia en esta obra a la Corriente del Golfo. Se trata de un sistema oceánico que a través de sus corrientes mueve agua caliente desde el Golfo de México hasta el Océano Atlántico. Estas corrientes se extienden por la costa este de Estados Unidos y desde allí se dirigen hacia en noroeste de Europa.



Fig. 14
Detalle 1



Fig. 15
Detalle 2

4.2.3. Javier Chapa

València (España), 1957. En las obras de Javier Chapa es fundamental el propio proceso de creación. Las manchas, las líneas y texturas presentes en su obra invaden la superficie del cuadro de manera organizada, pero no exenta de tensiones. Son composiciones abiertas en las que una geometría imperfecta se conjuga con lo orgánico del comportamiento natural de la pintura. Los diálogos cromáticos son también protagonistas en su pintura.¹⁶

En la obra sin título (Fig. 16), vemos un fondo blanco y tonos claros de grises y amarillos transparentes sobre los que se superponen tramas geométricas de líneas finas de estos tres mismos tonos. Sobre estas tramas aparece un gesto rojo fluorescente aplicado con un espray de pintura en base agua. Este trazo aparece lavado en sus extremos superior e inferior, se trata de lavados concretos, de un solo detalle, que permiten visualizar el blanco subyacente.

Estos dos pequeños lavados son ligeramente diferentes, el del extremo superior está hecho de manera muy limpia, insistiendo y eliminando la pintura todavía tierna, dejando ver con claridad la capa inferior blanca, pero manteniendo el contorno rojo original del trazo. Por otra parte, el lavado del extremo inferior conserva matices transparentes del rojo que contaminan sutilmente el blanco del fondo.

Este trazo de spray se superpone a alguna de las líneas de la estructura geométrica, mientras que otras quedan por encima, de forma que aparece simultáneamente en primer y segundo plano. Este es un juego de traslajos recurrente en la obra de Javier Chapa que le aporta una atractiva dimensión espacial.



Fig. 16
Javier Chapa
S/t. 2017
Acrílico sobre tabla. 33 x 32cm

¹⁶ JAVIER CHAPA. *Javier Chapa*. <<https://www.javierchapa.com>> [Consulta: 02/01/2021]

4.2.4. Michael Kaul

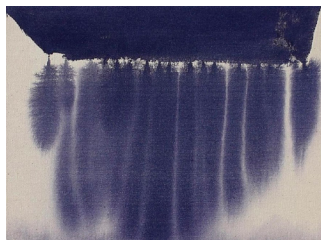


Fig. 17
Michael Kaul
Room 57. 2021
Acrílico sobre loneta de algodón sin preparación. 21 x 29cm

Brunswick (Alemania), 1957. Su trabajo se centra formalmente en el propio proceso y el material pictórico, básicamente pintura acrílica. Aunque la obra sea abstracta, conceptualmente se sirve de títulos poéticos que hacen referencia al mundo visible, la naturaleza y el mundo de las sensaciones. Como el de Helen Frankenthaler, su trabajo tiene también un sentido lírico muy notable debido a la sensibilidad del signo plástico, las transparencias y colores.¹⁷

En la obra *Room 57* (Fig.17) sobre tela de algodón sin preparación, vemos una primera mancha aplicada con brocha plana en la parte superior, su tono es azul violáceo y se extiende horizontalmente a modo de banda que cubre el cuarto superior del formato, incluido el borde, en el extremo inferior de esta mancha más compacta y opaca pintada con el cuadro en posición vertical se pueden apreciar gotas que se deslizan unos pocos centímetros desde la mancha. Estas han sido lavadas —imaginamos que utilizando un pulverizador de agua— provocando que se disuelvan verticalmente en manchas separadas entre sí, que se expandan horizontalmente debido a la textura del lienzo sin preparación y que cubran gran parte del resto del cuadro con un tono más claro al estar la pintura más diluida que en el trazo superior. Se trata de lo que en nuestra clasificación denominamos lavado parcial y sucio.



Fig. 18
Michael Kaul
Bamboo. 2020
Acrílico sobre tela preparada. 200 x 150cm

En *Bamboo* (Fig.18), pintada también en posición vertical, pero sobre una tela con preparación, observamos como la mancha de un tono negro con matices fríos fluye verticalmente y, debido a la preparación, apenas se extiende horizontalmente (esto se debe a que, a diferencia de lo que ocurre con las telas sin preparación, el lienzo imprimado no se empapa de la pintura diluida y esta apenas se expande hacia los lados). Como podemos apreciar en la mitad derecha del cuadro, la cantidad de pintura aplicada en la parte superior determinará que al fluir la pintura verticalmente se cubra más o menos superficie.



Fig. 19
Michael Kaul
Graue Mauritius. 2021
Acrílico sobre tela sin preparación. 55 x 48cm

Finalmente, en su obra *Graue Mauritius* (Fig.19), el artista cubre la tela cruda de unas bandas diagonales de color negro que se entrecruzan y crean una trama de formas romboidales. Se puede deducir que, cuando la pintura estaba todavía tierna, se ha lavado restregando con la ayuda de una brocha de cerda o similar en dirección vertical y usando solo agua o una pintura gris muy diluida y en poca cantidad, este ritmo vertical se extiende por toda la superficie y se mezcla con partes todavía tiernas de la trama romboidal, creando una gran variedad de matices de gris. Este lavado vertical con brocha se ha de realizar controlando el tiempo exacto de secado de la capa anterior (trama romboidal), ya que de lo contrario esta trama se desdibujaría totalmente. Sobre seco, se ha completado la obra añadiendo unos trazos negros en los bordes inferior y derecho en forma de zig-zag.

¹⁷ MICHAEL KAUL. *Michael Kaul*. <<http://www.michaelkaul.com/michaelkaul.com/StartD.html>> [Consulta: 06/12/2020]

ART PRESENCE. *Michael Kaul*. <<https://www.artpresence.net/home/michael-kaul>> [Consulta: 08/01/2021]

4.2.5. Juan Olivares

Catarroja (España), 1973. La obra de este artista valenciano gira en torno a temáticas relacionadas con el paisaje urbano y a experiencias e ideas de su propio imaginario, pero lo que realmente la determina son el uso del color, la gestualidad y el propio proceso creativo.¹⁸



Fig. 20
Juan Olivares
Barricada IX. 2018
Pintura vinílica y óleo sobre tela preparada.
200 x 250cm

Barricada IX (Fig.20), forma parte de una serie realizada en 2018, en ella el artista crea con pintura vinílica un fondo de gestos orgánicos en diferentes direcciones y de variados colores que se relacionan entre sí y hacen vibrar el cuadro a partir de sus interacciones. Posteriormente cubre esta superficie con una veladura translúcida blanca —esa barricada metafórica a la que hace referencia el título— que llega a cubrir casi toda la superficie excepto en su borde superior. Una vez ha secado la veladura en blanco aplica sobre ella unos trazos de pintura vinílica negra con ayuda del pincel, arrastrando y golpeándola contra el soporte y generando una serie de salpicones. A continuación, el artista deja que empiece a secar la pintura y, antes de que lo haya hecho del todo, lava con agua y una manguera parte de estos gestos.

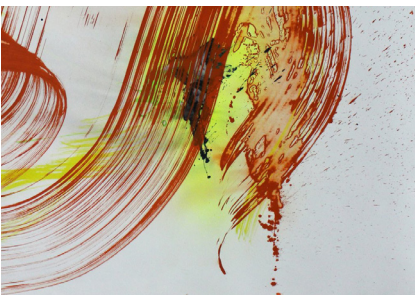


Fig. 21
Juan Olivares
S/t. 2019
Pintura vinílica sobre papel. 76 x 126cm

Los trazos negros se han lavado cuando la pintura ya estaba completamente seca en sus bordes, por eso estos permanecen nítidos mientras que el interior queda totalmente lavado sin dejar restos del negro debido a la presión del agua y, quizá, con la ayuda de la fricción de una pequeña brocha o de los dedos. Finalmente, el autor termina de componer la imagen con unos empastes al óleo de blanco y negro puro y detalles en colores saturados que apenas son perceptibles en la imagen.¹⁹

En la obra sin título de 2019 (Fig.21) es más evidente el gesto realizado con brocha ancha de pelo de cerda, en un tono tierra rojizo siguiendo una forma orgánica que empieza y termina con salpicaduras. En este brochazo podemos apreciar el lavado en todo su recorrido y en las salpicaduras de los extremos (la película que deja un brochazo o una pincelada no es uniforme, tiene surcos y son los de mayor relieve los que tardan más en secar y desaparecen tras los lavados). Como la obra se ha realizado sobre papel, este ha absorbido algo de la pintura diluida que, especialmente en la parte derecha, permanece con un tono más transparente.

¹⁸ JUAN OLIVARES. *Juan Olivares*. <<https://juanolivares.net>> [Consulta: 23/03/2021]
EL MUNDO. *Juan Olivares: "Quiero que el ojo entre en el cuadro"*. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/05/28/5cecc35321efa0ab468b45ac.html>> [Consulta: 23/03/2021]

GALERÍA SHIRAS. *Juan Olivares*. <<https://www.shirasgaleria.es/juan-olivares/>> [Consulta: 24/03/2021]

¹⁹ "Empaste. - Huella o relieve de la pasta de color aplicada a un cuadro. Se aprecia muy bien con luz rasante." CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 83

En la obra de Olivares los lavados son concretos y limpios, ya que los gestos no cubren la totalidad del formato y se lavan después de un cierto tiempo de secado, cuando todavía permanecen tiernos algunos detalles, y sin dejar que la pintura diluida del lavado manche el resto de la superficie.

4.2.6. Sam Lock

Londres (Inglaterra), 1973. Con un trabajo más agresivo y contundente Lock juega en la serie que comentaremos con los lavados a partir de monocromos en azul cerúleo con algunos detalles amarillos traslúcidos, azul ultramar y negro o gris payne sobre un soporte preparado con una capa de imprimación blanca muy ligera. Aparentemente se trata de una metodología de aplicación de la pintura y los lavados algo más azarosa que la de los anteriores artistas.²⁰



Fig. 22
Sam Lock
Where the Shadows Fall I. 2020
Técnica mixta sobre tela preparada. 150 x 150cm



Fig. 23
Sam Lock
Where the Shadows Fall II. 2020
Técnica mixta sobre tela preparada. 150 x 150cm

El autor utiliza una técnica mixta, con pequeños trazos lineales de grafito, ceras o barras de óleo y la superposición de grandes trazos de pintura acrílica aplicados en gestos rápidos y viscerales. Posteriormente realiza lavados con mayor insistencia en unas zonas que en otras y con el soporte en vertical y horizontal alternativamente, como se aprecia en las distintas direcciones de la pintura diluida.

²⁰ CADAGAN CONTEMPORARY. *Sam Lock*. <<https://www.cadogancontemporary.com/artist/sam-lock/>> <https://www.cadogancontemporary.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/28/sam-lock_e-catalogue.pdf> [Consulta: 04/02/2021]

CADAGAN CONTEMPORARY. *Sam Lock*. <<https://www.samlock.com/>> [Consulta: 04/02/2021]

4.2.7. Jean-Baptiste Besançon

Burdeos (Francia), 1985. La obra de Besançon destaca por su gran capacidad para el color y por la calidad y lirismo evocador de sus aguadas²¹ y lavados.²²

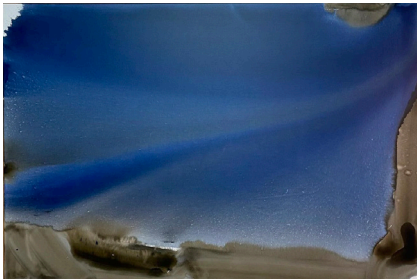


Fig. 24
Jean Baptiste Besançon
S/t. 2021
Óleo sobre tabla. 130 x 197cm

La ausencia de títulos en la obra del artista permite al espectador cierta libertad al interpretar la obra, en el primer cuadro (Fig.24), en la parte inferior, vemos un borde donde se han hecho varios gestos con un negro cálido más o menos diluido, el resto del cuadro lo ocupa una gran aguada azul, aplicada desde la izquierda con un giro del soporte de 90 grados, y que se lava decantando la pintura hacia la derecha y jugando con la dirección del lavado.

La riqueza de transparencias del azul tiene que ver con la mayor o menor concentración del diluyente: un médium alquídic o similar diluido con esencia de trementina, que le da cierta consistencia, ya que solo esencia lo haría menos controlable y un aceite dejaría un tono amarillento, en cualquier caso, ninguno de estos facilitaría transparencias tan sutiles.

En el segundo cuadro (Fig.25) apreciamos gestos más orgánicos, de un negro con matices fríos. Las primeras manchas son la de la parte superior y la de la derecha y se han lavado con el formato en disposición horizontal y con poca insistencia, por lo que se aprecia que solo en algunas zonas sus bordes se integran en el fondo creando un sutil degradado entre el tono oscuro y el blanco del soporte.



Fig. 25
Jean Baptiste Besançon
S/t. 2021
Óleo sobre tabla. 162 x 130cm

Una vez secos los lavados anteriores el artista realiza dos trazos verticales más centrados y de un tono negro más intenso, Trazos que lava con más insistencia vaporizando poco a poco el diluyente para crear unas aguadas que se expanden desde los bordes de los gestos y llenan el centro de la composición de matices de negro transparente. Tras el lavado de estos trazos, pero cuando todavía están tiernos, añade una pequeña mancha amarilla en la parte inferior.

²¹ Utilizaremos este substantivo aunque al tratarse de pintura al óleo, no sería agua el disolvente, sino cualquiera de los disolventes de esta pintura: esencia de trementina, White spirit, etc.

²² JEAN-BAPTISTE BESANÇON. *Jean-Baptiste Besançon*. <<http://www.jean-baptiste-besancon.com>> [Consulta: 08/02/2021]

FRANCIS GALLERY. *Jean-Baptiste Besançon* <<https://francisgallery.co/pages/jean-baptiste-besancon>> [Consulta: 08/02/2021]

4.2.8. Juliette Sturlèse

París (Francia), 1989. Esta artista francesa realiza una obra abstracta con una evidente referencia a lo vegetal, el paisaje y la naturaleza. Como en los casos anteriores el proceso tiene un gran protagonismo en sus cuadros y, sin embargo, su factura no esconde la huella que la artista deja en la pintura. Vemos una relación técnica y temática análoga a la de las primeras obras de Frankenthaler, donde los motivos son referencias a lo vegetal y al paisaje, además el tratamiento de los lavados es similar: dispersan las manchas de óleo sobre la tela sin preparación en posición horizontal, teniendo cada mancha su espacio y sin realizar muchas superposiciones veladas, aspectos que si vemos en las obras de Frankenthaler siguientes a este primer periodo, en las que ya usa pintura acrílica en disoluciones acuosas.²³

En los dos ejemplos que comentaremos vemos lavados de zonas concretas que extienden las manchas sobre el soporte de tela sin preparación y en posición vertical. La pintura al óleo se aplica y se expande por la acción de un diluyente —esencia de trementina o similar— que integra las manchas y empapa la tela sin preparación con la ayuda de una esponja o pincel que controla la ubicación del color. Estos primeros lavados forman grandes manchas que se relacionan entre sí, creando el fondo sobre el que, una vez seco, se superponen más manchas realizadas de la misma manera y generalmente de menor tamaño, creando un primer y un segundo plano.



Fig. 26
Juliette Sturlèse
Autumn Spell. 2020
Óleo sobre tela sin preparación. 200 x 150cm

En la obra *Autumn Spell* (Fig.26), aparece una mancha marrón -a modo de línea de horizonte- diluida y expandida sobre el soporte, en sus bordes la rodean varias manchas de tonos algo más rojizos, de menor tamaño y aplicadas de la misma manera que delimitan su forma. Sobre ella se han añadido dos conjuntos de manchas orgánicas también diluidas en dirección vertical, estas son de tonos marrón oscuro, casi negras en los puntos donde el color se encuentra más concentrado y a estas las rodean gestos en diferentes direcciones y de tamaños variados, en general más pequeños, en colores cálidos de mayor saturación. Estas formas construidas a partir de las manchas oscuras verticales forman dos figuras en primer plano que, como el título sugiere, hacen referencia a dos árboles o formas vegetales en las que sus hojas se han tornado rojizas y amarillentas y algunas de estas se precipitan sobre la mancha inferior que entendemos como línea de horizonte.

²³ JULIETTE STURLESE. *Juliette Sturlese*. <<https://juliettesturlese.com>> [Consulta: 27/02/2021]

REITER GALLERIES. *Juliette Sturlese*. <<https://www.reitergalleries.com/en/artists/juliette-sturlese-1/>> [Consulta: 01/03/2021]



Fig. 27
Juliette Sturlèse
Aphid Attack. 2020
Óleo sobre tela sin preparación. 250 x 210cm

En *Aphid Attack* (Fig.27), sin embargo, el título hace referencia a una plaga de insectos, pulgones para ser más exactos sobre motivos vegetales, técnicamente se han ido añadiendo de manera simultánea --sobre el fondo azul en el borde superior derecho y una vez seco-- manchas lavadas cortas y expandidas en dirección vertical, con el soporte en posición horizontal y resregando con ayuda de un pincel. En este cuadro se presentan las manchas verdes, ocre y rojas de una manera más directa en planos intercalados, sin situar una línea de horizonte y percibiendo las formas en primer plano, las formas verdes referencian los motivos vegetales, mientras que las ocre y rojas evidencian los insectos y su ataque a la vegetación. Las manchas azules se perciben detrás y sugieren el azul del cielo.

5. ESTUDIO TÉCNICO Y EXPERIMENTACIÓN DEL LAVADO

5.1. LAVADOS GENERALES

En el primer apartado del capítulo anterior, Introducción y definición del lavado, hemos señalado varias clasificaciones posibles de los tipos de lavado: de acuerdo con los medios utilizados estarían aquellos que sólo usan líquido que lava la pintura y los que, además, usan herramientas de frotado como esponjas, trapos, pinceles, etc; de acuerdo con la superficie en la que actúan serían los que lavan solo una parte de la obra en la que se ha aplicado pintura (lavado parcial) y aquellos en los que se pinta la superficie en su totalidad y se lava más o menos pintura (lavado de superficie total o lavado general) y, por último y de acuerdo con el resultado del lavado según el momento de secado de la pintura, tendríamos los lavados limpios, que lavan la pintura casi seca y los sucios, que lavan la pintura tierna y manchan el soporte con las aguadas de la dilución.

Empezaremos nuestro estudio técnico de las diferentes variantes y metodologías en cuanto a la aplicación de pintura hablando de los lavados generales, así como de las diversas posibilidades de dichos lavados. Ya que este tipo de lavado, además de tener una mayor versatilidad y posibilidades tanto técnicas como estéticas, nos ofrece más ocasiones para estudiar el comportamiento de la pintura y los materiales utilizados.

Aspectos que como comenta el restaurador Mauro Matteni, son fundamentales en el trabajo pictórico: “[...] La permanencia en el tiempo de una obra artística depende inevitablemente de los materiales que la componen. El conocimiento de estas sustancias es imprescindible, no solamente para las tareas de conservación y restauración, sino también para una más correcta y profunda comprensión de la obra.”²⁴

²⁴ MATTEINI. M. y MOLES. A. (2001) *La química en la restauración*. Donostia: Editorial Nereal, S.A, p. 20

Antes de empezar el estudio de lavados haremos también un análisis de los diferentes soportes con los que podemos trabajar, así como algunas de sus preparaciones y posibilidades. Este análisis nos servirá para el resto de pruebas de lavados generales.

5.1.1. Introducción a los soportes y sus posibilidades

De entre los soportes característicos para una obra pictórica podemos diferenciar tres grandes grupos: los soportes **rígidos**, entre los que comúnmente encontramos tableros de derivados de la madera como contrachapados, tableros de mdf y, en menor medida, planchas de aluminio. Los **semi-rígidos**, que se sustentan solos, pero según su tamaño o grosor pueden requerir de bastidor para que no se modifique su forma como consecuencia de la preparación y la pintura, pueden ser planchas metálicas, plásticos, cartones gruesos o derivados de la madera y los **flexibles** como las telas o el papel. A continuación, identificamos varias diferencias en algunos de estos soportes desde las diversas ópticas técnicas y estéticas que aplicamos en este estudio.

Con los lavados sobre tabla de contrachapado o mdf²⁵ observamos que con la misma cantidad de imprimación que una tela, cualquier pintura siempre necesitará mayor tiempo de secado que sobre una tela, ya que debido a su grosor y características son menos absorbentes que esta y dificultarán la evaporación del agua de la pintura y por tanto su secado. Además, si se ha imprimado uniformemente la superficie quedará más lisa que la de una tela ya que carece de la textura original de esta (textura que, a su vez, variará dependiendo del tipo de tela, ya que, por ejemplo, no es lo mismo una loneta de algodón que una retorta, cuyos hilos son más finos).



Fig. 28
Tabla de contrachapado



Fig. 29
Tabla de mdf

²⁵ Las tablas de fibras de densidad media (pese a ser de inferior calidad que los contrachapados, por presentar desventajas de conservación) no suponen ningún problema con un buen uso y cuidado.

Los lavados de detalles concretos y lavados limpios, en los que se aprecian mejor los gestos lavados y los colores planos y opacos, funcionan estéticamente mejor sobre estas superficies lisas, ya que se visualizan de una manera más directa y limpia.

“Los lienzos que tradicionalmente se han usado para pintar son los de fibras vegetales: lino, cáñamo, yute o algodón. Las mezclas de fibras no son aconsejables, ya que cada una de estas causa de un modo distinto los movimientos de dilatación y contracción debidos a la humedad o sequedad del ambiente.”²⁶

En los soportes de tela más habituales podemos encontrar la ya mencionada tela de retorta de algodón, blanca y de trama más fina; la loneta de algodón, también blanca y normalmente de trama media; la tela de arpillera, habitualmente confeccionada con yute, que tiene un tono más oscuro y una trama mucho más basta y abierta y, finalmente, el lino, también más oscuro que el algodón y de diversos tipos según el grosor de los hilos que la conforman.²⁷

A continuación, haremos algunas consideraciones respecto a las características de cada tipo de tela en relación con los lavados. La **retorta de algodón** tiene una trama fina que apenas interviene en la estética de la obra. Mientras que la **loneta de algodón** tiene una textura más evidente y también se pueden encontrar distintos tipos, estos no son tan diferentes entre sí. La loneta más habitual es de trama cerrada e hilo de grosor medio y aunque vista a cierta distancia no se nota demasiado, de cerca se aprecia una textura sutil que enriquece la pintura y evidencia el material sobre el que se ha realizado.



Fig. 30
Loneta de algodón



Fig. 31
Arpillera de yute



Fig. 32
Lino fino

²⁶ PEDROLA. A. (2009), 3ª edición. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., p. 43

²⁷ DOERNER, M. (1989). *Op.Cit.*



Fig. 33
Lavado amarillo en fondo azul y gris sobre arpillera de yute (detalle)

La **arpillera** necesitaría una preparación que sellara los intersticios de la tela, ya que su trama es muy abierta y la pintura se colaría entre los hilos. Esto se puede hacer con resina acrílica²⁸ o cualquier médium acrílico o vinílico —que queda transparente al secar y dejaría visible la tela— o con una imprimación de gesso acrílico. Apreciamos que la pintura seca más tarde en los bajos relieves y más pronto la que queda en la superficie superior de la trama, por lo que si hacemos un lavado en este tipo de telas retiramos la pintura depositada entre la trama y urdimbre y dejamos la seca en la superficie, acentuando más la textura y obteniendo unos resultados interesantes, que se diferencian de los lavados en telas de trama cerrada y grosor de hilo medio o fino.

En el caso del **lino** el mayor o menor protagonismo de la textura dependerá de la clase de lino utilizado, hay lino fino, intermedio o grueso. Ya que encontramos diversas variantes de lino podemos obtener diferentes resultados y cada uno se puede asemejar, en mayor o menor medida, a los obtenidos en las tres telas anteriormente descritas.

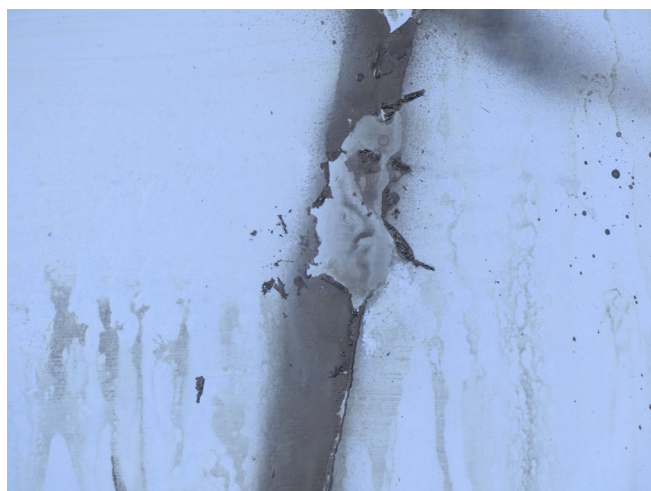


Fig. 34
Detalle de obra sobre tabla de contrachapado, en la que se aprecia una superficie prácticamente lisa.
S/t. Acrílico sobre tabla de contrachapado, 73x60cm



Fig. 35
Pintura sobre loneta de algodón, detalle en el que se aprecia la leve trama de la tela.
S/t. Acrílico sobre loneta, 73x60cm

²⁸ “Polímero orgánico sintético obtenido por la polimerización de derivados del ácido acrílico. En un sentido estricto sólo los derivados del ácido acrílico son resinas acrílicas, pero en la práctica a menudo se suelen incluir en esta categoría las resinas metacrílicas, derivadas del ácido metacrílico.” MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y GIRONÉS SARRIÓ, I. (2014). *Ibid.* p. 269

5.1.2. Estudio de lavados en diferentes preparaciones

Los lavados dependen de diversos factores, entre los que destacan el tiempo de secado de la pintura y su adherencia a la superficie, ambos directamente relacionados con el soporte que usamos y su preparación. Por ello, una vez analizados los soportes, empezamos el trabajo de campo con los lavados, apuntando a continuación las diferencias técnicas y estéticas entre los lavados según las diferentes preparaciones. Además, analizamos la resistencia, la adherencia, el tiempo de secado y el sellado de la superficie que nos aporta cada una de las preparaciones.

En estas pruebas sobre preparaciones, así como en otras que las siguen, usaremos materiales auxiliares de la pintura acrílica como la misma resina acrílica, geles o médiums.

Entendemos que el lavado es un procedimiento agresivo ya que ejerce una cierta presión sobre la base y la humedece, por ello, para proteger la integridad de las películas subyacentes, las dejaremos secar como mínimo 24 horas si es pintura acrílica y 72 horas si, además, se ha usado espray de base acuosa (water-based).

“[...] Cuando la pintura superior está seca, se inicia el secado real de la inferior, que se contrae haciendo cuartear a la superior si está rígida. No son craquelados reales, pero es posible ver a través de esas zonas la pintura inferior. Esto se produce:

-En pigmentos con distintas velocidades de secado, cuando los de secado rápido están por encima de los de secado lento.

-Cuando no se dejó secar la pintura lo suficiente antes de aplicar la siguiente capa, impidiendo y ralentizando el secado de la inferior.”²⁹

En ocasiones, la película de pintura acrílica sobre una película de espray de base acuosa se puede llegar a agrietar y presenta craquelados prematuros en la superficie acrílica, especialmente si utilizamos técnicas que vuelven a humedecer la pintura, como es el lavado. Esto sucede porque trabajamos sobre películas sin una absorción suficiente para sostener la capa superior, que se abre.³⁰

²⁹ VILLARQUIDE. A. (2005). *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A., pp.67-68

³⁰ VILLARQUIDE. A. (2005). *Ibid.* p. 68

Además, si no dejamos secar cada película el tiempo suficiente —que no es el secado al tacto, que se realiza rápidamente, sino un secado de días—, es posible que con el lavado la humedad afecte a las películas anteriores, incluso a la preparación del soporte. Esta humedad aparece en forma de pequeños embolsamientos en la película pictórica y, si se insiste en el lavado, se puede llegar a arrancar la película allí donde se han producido. No obstante, si estos embolsamientos no son muy prominentes y no se arranca la película, esta vuelve a quedar prácticamente lisa y bien adherida en cuanto se seca completamente. Un lavado mal controlado puede llegar a ser una técnica erosiva, por ello tenemos que controlar el uso del material y conocer sus características, en particular, las que respectan a los tiempos y procesos de secado para evitar problemas como craquelados y cuarteados.³¹

“En el secado de la pintura acrílica una parte del agua se precipita en el interior del fondo, el resto tiene que evaporarse. Sobre el fondo del cuadro quedan las pequeñas partículas de material sintético y fluyen a temperatura normal para constituir una película coherente. Se «suedan», por así decirlo, y encierran dentro de sí los pigmentos existentes. Por tratarse en las resinas acrílicas de termoplásticos, es decir de materiales deformables con el calor, existe una temperatura mínima que es necesaria para la formación de la película, para la «soldadura». En la composición corriente de las dispersiones acrílicas de que aquí se trata es de alrededor de +10°C, por debajo de esta temperatura no se produce película en debidas condiciones.”³²

Fig. 36 (izq.)

Detalle de un craquelado en el lavado gris claro sobre una superficie gris oscuro con una línea de espray en la película inferior

Fig. 37 (dcha.)

Detalle central de craquelado en un lavado gris claro sobre una superficie con excesiva cantidad de espray



³¹ “Cuarteado.- (Craquelado). Pequeñas hendiduras que se forman sobre la superficie de la pintura, ya sea lienzo o tabla, y que pueden afectar sólo a la película pictórica, cuando están causadas por el secado del aglutinante (cada uno tiene una forma particular de cuarteado), o también sobre la preparación cuando están causadas por los movimientos de soporte”

CALVO, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 69

³² DOERNER, M. (1989). *Op.Cit.* p.173

En estas pruebas usaremos como herramienta de lavado un pulverizador manual de gatillo y, excepto en algunos casos, haremos los lavados sobre un tono gris claro cálido aplicado sobre una base gris algo más oscura, esto nos ayudará a unificar las pruebas realizadas y encontrar las diferencias entre ellas con más facilidad. Los lavados se realizarán con el soporte en posición vertical.

En todos los casos utilizamos imprimación de gesso acrílico, fabricado por R.Vidal (valència) rebajado con un 10 - 15% de agua y pintura acrílica Goya estudio, del fabricante Arts Titan. Usaremos estos acrílicos ya que tenemos experiencia previa trabajando lavados con ellos y siempre ha producido buenos resultados, decisión confirmada tras las pruebas pruebas que las que analizamos los lavados a partir de pinturas de diferentes fabricantes.

Estos ensayos se realizarán sobre tabla de mdf de 35 x 35 cm y 4mm de grosor, que aunque es de inferior calidad que los contrachapados, su superficie lisa muestra con mayor precisión los resultados y texturas obtenidas en el lavado. Además, con una buena conservación este material no nos ha dado ningún tipo de problema. Una vez hemos descrito de manera general los materiales usados en las pruebas, pasamos a analizar los procesos y el resultado de cada una de ellas.

01. Lavado sobre base con veladura (Fig. 39). En esta tabla disponemos una veladura clara sobre un fondo pintado con gris oscuro y una vez seca, realizamos un lavado general de azul claro. En esta prueba detectamos que, aunque se trate de una veladura, si la realizamos con una proporción de agua inferior al 40% y dejamos secar al menos 72 horas, esta base sigue siendo estable y resistente y el lavado no rompe su fina película pictórica. Además, percibimos que la adherencia es igual a la de una superficie con mayor proporción de pintura, ya que la base oscura sobre la que realizamos la veladura se compone de varias películas de acrílico que sellan el soporte.



Fig. 38
Base de veladura en claro sobre fondo oscuro



Fig. 39
01. Lavado sobre base con veladura
Lavado realizado con tiempo de secado(T) 37min., a temperatura (Temp.) 18°C y 68% de humedad (H)

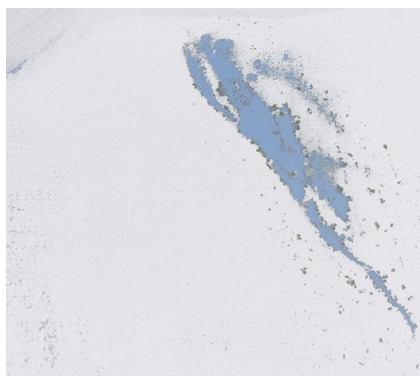


Fig. 40
Veladura interior arrancada por el lavado

En la imagen (Fig. 40), podemos observar una sutil veladura de tono verde grisáceo, interna al lavado aplicado al gris claro, que ha saltado por la presión del lavado, mostrando la película azul correspondiente a la capa anterior y quedan visibles pequeños fragmentos de la veladura sobre la superficie. Este arrancado ha ocurrido por un tiempo de secado insuficiente o por que esta veladura no tiene la densidad de pintura necesaria y no es una base estable ya que el aglutinante ha perdido adhesión y resistencia.

“La misma definición de aglutinante delimita su función principal: proporcionar cohesión a las partículas inconexas del pigmento y, al mismo tiempo, hacer que la capa formada se adhiera a la superficie del soporte.”³³

02. Lavado sobre diferentes preparaciones (Fig. 42). En la siguiente prueba realizamos un mismo lavado sobre la tabla con dos preparaciones diferentes: en la mitad izquierda aplicamos cinco capas de imprimación con gesso acrílico y tres de pintura acrílica, mientras que en la derecha aplicamos dos capas de imprimación y una de acrílico (Fig. 41). Posteriormente, respetando los tiempos de secado, con el mismo lavado general para las dos preparaciones observamos que la parte izquierda tiene una menor resistencia a la presión del agua, y presenta menos adherencia que la derecha, que necesita mayor presión e insistencia para ser lavada. Esto ocurre porque una base más preparada, y por lo tanto más impermeabilizada, tarda más en absorber la pintura que la cubre, mientras que una base con menos capas de preparación absorbe más rápido la pintura aplicada sobre ella y esta seca antes.



Fig. 41
Base con las dos preparaciones



Fig. 42
02. Lavado sobre diferentes preparaciones
(T):1hora, (Temp.):17°C, (H):75%

³³ MATTEINI. M. y MOLES. A. (2001) *Op.Cit.* p. 95

03. Lavado sobre resina acrílica (Fig. 44). Para analizar las diferencias de un lavado sobre una preparación habitual y la misma preparación con resina acrílica, aplicamos una base general con tres capas de gesso acrílico y dos de pintura, posteriormente añadimos en la mitad izquierda tres capas de resina acrílica.³⁴ La resina oscurece ligeramente la superficie, le da brillo y deja zonas algo blanquecinas al secar (aunque secas al tacto, el grosor de las películas de resina ralentiza su secado total y, por tanto, todavía no son completamente transparentes), no obstante, ello no impide que podamos trabajar sobre ellas.³⁵

Aplicamos la capa de gris claro y observamos que el tiempo de secado varía, como en la prueba anterior, aunque la diferencia no es tan grande, la pintura dispuesta sobre la resina tarda en secar más que la otra, y al ser menos absorbente permite que, tras el mismo tiempo de secado, el lavado sobre ella sea más efectivo que sobre la base de gesso y pintura acrílica.

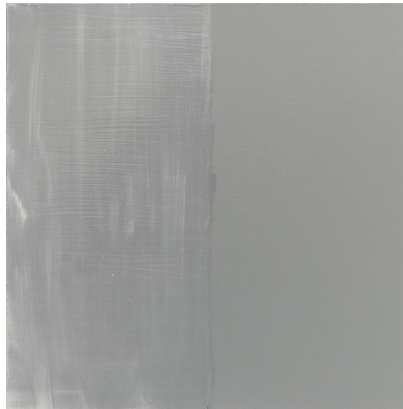


Fig. 43
Base con y sin resina



Fig. 44
03. Lavado sobre resina acrílica
(T):1h. 32min., (Temp.):17°C, (H):73%

³⁴ La resina acrílica utilizada es Laicril P-1575 de Laiex, S.L., una resina acrílica industrial que no se fabrica especialmente para un uso artístico.

³⁵ HUERTAS. M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Volumen I. Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal S.A., p. 204

04. Lavado sobre superficie irregular (Fig. 46). Esta prueba trata de mostrar cómo se comporta el secado del acrílico que se va a lavar sobre una superficie irregular. Para ello, después de imprimir con gesso acrílico, cubrimos la tabla con una mezcla al 50% de pintura y gel acrílico³⁶ (uno de los médiums que proporciona relieve a la pintura) con la ayuda de una brocha de cerdas, que deja una textura más pronunciada, además, con el mango esgrafiamos sobre el soporte cuatro hendiduras que permiten apreciar el blanco de la preparación.

Una vez seca esta base aplicamos el gris claro y en su lavado observamos que en las texturas más pronunciadas la pintura seca antes en las zonas más sobresalientes que en las zonas más profundas como los surcos, en algunos detalles hasta tres veces más rápido. Aunque la pintura esté más seca en las zonas más sobresalientes, se lava con más facilidad que la que queda dentro de los huecos profundos de los surcos, ya que está más protegida de la acción del agua del lavado.



Fig. 45
Base pintura acrílica y gel espesante



Fig. 46
04. Lavado sobre superficie irregular
(T):1h. 13min., (Temp.):18°C, (H):73%

³⁶ El gel utilizado es Gel extra espesante brillante, de la marca Amsterdam.

05. Lavado sobre base de spray (Fig. 48). En esta última prueba de bases preparamos una tabla con una superficie parcialmente cubierta de pintura de spray de base acuosa sobre una base de gesso acrílico. Esta pintura en spray es compatible con la pintura acrílica (probablemente pintura de poliuretano en base agua), en cualquier caso, prestaremos especial atención a los tiempos de secado antes de aplicar el lavado.

Se aprecia en las imágenes como el lavado de la pintura gris aplicada sobre esta base tarda más en secar y por tanto se lava con más facilidad que la misma pintura aplicada directamente sobre la imprimación, ya que sobre esta el secado es más rápido.³⁷



Fig. 47
Base de gesso acrílico y spray naranja de base acuosa



Fig. 48
05. Lavado sobre base de spray
(T):1h. 40min., (Temp.):17°C, (H):77%

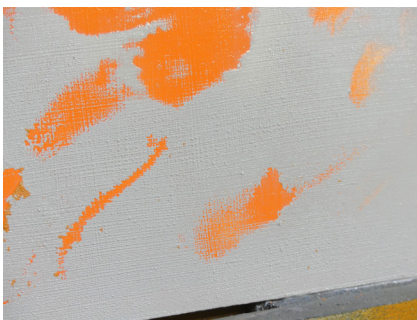


Fig. 49
Detalle donde apreciamos los micro-embolsamientos de la película pictórica

Aunque la película de spray parece estable, en el detalle, (Fig. 49) observamos que la humedad del lavado sobre pintura y la base en spray produce una textura con micro-embolsamientos, como pequeñas arrugas, a penas perceptibles y que al secar pierden gran parte de su volumen. Sería conveniente comprobar con el paso del tiempo si la estabilidad y resistencia de la pintura se mantienen, confirmando así la compatibilidad de la que nos informa el fabricante.

³⁷ El tiempo de secado que se ha dejado ha sido de una hora y cuarenta minutos, la pintura sobre la base de gesso secó superficialmente (oscurece el tono y pierde el agua) y la dispuesta sobre spray a la hora y treinta minutos. Cuando hablamos de secado superficial nos referimos a que ha pasado un intervalo de tiempo en que la película pictórica acaba de secar al tacto, pero si la humedecemos y la lavamos se reblandece y vuelve a ser dúctil.

5.1.3. Metodologías del lavado general

En este apartado experimentaremos varias posibilidades a la hora de realizar un lavado general con la misma pintura, el mismo soporte y la misma preparación, tres capas de gesso acrílico y dos de pintura gris oscura. En todas las pruebas utilizaremos el mismo tono gris claro e introduciremos distintas variables en cada una.

01. Lavado con diferentes presiones (Fig. 50). En esta prueba vemos como a partir de la intensidad y la presión del lavado con el difusor de mano podemos obtener diferentes resultados. Los difusores de cierta calidad permiten regular el agua que sale y su presión. Si desenroscamos la boquilla por la que sale el agua, esta saldrá con mayor presión y con un chorro fino que concentra la presión en un punto, lo que facilitará el lavado de la pintura a partir de líneas o garabatos más caligráficos, si alejamos la boquilla del soporte podremos lavar manchas con contornos irregulares.



Fig. 50
01. Lavado con diferentes presiones
(T):1h. 19min., (Temp.):16,5°C, (H):77%

Por otra parte, si vamos enroscando esta boquilla la presión disminuye y el agua sale en un abanico más amplio, abarcando mayor superficie y lavando manchas más grandes con contornos regulares, si enroscamos todavía más la boquilla, el agua sale vaporizada y podemos humidificar mejor la pintura o hacer que el agua discurra sin presión por el soporte en vertical lavando las zonas más tiernas de forma más sutil. En la imagen podemos observar varios tipos de manchas hechos con diferentes presiones y distancias.

02. Lavado con tiempo de secado corto (Fig. 51). Observamos en el lavado que tenemos una pintura todavía tierna, aparecen veladuras que por la disposición vertical del soporte manchan parte de la superficie y contaminan el color de base, es un lavado donde el centro está más tierno que los bordes, pero estos tampoco oponen mucha resistencia al agua. Además, en el centro la pintura más tierna es arrastrada por el agua, que cae de manera natural y crea manchas orgánicas de diversos tamaños.



Fig. 51
02. Lavado t. de secado corto
(T):55min., (Temp.):16°C, (H):74%

El lavado se ha realizado cuando la superficie todavía contaba con secciones de pintura tierna. En estas pruebas trabajamos con una temperatura relativamente baja y excesiva humedad, lo que ralentizó los tiempos de secado, sin embargo, con temperaturas más habituales (19-30°C) su secado es más rápido.



Fig. 52
03. Lavado t. de secado medio
 (T):1h. 7min., (Temp.):16°C, (H):74%

03. Lavado con tiempo de secado medio (Fig. 52). El procedimiento es el mismo que en la prueba anterior, sólo que esperando hasta obtener un secado superficial. En esta ocasión ya no vemos que los lavados manchen tanto la superficie con aguadas, creando unos lavados más limpios y cómodos de trabajar, mucho más controlables.



Fig. 53
04. Lavado t. de secado largo
 (T):1h. 35min., (Temp.):16°C, (H):74%

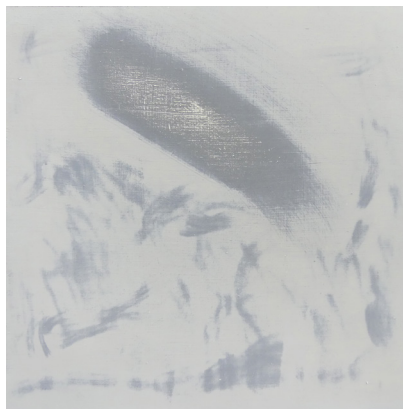
04. Lavado con tiempo de secado largo (Fig. 53). En esta prueba dejamos secar más que en el anterior, ejecutando el lavado veinte minutos después de que la película pictórica secase superficialmente. Percibimos que cuesta más lavar la superficie, que en el centro está más tierna, aunque hemos de insistir mucho y ejercer mucha presión. En los bordes es imposible retirar la pintura ya que está demasiado seca. En estas situaciones, una solución para poder lavar más superficie sería humedecer insistentemente el soporte e intentar lavar después.

05. Lavado con tiempo de secado forzado (Fig. 54). En este caso, y como última prueba de tiempo de secado, dejamos secar la superficie con un tiempo más prolongado. Vemos que no podemos lavar las zonas que deseamos, aunque apliquemos mucha presión solo conseguimos lavar pequeñas manchas. En la parte superior y con la ayuda de una brocha frotamos la película pictórica y podemos lavar parte de la superficie, aunque por la fricción y la humedad nos llevamos la película inferior y vemos la imprimación blanca en el centro de esta mancha.

Además, tanto en esta prueba como en la anterior la insistencia en humidificar y lavar una pintura seca produce que el color pierda claridad, volviéndose más oscuro y menos brillante. Para asegurarnos de ello, con ayuda de pintura del mismo tono y sin lavarla aplicamos una mancha (rectángulo blanco en Fig. 55), cuando seca comprobamos que la película lavada tiene menor luminosidad.

Fig. 54 (izq.)
05. Lavado t. de secado forzado
 (T):2h. 10min., (Temp.):16°C, (H):74%

Fig. 55 (dcha.)
 (En rectángulo blanco) mancha nueva del mismo tono sin lavar que percibimos con un tono más claro



06. Contaminación cromática (Fig. 57). En los lavados tiernos observamos que las aguadas se incrementan y contaminan las zonas lavadas sin dejar ver el tono exacto de la película inferior. En esta prueba realizamos un lavado con tiempo de secado alto y que no debería producir aguadas para comprobar si sigue contaminando el color de fondo. Reservamos seis muestras de la base original con cinta de carrocerero, pintamos la superficie y dejamos secar una hora y treinta minutos antes de lavar alrededor de cada reserva, a continuación, dejamos secar y retiramos las reservas.

Observamos que al retirar las reservas el color del fondo es más claro que el original, esto nos indica que, aunque se traten de largos tiempos de secado y zonas lavadas con bordes limpios sin aguadas visibles, el color sigue contaminando la superficie donde se ha retirado, por lo tanto, hay que tener en cuenta que esto sucederá en cualquier lavado de este tipo.

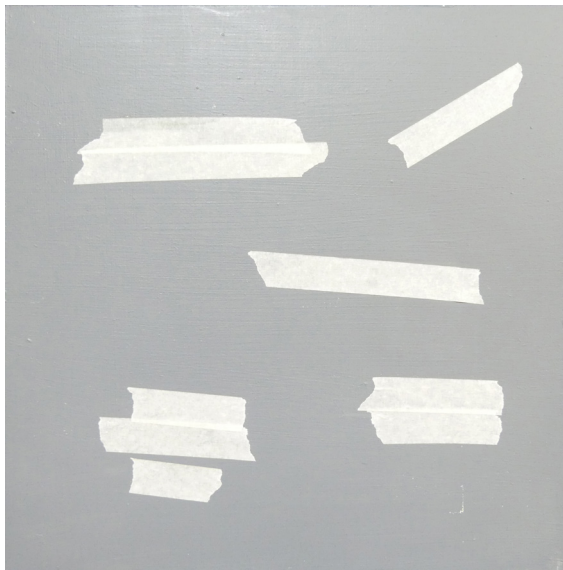


Fig. 56
Reservas aplicadas sobre la base



Fig. 57
06. Contaminación cromática
(T):1h. 30min., (Temp.):17°C, (H):77%

5.1.4. Posibilidades creativas

Si en los apartados anteriores hemos variado las bases y la forma de lavar una misma película pictórica, en este veremos varios ejemplos de como variando la película que vamos a lavar podemos encontrar diferentes recursos y posibilidades creativas. Se trata de una pequeña introducción a varias posibilidades de trabajar con el lavado general de una manera creativa, estas pequeñas demostraciones pueden servir para experimentar a partir de sus resultados.

01. Lavado de veladura (Fig. 59). En esta prueba dejamos secar una veladura gris claro sobre una superficie gris oscuro, al realizar la veladura tenemos que tener en cuenta que al secar se vuelve más oscura y pierde opacidad, dejando ver más la base. Al lavarla percibimos que la película es más fácil de retirar que una con mayor proporción de pintura. Además, el rastro de la brocha al realizar la veladura deja zonas con más cantidad de pintura, estas zonas secarán más tarde y serán las primeras que se retirarán con el lavado. A partir de esta primera aproximación se pueden realizar muchas más variantes modificando el color, la proporción de agua con la que hacemos la veladura, los tiempos de secado, el tipo de brocha o de esponjas para realizar veladuras.



Fig. 58
Veladura aparentemente seca, antes de lavarla



Fig. 59
01. Lavado de veladura
(T):52min., (Temp.):18°C, (H):72%

02. Lavado con fragmentos en seco (Fig. 64). Para realizar este lavado, dejamos secar varias películas de pintura aplicadas a una superficie poco adherente (Fig. 60), en nuestro caso pintamos una mancha azul sobre un cristal con restos de pintura (Fig. 61). Pasadas doce horas, vertemos sobre la superficie el color que lavaremos y con una brocha mezclaremos rehumedeciendo la pintura seca (Fig. 62), esto hará que al color gris claro tierno se le agreguen pequeñas láminas de acrílico seco de los distintos colores anteriores. Aplicamos una película de la pintura resultante sobre el soporte en el que vamos a hacer la prueba (Fig. 63) y al secar superficialmente lavamos (Fig. 64).



Fig. 60
Superficie de cristal manchada



Fig. 61
Superficie manchada a la que se añade la película azul



Fig. 62
Color superior, mezclando y agregando las laminillas

Como resultado, en las zonas lavadas se aprecian diferentes láminas de color azul, de mayor tamaño, así como blancas y grises de menor tamaño. Cuando seca, la superficie y las laminillas quedan adheridas al soporte, obteniendo una película con pequeños fragmentos de varios tonos.

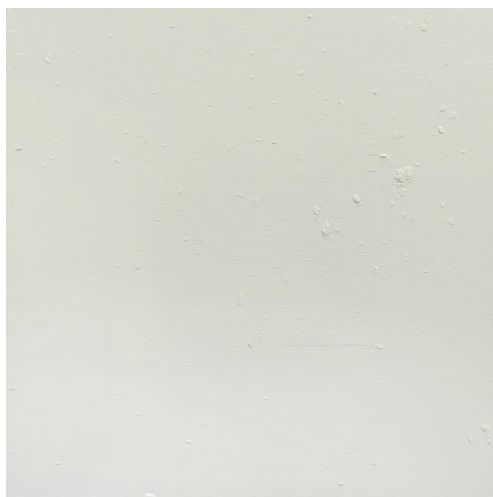


Fig. 63
Gris claro con las plaquetas internas visibles antes del lavado

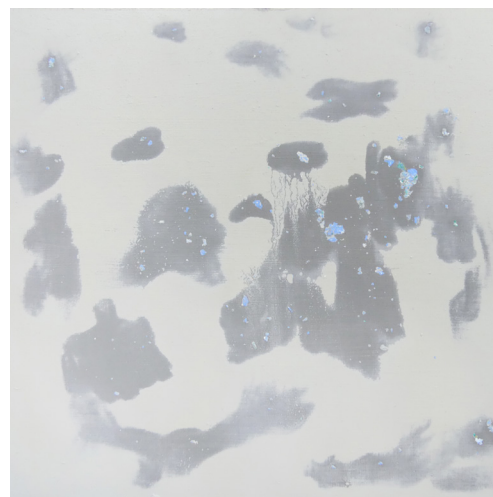


Fig. 64
02. Lavado con fragmentos en seco
(T):1h. 30min., (Temp.):16°C, (H):74%

03. Lavado de franjas horizontales (Fig. 66). En esta prueba pintaremos sobre el fondo gris dos franjas horizontales, la superior de gris claro y la inferior de gris payne. Lavamos las dos franjas cuando todavía tienen varias partes tiernas, retiramos parte de la pintura de la película que forman las dos franjas y dejamos que el color claro de la franja superior contamine al gris payne con chorreos que entremezclan los dos tonos y aportan una gran variedad de matices. Con los goteos y la variación de tonos de este tipo de lavados se pueden obtener resultados muy interesantes.

Fig. 65 (izq.)
Franjas horizontales antes de ser lavadas



Fig. 66 (dcha.)
03. Lavado de franjas horizontales
(T):53min., (Temp.):18°C, (H):73%

04. Lavado de degradado (Fig. 68). En este caso realizamos un fundido con los dos tonos de gris de la prueba anterior. Para llevar a cabo el fundido necesitamos algo más de pintura, lo que hará que se prolongue el tiempo de secado. Cuando la película está superficialmente seca, lavamos algunas zonas. En la imagen (Fig. 68) se aprecia una serie de chorreos y aguadas que contaminan la parte inferior más oscura con tonos claros, además podemos observar que por el fundido de claro a oscuro, el color de base, un gris totalmente homogéneo, parece degradarse también, ya que se percibe con un tono más oscuro en relación con el gris claro y más claro bajo el gris payne.

Tanto este lavado como el anterior tienen muchas más posibilidades introduciendo distintas variables en su realización, como voltear una o varias veces el soporte, aumentar el número de franjas, variar la cantidad de pintura y el color de estas, así como lavar con distintos tiempos de secado.

Fig. 67 (izq.)
Degradadoo antes de ser lavado

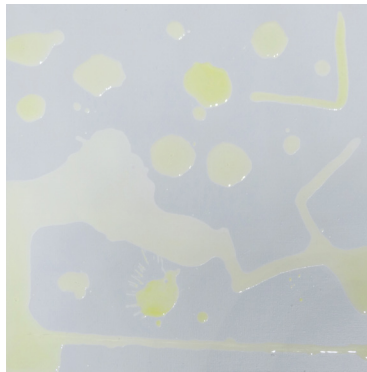


Fig. 68 (dcha.)
04. Lavado de degradado
(T):1h. 18min., (Temp.):18°C, (H):73%

05. Lavado de reservas de agua (Fig. 70). En esta prueba disponemos el color claro a lavar sobre el fondo oscuro, dejamos secar superficialmente y añadimos, con la tabla en horizontal, varias manchas de agua con la ayuda de una jeringa o un cuentagotas. Dejamos que el agua rehumedezca la pintura y lavamos eliminando las zonas húmedas marcadas con el agua. En este lavado podemos hacer infinidad de formas orgánicas, geométricas y caligráficas. Además, el tiempo de secado es muy importante, ya que si somos impacientes las zonas sin agua estarán demasiado tiernas cuando lavemos y las formas no serán tan limpias.

Fig. 69 (izq.)
Reservas de agua -con un ligero verde para diferenciarlas mejor- secando en posición horizontal

Fig. 70 (dcha.)
05. Lavado de reservas de agua
(Temp.):18°C, (H):69%
(T): Aplicación agua;1h. 09min.
Lavado; 35min. Desde la aplicación del agua



06. Reservas de agua sobre base polícroma (Fig. 72). Una de las posibilidades de la prueba anterior es la aplicación del lavado de reservas de agua sobre una superficie polícroma, para ello dividimos la base en cuatro rectángulos: rojo, verde grisáceo, violeta y azul cian. Sobre esta base repetimos el proceso de la prueba anterior, esta vez con formas más orgánicas, además, dejamos secar la tabla más tiempo y comprobamos que es más difícil de retirar la pintura, como vemos en la mancha lavada sobre fondo cian (esquina inferior derecha).

Fig. 71 (izq.)
Base en varios colores

Fig. 72 (dcha.)
06. Reservas de agua sobre polícromo
(Temp.):16°C, (H):79%
(T): Aplicación agua;1h. 50min.
Lavado; 45min. desde la aplicación del agua

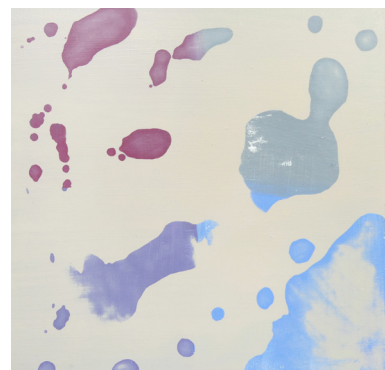
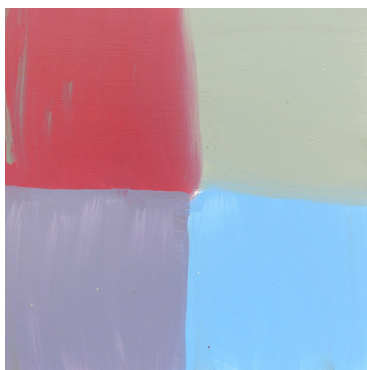




Fig. 73
07. Lavado de pintura y resina
(T):1h. 17min., (Temp.):16°C, (H):77%

07. Lavado de pintura y resina (Fig. 73). En este caso damos sobre el fondo una mano de pintura acrílica y resina con la proporción aproximada 80/20, lavamos cuando la película se encuentra todavía tierna, formando aguadas en el centro y lavando manchas más recortadas en los bordes, donde la pintura estaba menos tierna. En estos bordes la pintura no se retira con facilidad ya que la resina aporta más adhesión y resistencia a la película pictórica y aumentar la presión en el difusor rompemos la película pictórica y no la lavamos. Como podemos apreciar en las imágenes de detalle en los lavados con este tipo de materiales la pintura se retira dejando unos bordes rasgados y con arrugas, que en el secado pierden gran parte del volumen (Fig. 74 y 75). Para conseguir acentuar estos efectos podemos añadir más cantidad de resina acrílica, aunque hay que tener en cuenta que cuanto más resina usemos más traslucida será la película.

Al añadir resina acrílica apreciamos como pintura pierde cuerpo al secar, esto es debido a que su aglutinante está formado por polímeros dispersos en agua y esta, que puede representar 40-50% del volumen, se evapora y desaparece.³⁸



Fig. 74
Detalle 1



Fig. 75
Detalle 2

³⁸ DOERNER. M. (1989). *Op.Cit.* pp. 173-175

08. Lavado de pintura y gel de relieve (Fig. 79). En esta prueba mezclamos un 70% de pintura y un 30% de gel acrílico espesante de la gama *Amsterdam*, del fabricante Royal Talens. Aplicamos una película empastada con brocha de cerda. El gel incrementa el brillo de la pintura, incluso una vez seca, lo que hace que en los lavados con este material debamos poner especial atención en el secado, que normalmente controlamos observando la pérdida de brillo.

En los resultados también percibimos que el gel aporta mayor resistencia y estabilidad a la película pictórica. La textura de los brochazos crea una trama en la que se lavan de manera diferenciada las zonas todavía tiernas. Además, al igual que en la prueba anterior, vemos que en algunos bordes de las zonas lavadas la película pictórica se llena de unas pequeñas arrugas que al secar pierden parte de su volumen (fig. 78). Observamos que para que la película seque antes de realizar el lavado debemos esperar bastante más que en otras pruebas por la cantidad aplicada de pintura y gel, además, después del lavado la película pictórica tarda más de 12 horas en secar completamente.



Fig. 76
Superficie antes de ser lavada



Fig. 77
Superficie en la que apreciamos pequeñas zonas levemente más claras todavía tiernas y el brillo en el borde superior derecho



Fig. 78
Bordes arrugados durante el lavado



Fig. 79
08. Lavado de pintura y gel de relieve
(T):3h. 11min., (Temp.):17°C, (H):75

5.2. ESTUDIO DE LOS LAVADOS GENERALES SOBRE DISTINTAS MARCAS

En este apartado vamos a realizar varias pruebas comparativas sobre los comportamientos, procesos y resultados de los lavados de pintura acrílica utilizando distintas marcas. Para ello usaremos las gamas: *Goya estudio* del fabricante Arts Titan, *Amsterdam standard series* de Royal Talens, *Vallejo acrylic studio* de Acrylicos Vallejo S.L. y *Liquitex Basics* de Liquitex. En estas pruebas utilizaremos 4 colores de referencia: Gris oscuro, gris claro, ultramar puro y ultramar claro y realizaremos las pruebas sobre tablillas de 35x35 cm. Con una preparación de 4 manos de gesso y 2 de acrílico blanco como base.

Como comenta Max Doerner: “Las dispersiones de los colores acrílicos de los diversos fabricantes pueden ser compatibles entre sí, si bien no tienen porqué, por lo que es siempre correcto llevar a cabo pruebas previas. Las mezclas que coagulen o cambien llamativamente su consistencia no deberían emplearse para pintar.”³⁹

Antes de realizar estas pruebas tenemos la experiencia en trabajos anteriores y en ellos, a grandes rasgos, hemos comprobado que la pintura *Vallejo acrylic studio* seca más rápido y para conseguir un buen lavado, ni demasiado tierno ni demasiado seco, se ha de lavar cuando todavía aparecen grandes zonas de pintura tierna, mientras que el *Goya estudio* es más versátil ya que su tiempo de secado se puede alargar más y para conseguir los resultados que deseamos en nuestras obras finales se debe lavar cuando la superficie está prácticamente seca.

Además, debemos señalar que las marcas profesionales ofrecen dos gamas de producto: una más asequible y otra con precios algo más elevados, la diferencia entre estas se sitúa en el pigmento que utilizan y no en el aglutinante, por ello, por lo que a nuestra investigación respecta, entendemos que las gamas más asequibles son apropiadas para el estudio.

³⁹ DOERNER, M. (1989). *Ibid.* p.173

01. Azul ultramar. Para poder realizar comparaciones eficaces las cuatro pruebas que componen cada estudio de color se han pintado y lavado simultáneamente, con el mismo tiempo de secado.

En el caso de este estudio las condiciones han sido:

(T):1h. 10min., (Temp.):20°C, (H):75%

Antes de lavar las películas aplicadas podemos observar que esta pintura tiene un pigmento semi-opaco que transparenta en cierto modo la base blanca (Fig. 84). Una vez lavadas las pruebas observamos que hay superficies más traslúcidas y los chorreos son más opacos y oscuros por la acumulación de pintura. Además, apuntar que *Liquitex basics* era la prueba en la que costó más retirar la pintura, que secó mucho antes y en las obras tres, especialmente con *Vallejo acrylic studio*, lavamos una pintura mucho más tierna que forma aguadas y correos.



Fig. 80
Vallejo acrylic studio



Fig. 81
Goya estudio

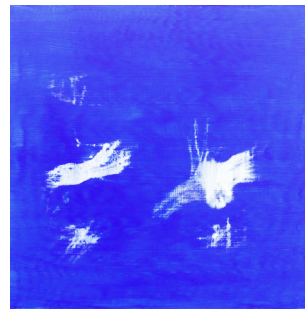


Fig. 82
Liquitex basics



Fig. 83
Amsterdam standard series

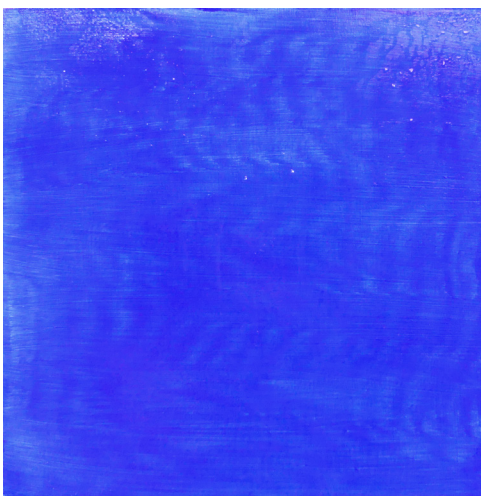


Fig. 84
En esta imagen podemos ver la poca opacidad que presenta el azul ultramar puro. En este caso se trata de Vallejo acrylic studio

02. Azul ultramar claro. En estas cuatro pruebas se ha mezclado el azul ultramar con blanco titanio de cada fabricante para obtener un azul ultramar claro. Aunque cada prueba tiene un tono más claro u oscuro dependiendo de la mezcla realizada, en *Vallejo acrylic studio* percibimos un tono ligeramente más violáceo que las otras marcas. Además, en el lavado vemos que *Goya studio* estaba mucho más tierno que las otras marcas y *Liquitex basics* era la que más se resistía al lavado.

Condiciones de secado:

(T):1h. 16min., (Temp.):19°C, (H):70%



Fig. 85
Vallejo acrylic studio



Fig. 86
Goya estudio



Fig. 87
Liquitex basics



Fig. 88
Amsterdam standard series



Fig. 89
Vallejo acrylic studio en el proceso de lavado, donde vemos como los chorreos inferiores que caen verticalmente tienen un tono ligeramente más claro que el color original

03. Gris claro. En estas pruebas mezclamos los distintos tipos de negro con blanco titanio:

Para *Vallejo acrylic studio*: negro óxido de hierro.

Goya estudio: negro humo.

Liquitex basics: negro de marfil.

Amsterdam standard series: negro óxido.

Observamos que el color negro humo de Goya estudio deja un gris frío, cercano a tonos azules. En esta prueba, a partir de las imágenes, podemos apreciar que la pintura más seca en el proceso de lavado es la de la marca *Amsterdam standard series*.

Condiciones de secado:

(T):1h. 10min., (Temp.):19°C, (H):65%



Fig. 90
Vallejo acrylic studio



Fig. 91
Goya estudio



Fig. 92
Liquitex basics



Fig. 93
Amsterdam standard series

Dependiendo de la cantidad de pintura que apliquemos en cada caso, así como de otros factores menos controlables, unas pruebas secarán antes que otras, pero a grandes rasgos percibimos que *Goya estudio* tarda más en secar y las pinturas de las otras tres marcas secan más rápido, aspecto que suele dificultar el lavado.

04. Gris oscuro. Para esta prueba utilizamos las mismas mezclas de color que en la anterior, pero reduciendo la proporción de blanco para obtener un gris más oscuro.

Condiciones de secado:

(T):1h. 27min., (Temp.):20°C, (H):75%

En estos ejemplos hemos forzado el tiempo de secado, vemos como *Vallejo acrylic studio* ha secado más rápido que las otras marcas y *Goya estudio* sigue siendo la más tierna. En este caso, con un tiempo de secado largo y lavando un color oscuro observamos que se forma una especie de película blanquecina sobre el color, esta se desvanece con el agua, pero vuelve a emerger a la superficie pictórica y sigue siendo visible en seco (Fig. 98), algo que ya veíamos en el ejemplo de azul claro con *Vallejo acrylic studio*, en forma de goteo (Fig. 89).



Fig. 94
Vallejo acrylic studio



Fig. 95
Goya estudio



Fig. 96
Liquitex basics



Fig. 97
Amsterdam standard series



Fig. 98
Amsterdam standard series
Detalle de las manchas blancas de aglutinante sobre la superficie pictórica

Esta película blanquecina es el aglutinante, que, al humedecerlo en seco, se separa de la película pictórica. Además, también es visible la pérdida de brillo de la película pictórica aspecto que ya nos sucedía en las pruebas 04 y 05 (con tiempos de secado largos) del sub-apartado 5.1.3. *Metodologías del lavado general*.

“Cuando existe escasez de aglutinante en una pintura, el pigmento, al aire, varía su brillo y ofrece un aspecto mate y blancuzco producido por la dispersión de la luz en cada grano de pigmento.”⁴⁰

⁴⁰ VILLARQUIDE. A. (2005). *Op.Cit.* p. 75

5.2.1. Pulverulencia. definición y causas

La pérdida del aglutinante visible en las anteriores pruebas se conoce como **pulverulencia**. La película pictórica seca sin el aglutinante suficiente y se percibe un tono diferente y sin brillo, en ocasiones encontramos superficies con parte del pigmento suelto ya que la película pictórica pierde su cohesión.

“Cuando el aglutinante pierde la propiedad de mantener aglomerado al pigmento, este terminará por desprenderse y caer debido a la ausencia de cohesión. Algunas técnicas están caracterizadas, como los pasteles, por esta falta de aglutinante, pero en aquellas que forman una película pictórica equivalente al óleo o a los temple se trata de una alteración grave. Esta *pulverulencia* puede estar localizada en un estrato pictórico, como la preparación o la pintura, o puede ser puntual en una zona del cuadro. Cuando se produce este problema en una obra, al pasar un hisopo mojado la pintura parece disolverse, originado por la falta de resistencia a la abrasión pero no por la disolución real de pigmento.”⁴¹

Tanto en estas pruebas como en obras previas de mayor tamaño (Fig. 99 - 102), hemos comparado las pinturas de estas marcas y en el caso que menos sucede este problema es con *Goya estudio*, ya que es más versátil en su tiempo de secado, siendo este más prolongado. Además, en las otras tres marcas encontramos casos de pulverulencia en tiempos de secado cortos, cosa que con *Goya estudio* no sucede.

“[...] El aglutinante tiene que poseer propiedades adhesivas y cohesivas en una relación de equilibrio tal que permita la formación de una película fina pero coherente que se adhiera bien al sustrato inferior. Estas propiedades se conocen como propiedades filmógenas.”⁴²

A partir de lo ocurrido en estas pruebas, concluimos que, para los lavados, la pintura acrílica más adecuada es *Goya estudio* del fabricante Arts Titan, con esta solo surgen problemas de cohesión entre el aglutinante y el pigmento en pocas ocasiones, aquellas en las que el tiempo de secado se ha prolongado demasiado.



Fig. 99
Detalle de un lavado amarillo con Vallejo acrylic studio en el que se ve la pérdida de aglutinante

⁴¹ VILLARQUIDE. A. (2005). *Ibid.* p. 75

⁴² MATTEINI. M. y MOLES. A. (2001) *Op.Cit.* p. 95

“La estabilidad de la suspensión, claramente indispensable en el momento de la aplicación de la pintura, tiene que ser constante también durante el posterior período de secado de la capa pictórica: una vez terminado este período, no se debe advertir ninguna separación apreciable entre los dos elementos.”⁴³

Una solución, aunque poco aconsejable para estas situaciones sería dar una mano con resina acrílica u otro medium para cohesionar el pigmento suelto, que se encuentra en un estado que conocemos como **pigmento flotado**⁴⁴, pero la resina acrílica modifica el acabado de la obra y los barnices, por su composición pueden disolver o permutar el estado del pigmento. Esto puede alterar y perjudicar la estética de la obra.

Por ello, y a modo de conclusión, lo más interesante sería realizar los lavados de manera poco agresiva e insistente, con la pintura todavía tierna, o seca superficialmente.

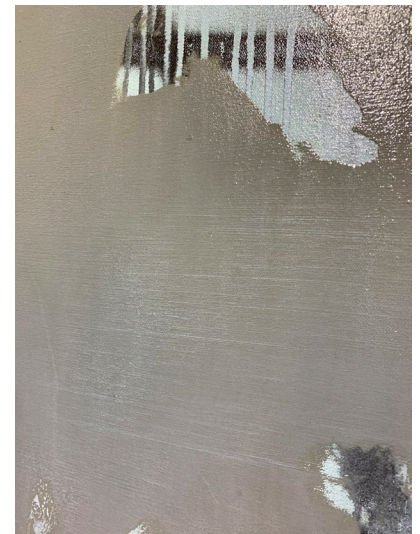
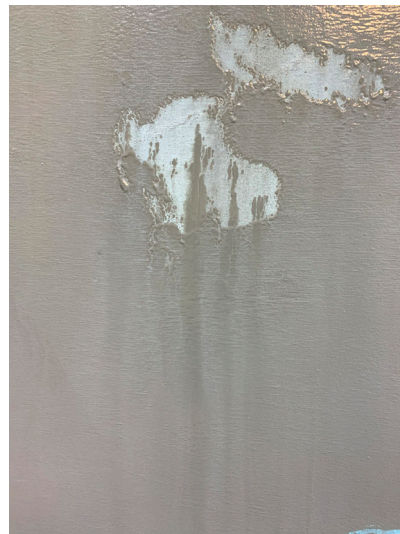


Fig. 100, 101 y 102

Detalles de pérdida del aglutinante en el proceso de lavado de una superficie gris con *Vallejo acrylic studio*

⁴³ MATTEINI. M. y MOLES. A. (2001) *Ibid.* p. 96

⁴⁴ “Este es un defecto que se produce en las pinturas pulverulentas o en los colores menos aglutinados y menos protegidos, es decir, con el pigmento más expuesto y suelto. [...] Al aplicar el barniz, el pigmento sin “sujeción” sube a la superficie de esta nueva capa, cambiando la apariencia por completo al embeber la resina. Ésta actuará como nuevo aglutinante, oscureciendo la pintura y provocando serios problemas durante las limpiezas.” VILLARQUIDE, A. (2004). *Op.Cit.* pp. 79-80

5.3. COMPORTAMIENTO E INTERACCIÓN DEL COLOR

“En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte.”⁴⁵

En la prueba sobre contaminación cromática, del sub-apartado *Metodologías del lavado general* realizando un lavado limpio, sin aguadas ni veladuras, el color lavado sigue contaminando la base, por ello a la hora de elegir los colores que van a componer las diferentes películas tendremos en cuenta este factor.

Antes de realizar un lavado general es interesante hacer pequeños ensayos para ver los resultados y conocer como interactúan unos colores con otros. En el caso de realizar un lavado muy claro sobre una base bastante oscura: el claro cambiará a grandes rasgos la percepción que tengamos del tono de la base, por otro lado, si utilizamos tonos más cercanos como grises, la contaminación será mucho menor.

A colación de la interacción del color, apuntó Albers: “Un color tiene muchos rostros y se puede hacer que un solo color parezca como dos diferentes.”⁴⁶ Esta cita evidencia que un color no es sino las relaciones que establece con su entorno, con otros colores, cambiando la percepción que tenemos de este dependiendo de su entorno cromático.

En nuestra opinión, los lavados realizados con colores afines son más controlables que aquellos realizados con colores con mucho contraste, luminosidad o complementariedad.

En cuanto al comportamiento y fisicidad del color en el lavado, observamos que los tonos claros, que contienen una gran proporción de blanco, tienen un tiempo de secado más prolongado que tonos oscuros sin modular con blanco.

Esto es debido a que este color tiene más cuerpo que cualquier otro, por eso pigmenta, empasta y cubre más.⁴⁷ Este es un factor de importancia en los lavados, ya que el tiempo de secado de dos obras con el mismo tamaño puede variar según su color.



Fig. 103
Josef Albers
Homage to the square. 1962
Óleo sobre papel, 28 x 28cm

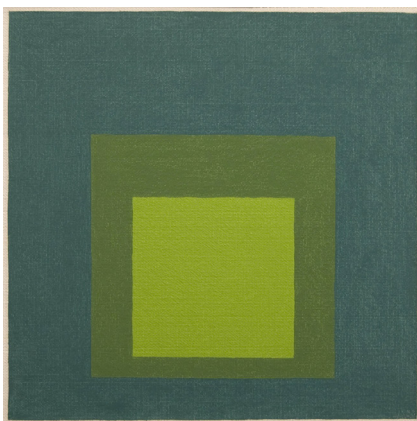


Fig. 104
Josef Albers
Homage to the square. 1963
Óleo sobre masonite, 48 x 48cm

⁴⁵ ALBERS, J. (2017). *Interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial, p. 96

⁴⁶ ALBERS, J. (2017). *Ibid*, p. 96

⁴⁷ MAYER, R. (1993), 2ª edición. *Op.Cit.* p. 42

5.4. LAVADOS EN ESPRAY DE BASE ACUOSA

En este apartado veremos los diferentes comportamientos que tienen los espráis de base acuosa, de los fabricantes *Liquitex* y *Montana Colors*, en los lavados. En principio este material es totalmente compatible con los acrílicos, aunque ya hemos comprobado que se tienen que respetar los tiempos de secado y su utilización simultánea no nos propicia absoluta garantía.

Entre estos destacan dos tipos: los opacos, con gran variedad de colores y los semitransparentes o brillantes, más específicos, con tonos de blanco, azul, carmín, verde y negro.

De estos últimos, el blanco y negro son semi-transparentes y aplicando una película fina percibimos la superficie inferior, mientras que los otros son más brillantes y no tan traslucidos. Además, estos tienen las características mencionadas por su mayor presencia de aglutinante, ya que al lavarlos observamos que se rompen con más tensión, teniendo una película pictórica más estable que los opacos.

Además, podemos destacar que el blanco semitransparente de **Liquitex** funciona para realizar veladuras homogéneas con muy buenas calidades, pero no es muy estable, ya que si la película es mínimamente densa llega a craquelear y se vuelve amarillento en un margen de un 10-12 meses.

01. Espray negro opaco y semi-transparente (Fig. 105). En esta trabajo, podemos observar cuatro líneas verticales de espray en la esquina superior izquierda, la de la izquierda está realizada con negro carbón (opaco) de *Liquitex* y las tres siguientes con negro semi-transparente, del mismo fabricante, en diferentes cantidades. La primera con más cantidad de pintura tiene un tono gris oscuro que transparenta el blanco de la base, las líneas de su izquierda van perdiendo opacidad y la última, hecha con mucha menos pintura tiene un gris más claro que transparenta más la base.



Fig. 105
01. Espray negro opaco y semi-transparente

Bajo estas cuatro líneas verticales trazamos dos líneas horizontales, hechas con negro carbón y lavadas en diferentes tiempos de secado, la superior está lavada con un tiempo de secado largo (3/4 minutos, ya que el espray seca con rapidez), en estos trazos vemos como se lavan tres gotas de su contorno, que todavía estaban tiernas por la acumulación de pintura.

La línea inferior está lavada con menor tiempo de secado (1 minuto), en esta prueba podemos lavar más superficie, dejando caer chorreos que contaminan la parte inferior. Al igual que sucede con la pintura acrílica, los bordes secan antes que su interior, por ello, en los lavados también permanecen más los bordes que las zonas interiores.

En la parte derecha de la tabla vemos dos líneas más, hechas con negro semi-transparente, la inferior, con mayor tiempo de secado, se lava de manera semejante al negro carbón, ya que la película pictórica aún no ha secado, mientras que en la línea superior, con menor tiempo de secado, su película pictórica se rompe con mayor tensión en pequeñas plaquetas en lugar de disolverse con el agua, esto sucede por su mayor concentración de aglutinante, como hemos mencionado anteriormente.

02. Lavado policromo en spray (Fig. 106). En esta prueba seleccionamos tres colores distintos para realizar un lavado conjunto y poder determinar como se relacionan. Utilizamos simultáneamente verde esmeralda de *Liquitex*, rojo naftol y naranja azo, ambos de *Montana Colors*. Utilizamos colores saturados y diferenciados sobre una base totalmente blanca para visualizar como funciona la mezcla de estos y sus detalles.

Realizamos varios gestos a partir de líneas, superponiendo los tres colores y lavando algunas partes. Los colores no se llegan a fundir del todo por ellos mismos y se integran de manera conjunta en algunos de los chorretones con un cierto rechazo entre un pigmento y otro.



Fig. 106
02. Lavado policromo en spray

5.5. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO TÉCNICO Y EXPERIMENTACIÓN DEL LAVADO

A continuación, detallamos las conclusiones extraídas a partir de todas las pruebas realizadas.

En cuanto al control del tiempo de secado para realizar lavados, no solo debemos utilizar el factor relacionado con la humedad y temperatura, ya que el secado depende también de factores no tan controlables como la cantidad de pintura, el pigmento y su densidad, la superficie sobre la que se pinta, su tamaño, preparación, etc. Por ello, debemos revisar constantemente el estado de la pintura durante su proceso de secado y decidir cual es el momento adecuado para obtener el resultado que deseamos.

No solo en los lavados, sino en cualquiera de sus usos, debemos tener en cuenta que tipo de pintura usamos, cual es el fabricante, su complejidad, sus ventajas y desventajas, etc., especialmente si utilizamos técnicas experimentales.

Además, debemos documentarnos con estudios ya realizados que nos pueden ayudar a deducir en que momento se produce un problema técnico en el proceso. El hecho de documentarnos nos puede acercar a la causa y soluciones de problemas procesuales, como por ejemplo nos ha sucedido en el caso de la pulverulencia.

En una obra donde los procesos pictóricos son fundamentales, es muy importante estudiarlos con atención. En el caso del lavado es fundamental conocer los tiempos de secado y sus factores como el secado de los bordes al centro, los cambios de secado dependiendo del pigmento, la interacción y relaciones de color y el propio uso y composición de la pintura que lavamos, así como la elección de la superficie y la preparación.

Esto nos ha ayudado a conocer algunas de sus posibilidades creativas y tener en cuenta con que medidas y de que manera potenciar plásticamente el proceso.

Como conclusión, tenemos que tener en cuenta que trabajamos con un recurso pictórico que, aunque en ocasiones, resulte azaroso e incontrolable, el conocimiento de su complejidad nos puede ayudar a hacerlo nuestro. Esto lo haremos experimentando con atención a los resultados, determinando los errores y desarrollando el proceso a partir de los aciertos.

6. PRÁCTICA ARTÍSTICA. PRODUCCIÓN

En este último apartado describimos la producción final en la que extraemos y aplicamos todas las conclusiones prácticas obtenidas a partir de los estudios anteriores. A continuación, explicamos el proyecto expositivo que dará a conocer las obras realizadas.

No obstante, antes de abordar el proyecto expositivo, hablaremos de trabajos realizados con anterioridad. Trabajos que nos sirven de antecedente en el uso de los lavados y nos inicia en su investigación.

6.1. OBRA Y METODOLOGÍA ANTECEDENTE

En estas obras antecedentes vemos azar y aleatoriedad en el lavado, donde la improvisación estuvo muy presente en la fase de creación. El control más riguroso de los lavados y, en particular, los tiempos de secado no se tenían tanto en cuenta.

Se trata de obras con composiciones diversas, en las que se visualizan ciertas diferencias dentro de la unidad en una misma serie: se reconocen unos mismos procedimientos, pero en lo que respecta al análisis formal vemos un uso del color y las composiciones bastante variado. Vemos composiciones algo casuales, que dependen del poco control del tiempo de secado en los lavados. Por ello, podemos ver lavados de gran tamaño, normalmente en el centro que la obra, el caso más notable es *Sinècdoque. Blanc, negre i groc* (Fig. 107), donde se realiza un lavado central de una capa amarilla en la que la pintura estaba mucho más tierna que en los bordes.

Posteriormente, en las obras llevamos a cabo líneas de espray lavado parcialmente. Estas líneas crean tensiones que parecen entrar en las obras o salir de ellas desde el centro hacia los bordes.



Fig. 107
Sinècdoque. Blanc, negre i groc. 2019
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm



Fig. 108
Desgel. 2019
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm



Fig. 109
Contrallum. 2019
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre
lienzo, 190 x 150cm



Fig. 110
Triptic. 2019
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre
lienzo, 190 x 150cm

6.2. PRODUCCIÓN ACTUAL. METODOLOGÍA PICTÓRICA

A diferencia de la obra anterior, en la obra actual nos planteamos el control del recurso y que la pintura que lavemos sea solo la que deseamos eliminar por aspectos compositivos y que no dependamos del secado desigual de las distintas áreas que conforman la película pictórica. Pretendemos, a partir de la técnica obtener como resultado una unidad formal entre las obras actuales, frente a la diversidad presente en las anteriores.

Para ello, aplicamos las conclusiones a la metodología utilizada en la producción, conclusiones a partir de los ensayos de esta investigación, entendiendo los tiempos de secado y la fisicidad de la pintura acrílica. Este uso más riguroso del procedimiento será perceptible a nivel formal, ya que se trabajará a partir de procesos similares en todas las obras.

Para empezar con la producción, primero elegimos como soportes lienzos con loneta de algodón, grandes tamaños. Elegimos este tipo de tela por su versatilidad, tal como pudimos ver en el apartado 5.1.1. *Introducción a los soportes y sus posibilidades*. A estos lienzos les damos una preparación con 5 manos de gesso acrílico rebajado con un 30% de agua, aplicando películas finas y respetando cada secado entre ellas.

Una vez preparada la superficie aplicamos con acrílico una base monocroma o polícroma de dos o tres tonos con varias manchas o fundidos. En estas bases, respetando al menos 12 horas de secado, aplicamos líneas en spray de diferentes colores que son lavadas al instante y que crean manchas de color a partir de aguadas y chorreos que, en ocasiones, son de un solo color y en otros momentos combinan varias relaciones cromáticas. Observamos que si los goteos de diversos colores en spray se unen, estos en ocasiones se pueden fundir o repeler y crear chorreos de varios colores.



Fig. 111
Base con fundido en dos tonos grises
Geometría olvidada, 2021



Fig. 112
Base en gris, azul y marrón
Creu, 2021



Fig. 113 (arriba) y 114 (arriba derecha)

Base con la posterior aplicación del spray lavado

Detalles en los que vemos los chorros y fundidos de los diferentes sprays lavados simultáneamente

Creu, 2021

Realizada esta base con una mano de acrílico y aplicado el spray, dejamos secar al menos 72 horas, para posteriormente aplicar un lavado general, en una película monocroma que cubre toda la superficie.

En cuanto al color utilizamos en las bases tonos neutros cercanos al gris, con detalles más saturados en los lavados de spray. Para los lavados generales planteamos una paleta cerrada compuesta por grises, azules y marrones claros, estos tonos cubrirán bastante parte de la superficie ya que los lavaremos con moderación y control, dejando zonas monocromas en las que veremos detalles lavados.

Para realizar el lavado controlado de esta superficie general tenemos que tener en cuenta: que la pintura seca de exterior a interior en una superficie y que los empastes tardan mucho más en secar que las películas finas. Por ello, para controlar el lavado y obtener los resultados que deseamos en esta producción, debemos tener en cuenta estos pasos en la aplicación de la pintura y su lavado:

1. Modulamos en la paleta el color que deseamos aplicar en cantidades algo mayores a lo que necesitamos para la superficie, así podemos cubrir bien el cuadro y realizar posteriores retoques.
2. Humedecemos moderadamente la superficie que vamos a cubrir con ayuda del pulverizador de mano, esto nos ayudará a aplicar la pintura con mayor velocidad. Si nos excedemos en la cantidad de agua, en lugar de obtener una superficie opaca, aplicaremos una película parcialmente translúcida y con menos cuerpo del que deseamos.

3. Una vez humedecida la base, aplicamos la pintura desde el centro hasta el borde inferior y, posteriormente, hacia los laterales y el borde superior.

Se aplica primero en el centro porque es la parte donde tarda más en secar y en la parte inferior, ya que en esta zona la pintura tiende a enternecerse más pronto y retirarse con más facilidad por el chorreo constante de agua.

Además, aplicamos la pintura con una paletina de pelo sintético fino de 200 mm para no dejar empaste, para abarcar mayor superficie y pintar con rapidez. Disponemos la pintura extendiéndola del centro a los bordes, aplicándola en movimientos de bucle para repartirla homogéneamente y seguido a esto, con la superficie ya extendida y la paletina sin exceso de pintura, terminamos aplicando una mano en sentido vertical y otra en horizontal que uniformiza la superficie sin aplicar más pintura. De este modo, establecemos una película opaca y uniforme, sin empastes, en la que la única textura presente es la trama de la tela.

4. Una vez aplicada la capa de manera homogénea dejamos secar hasta que quedan unas escasas zonas de pintura todavía tierna, con un tono más claro, a diferencia de la mayor parte de la superficie que ha oscurecido por la evaporación del agua en los polímeros acrílicos.

5. En este momento procedemos al lavado, humedeciendo de manera general y uniforme la película, que vuelve a su tono claro inicial, con ayuda de un pulverizador agrícola de presión (Fig. 115) que abarca mayor superficie. Una vez vuelve a estar tierna la pintura, lavamos con ayuda del pulverizador manual de gatillo (Fig. 116), que humedece menor superficie y nos permite centrarnos con detalle en las partes que deseamos retirar de acuerdo con la composición resultante.⁴⁸

Fig. 115 (izq.)
Pulverizador agrícola de presión

Fig. 116 (dcha.)
Pulverizador manual de gatillo



⁴⁸ MUÑOZ VIÑAS, S., OSCA PONS, J. y GIRONÉS SARRIÓ, I. (2014). *Op.Cit.* p. 259

La mayor parte de pintura que retiramos da lugar a formas orgánicas que, en ocasiones, complementamos con líneas finas más geométricas realizadas dándole una mayor apertura a la boquilla del pulverizador que en lugar de pulverizar el agua, la precipita a mayor presión en forma de hilo, permitiéndonos realizar, a partir de líneas, este tipo de formas caligráficas. (Fig. 117 y 118)



Fig. 117
Geometría olvidada. (detalle)



Fig. 118
S/t. A causa del quadrat. (detalle)

Detalles de figuras geométricas formadas a partir de finas líneas lavadas

Una vez seca la superficie durante al menos 24 horas y determinada la composición general de la obra a partir de la película monocroma lavada, realizamos varias líneas de spray de base acuosa que, posteriormente son parcialmente lavadas, dejando ver la superficie inferior. Estas líneas de spray se sitúan en primer plano y terminan de componer la obra estableciendo tensiones que se dirigen de los bordes del cuadro hacia el centro. (Fig. 119-121)



Fig. 119
Lo que se esconde. (detalle)



Fig. 120
De sorra i ciment. (detalle)



Fig. 121
Blanc brut. De quatre parts. (detalle)

En estas imágenes podemos ver detalles de las líneas de spray (negro semi-transparente) lavadas parcialmente.

En la obra final predomina una superficie monocroma que cubre gran parte del cuadro y esta ha sido retirada en algunas partes a partir del lavado, dejando ver detalles de diferentes colores y registros plásticos que había debajo, conformando una dualidad de espacios en la obra. Delante de esta superficie monocroma se establecen los ritmos que marcan diversas direcciones y tensiones a partir de líneas de espray que se sitúan en primer plano por los bordes del cuadro, dinamizando la composición. La obra se percibe como un monocromo con destellos, signos plásticos y detalles de otros colores con los que pretendemos atraer visualmente al espectador.

Como decía Kandinsky: “[...] El ojo queda fascinado por la belleza y calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción, de alegría, como el sibarita cuando disfrutas de un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar con un manjar picante.”⁴⁹

A continuación, se recogen las imágenes que muestran la secuencia de los procesos descritos anteriormente, así como las obras finalizadas.



Fig. 122
Base con la posterior aplicación del espray lavado
Geometría olvidada, 2021



Fig. 123
(T):45min., (Temp.):28°C, (H):40%
Lavado de superficie total azul: cian, ultramar y blanco titanio; en menor cantidad tierra siena natural, amarillo goya naranja y gris payne para obtener un azul menos saturado
Geometría olvidada, 2021

⁴⁹ KANDINSKY, W. (2011). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética, p. 51



Fig. 124

Geometría olvidada. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm



Fig. 125
Base con la posterior aplicación del espray lavado
Lo que se esconde, 2021



Fig. 126
(T):1h. 53min., (Temp.):15°C, (H):67%
Lavado de superficie total gris: negro marfil y blanco titanio
Lo que se esconde, 2021



Fig. 127

Lo que se esconde. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm



Fig. 128
Base con la posterior aplicación del espray lavado
Creu, 2021



Fig. 129
(T):1h. 19min., (Temp.):25°C, (H):54%
Lavado de superficie total azul: ultramar y blanco titanio
Creu, 2021



Fig. 130
Cru. 2021
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm



Fig. 131
Base con la posterior aplicación del espray lavado
S/t. Gris brut, 2021



Fig. 132
(T):1h. 48min., (Temp.):18°C, (H):57%
Lavado de superficie total gris: negro marfil, gris payne y blanco titanio
S/t. Gris brut, 2021



Fig. 133

S/t. Gris brut. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm



Fig. 134
Base con la posterior aplicación del espray lavado
S/t. *A causa del quadrat*, 2021



Fig. 135
(T):1h. 12min., (Temp.):27°C, (H):50%
Lavado de superficie total gris: negro humo, tierra siena natural y blanco titanio
S/t. *A causa del quadrat*. 2021



Fig. 136

S/t. A causa del quadrat. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm



Fig. 137
Base con fundido en dos grises fríos y posterior aplicación del spray lavado
Paisatge a l'alba. 2021



Fig. 138
(T):1h. 23min., (Temp.):27°C, (H):50%
Lavado de superficie total gris: negro humo y blanco titanio
Paisatge a l'alba. 2021



Fig. 139

Paisatge a l'alba. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm



Fig. 140
Base con fundido en azul claro y dos grises
fríos y posterior aplicación del espray lavado
Horitzó de fang i brossa. 2021



Fig. 141
(T):1h. 22min., (Temp.):26°C, (H):49%
Lavado de superficie total marrón: tierra sombra tostada, tierra siena natu-
ral, negro humo, amarillo goya naranja, blanco titanio y amarillo real
Horitzó de fang i brossa. 2021

En esta obra hemos realizado unos retoques posteriores al lavado, cubriendo parte de las manchas retiradas, ya que habían demasiadas y la composición resultante quedaba algo excesiva.



Fig. 142
Retoques en el lavado de superficie total
Horitzó de fang i brossa. 2021



Fig. 143

Horitzó de fang i brossa. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm



Fig. 144

Base con fundido en gris y marrón claros y posterior aplicación del espray lavado
Essència d'una forma. 2021



Fig. 145

(T):2h. 43min., (Temp.):15°C, (H):77%
Lavado de superficie total azul: ultramar, azul goya y blanco titanio
Essència d'una forma. 2021



Fig. 146

Essència d'una forma. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm



Fig. 147
Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado
Sobre guix i pols. 2021



Fig. 148
(T):53min., (Temp.):27°C, (H):63%
Lavado de superficie total gris: negro humo, gris payne, tierra siena natural, azul ultramar, amarillo goya naranja y blanco titanio
Sobre guix i pols. 2021

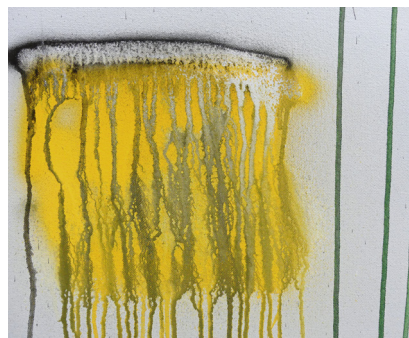
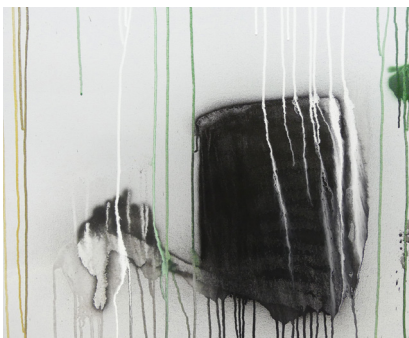


Fig. 149, 150 y 151
Base con la posterior aplicación del espray lavado
Detalles en los que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes espráis lavados simultáneamente
Sobre guix i pols. 2021



Fig. 152

Sobre guix i pols. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm



Fig. 153
Base gris y posterior aplicación del espray lavado
De sorra i ciment. 2021

En esta obra también llevamos a cabo retoques para equilibrar la composición final y que esta no quedase excesivamente recargada.



Fig. 154
Lavado de superficie total marrón: tierra sombra tostada, tierra siena natural,
negro humo y blanco titanio
De sorra i ciment. 2021



Fig. 155

De sorra i ciment. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm



Fig. 156
Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado
Brot. Blau sobre negre. 2021



Fig. 157
(T):1h. 27min., (Temp.):25°C, (H):54%
Lavado de superficie total azul: ultramar, cian y blanco titanio
Brot. Blau sobre negre. 2021



Fig. 158

Brot. Blau sobre negre. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm



Fig. 159
Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado
Blanc brut. De quatre parts. 2021



Fig. 160
(T):2h. 37min., (Temp.):17°C, (H):65%
Lavado de superficie total gris muy claro: blanco titanio y negro humo
Blanc brut. De quatre parts. 2021



Fig. 161
Línea de espray superior al lavado
Blanc brut. De quatre parts. 2021



Fig. 162
Veladura de gris claro y cálido todavía tierna
Blanc brut. De quatre parts. 2021

En esta obra, además del lavado realizamos dos líneas de espray color negro carbón que parcialmente lavamos. Estas dinamizan la composición y una vez secas durante al menos 72 horas, aplicamos una veladura gris claro ligeramente terroso a todo el cuadro (gris compuesto de blanco titanio, negro marfil y tierra siena natural).

A esta veladura le aplicamos varias gotas en gris oscuro vertidas sobre la superficie en horizontal (detalle 1) y otras gotas de agua vertidas cuando la veladura está prácticamente seca (detalle 2) y posteriormente retiradas para recuperar el tono anterior (detalle 3). Finalmente concluimos con las líneas de espray.



Fig. 163
Detalle 1

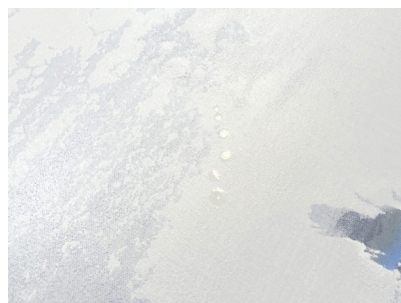


Fig. 164
Detalle 2

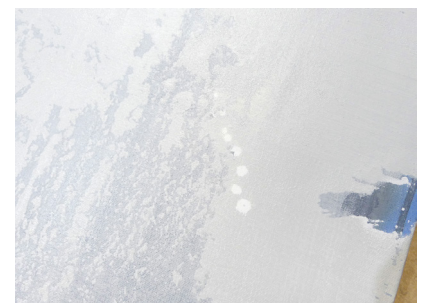


Fig. 165
Detalle 3



Fig. 166

Blanc brut. De quatre parts. 2021

Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Las obras se han llevado a cabo en un plazo de 8 meses y por tanto, en sus lavados son notables las diferencias en los cambios en el tiempo de secado dependiendo de las condiciones ambientales, ya que con una misma extensión de superficie la pintura puede llegar a secar mucho más tarde a causa de estos factores.

De este modo, concluimos el estudio de tiempos de secado teniendo en cuenta que estos son una aproximación y que para realizar los lavados debemos localizar el momento preciso, observando la pintura y el estado de secado en el que se encuentra y no tanto ceñirnos a unos tiempos, ya que los cálculos son aproximados e imprecisos.

6.3. PROYECTO EXPOSITIVO

Tal como comentamos en la introducción de esta memoria una selección de las obras realizadas en este proyecto va a formar parte de una exposición individual en una galería de arte contemporáneo. La exposición, titulada *Atlas*, se podrá ver en Galería Vangar de València a partir del día 23 de septiembre de este año, con motivo de Abierto València, evento que marca el inicio de la temporada en nuestra Comunidad y que está organizado por LAVAC, la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana.

Aunque en el próximo apartado expondremos las conclusiones de nuestro trabajo, esta exposición, que quizá exceda lo que es el objetivo principal de este Trabajo Final de Máster, es su mejor conclusión. La exposición tendrá lugar solo unos días después de su presentación y las circunstancias que todos conocemos aconsejarán, probablemente, que la defensa de este trabajo se realice de forma telemática. Por lo tanto, la posibilidad de ver en un espacio profesional y abierto al público las obras que son el resultado de la investigación técnica expuesta en esta memoria, es una oportunidad que permitirá apreciarlo de forma adecuada.

La exposición se plantea como un proyecto con obras creadas para un espacio concreto, siendo estas el resultado de la investigación llevada a cabo en los últimos 2 años, por tanto, debe tener una unidad conceptual y formal. Aunque los ensayos de la investigación se han llevado a cabo en pequeño formato, la obra que presentamos tiene un formato mayor, aunque siempre el mismo y acorde con el espacio de exposición: 2 obras de 190x150 cm, 2 de 170x130 cm y 2 más de 150x120 cm, realizadas el año 2021, además de 3 de 73x60 cm realizadas en 2020. Desde el punto de vista del color y aunque en las distintas capas de las obras la gama cromática es más amplia, predominan los tonos grises, azules y marrones.

Tenemos cierta experiencia en mostrar nuestro trabajo individualmente en espacios públicos como casas de cultura y otras instituciones, pero esta es la primera ocasión de hacerlo en una galería de arte y como parte de un evento trascendente en la actividad cultural de la ciudad, Abierto València, que tiene una repercusión y visibilidad en el ámbito artístico de las que no habíamos dispuesto hasta ahora.

Conceptualmente entendemos nuestro trabajo artístico como una cartografía de lo pictórico, de los símbolos y registros plásticos que hacen de la propia pintura y sus procesos el sujeto de las obras, y no limitan su papel a ser solo el medio de expresión.

Por otro lado, en las pinturas también se referencia de manera indirecta el paisaje urbano y lo que en él podemos entender como pictórico. Por ello, además de las pinturas, la exposición contendrá también una pequeña muestra de imágenes fotográficas de registros pictóricos o cromáticos de la ciudad que han influido estéticamente en nuestro trabajo y que hemos recopilado en diferentes viajes y contextos urbanos durante los últimos años.

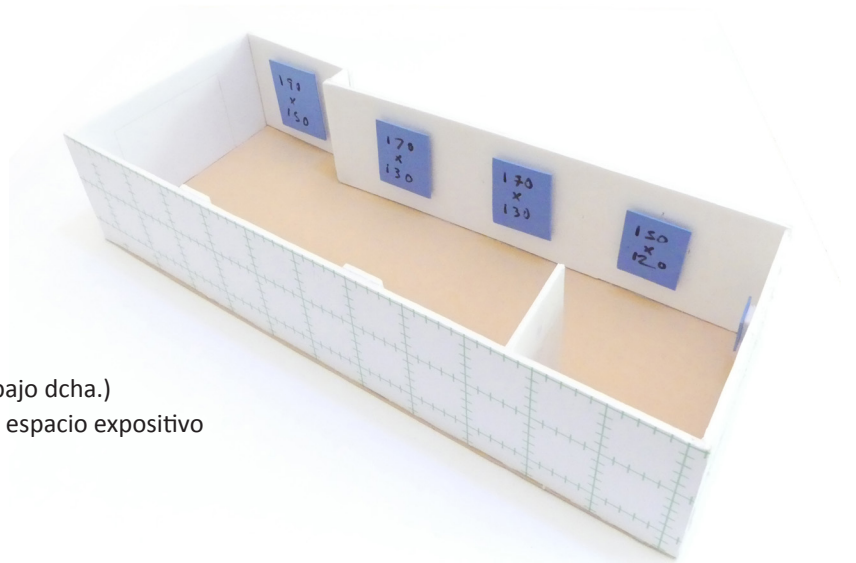
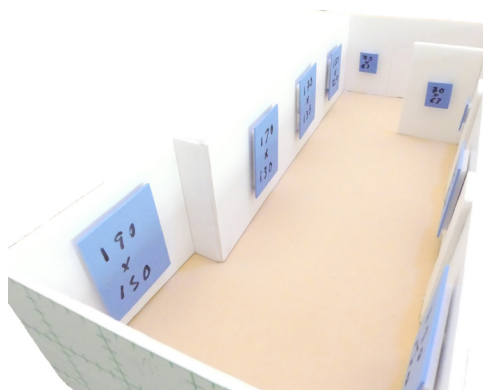


Fig. 167 (dcha.), **168** (abajo izq.) y **169** (abajo dcha.)
Vistas de la maqueta (1:25) en relación al espacio expositivo



Para preparar la distribución de las obras en la galería realizamos una maqueta a escala 1:25 en relación con el espacio expositivo. A partir de esta y con los planos de la galería concretamos los tamaños y la distribución de cada obra de acuerdo con las distintas paredes de la sala. A continuación, mostramos el plano en el que situamos los distintos cuadros y una imagen de cada uno de ellos con la referencia del plano, el título, el año de realización y las medidas:

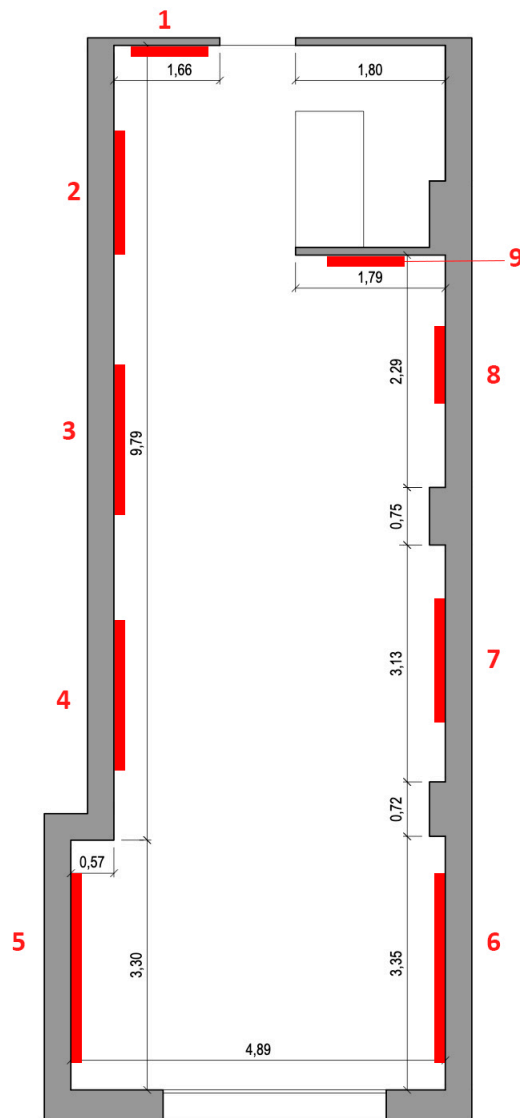


Fig. 170
Planos de Galería Vangar



1

S/t. 2020
73x60cm



6

Sobre guix i pols. 2021
190x150cm



2

Geometria olvidada. 2021
150x120cm



7

Creu. 2021
150x120cm



3

Paisatge a l'alba. 2021
170x130cm



8

S/t. 2020
73x60cm



4

S/t. A causa del quadrat. 2021
170x130cm



9

S/t. 2020
73x60cm



5

Horitzó de fang i brossa. 2021
190x150cm

7. CONCLUSIONES

Este proyecto tenía como objetivo fundamental el realizar una investigación técnica sobre alguna de las posibilidades plásticas y expresivas de la pintura acrílica y de sus procesos de aplicación y manipulación, en concreto las relacionadas con los lavados.

Esta investigación nos ha enseñado lo importante que puede ser el análisis y experimentación de los materiales, los procesos e instrumentos de aplicación como actividad previa a la realización de un proyecto pictórico. El conocimiento de los distintos materiales y recursos que intervienen en la práctica pictórica y su experimentación en múltiples ensayos, así como los resultados obtenidos, no siempre positivos, han aportado mayor seguridad a nuestra práctica artística posterior. Antes de esta investigación habíamos utilizado en ocasiones el recurso de los lavados y considerábamos que se trataba de un proceso poco controlable. Sin embargo, el estudio exhaustivo de los soportes pictóricos, sus preparaciones y diferentes comportamientos después de la aplicación y manipulación de la pintura mediante los lavados, nos ha permitido predecir su resultado y aplicarlos con más garantías en nuestra producción.

Entre las distintas conclusiones de carácter más técnico queremos destacar la importancia del control del tiempo de secado de las pinturas, ya que este determinará, en gran medida, el resultado final. Otra conclusión a tener en cuenta tiene que ver con el estudio comparativo de distintas marcas y dar con aquella que responde mejor a nuestros objetivos.

La interacción del color en un proceso creativo que utiliza la superposición de distintas capas de pintura, así como la posibilidad de recuperar mediante los lavados la visibilidad de colores ocultos, también son aspectos que queremos destacar. En este sentido, creemos que, aunque no era el objetivo, la experiencia del uso del color en las pruebas realizadas nos ha ayudado a conocer mucho mejor sus posibilidades expresivas y a utilizar este conocimiento en nuestra producción artística.

Conocer la obra de algunos artistas y estudiar cómo han utilizado el lavado nos ha ayudado a entender sus diferentes posibilidades y a encontrar nuestra manera de utilizarlo. Al mismo tiempo, los aspectos más teóricos de este estudio nos han permitido reflexionar respecto al lenguaje pictórico de estos artistas y a situar esta investigación, sobre todo técnica, en un contexto artístico contemporáneo. También, en relación con los aspectos teóricos que han

contribuido a esta investigación, queremos destacar la importancia de la consulta de trabajos de carácter académico, divulgativo o científico a través de información relevante extraída de monografías, tesis doctorales, catálogos, artículos, publicaciones, recursos online, páginas web, etc.

Esta investigación nos ha sido de mucha utilidad y, humildemente, la ponemos a disposición de cualquiera que también este interesado en experimentar con la pintura y quiera utilizar los lavados como un recurso más de su lenguaje pictórico. En este sentido, nuestro deseo de seguir pintando hace que esta investigación no concluya aquí, seguiremos investigando porque queremos seguir pintando. Además, también cabe la posibilidad de que este trabajo pueda ser el preámbulo de una tesis doctoral.

Aunque ya hemos comentado en el apartado anterior que el proyecto expositivo se materializará en una próxima exposición, esta no ha sido el objetivo fundamental de esta investigación. Aun así, creemos que será una buena forma de iniciar el camino en un ámbito profesional que sabemos complejo y difícil.

8. REFERENCIAS

8.1. MONOGRAFÍAS

-Albers, J. (2017). *Interacción Del Color*. Madrid: Alianza Editorial.

-Althöfer, H. (2003). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

-Arheim, R. (1979). *Arte Y Percepción Visual*. Madrid: Alianza.

-Batchelor, D. (1999). *Minimalismo*. Madrid: Ediciones Encuentro.

-Bontce, J. (1971). *Técnicas y secretos de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A.

-Brady, P. (2008). *Rethinking Acrylic: Radical Solutions for Exploiting the World's Most Versatile Medium*. Cincinnati: F+W Publications.

-Brandi, C. (1992). *Teoría de la restauración*. Madrid: Ed. Alianza.

-Cabrera, M. A. (1994). *Los métodos de análisis físico-químicos y la historia del arte*. Granada: Universidad de Granada.

- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Cennini, C. (1988). *Tratado de la pintura (El libro del arte)*. Madrid: Akal.
- Codina, R. (2000). *Procediments pictòrics (experimentació amb el material)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- De Azúa, F. (1995). *Baudelaire Y El Artista De la Vida Moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- De Azúa, F. (2019). *Volver La Mirada, Ensayos Sobre Arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Derrida, J. (2001). *La Verdad En Pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Diaz, A. (1975). *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Arte Restauro.
- Diderot, D. (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El Hombre Que Andaba En El Color*. Madrid: Adaba Editores.
- Doerner, M. (1989). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté S.A. (5ª edición).
- Echevarria, J. (1999). *Los Señores Del Aire: Telepolis Y El Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- Fernandez Arenas, J. (1996). *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel.
- Fleming, H. (1973). *Tecnología de pinturas*. Barcelona: Blume.
- Garau, A. (1986). *Las armonías del color*. Barcelona: Paidós Estética.
- Gerstner, K. (1988). *Las formas del color*. Madrid: Hermann Blume.
- Giannini, H. (2013) *La "Reflexión" Cotidiana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Hawley, G.G. (1985). *Diccionario de química y productos químicos*. Barcelona: Omega.

- Hockney, D. (1994). *Así Lo Veo Yo*. Madrid: Siruela.
- Huertas, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Volumen I. Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Januszczak, W. (1981). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: H. Blume Ediciones.
- Jennings, S. (2005). *Manual del color para el artista*. Barcelona: Blume.
- Kandinsky, W. (2011). *De Lo Espiritual En El Arte*. Barcelona: Paidós Estética.
- Laurie, A. P. (1935). *La práctica de la pintura. Métodos y materiales empleados por los pintores*. Madrid: Librería y Ed. Hernando.
- Maltese, C. (1980). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Mayáns y Siscar, G. (1996). *Arte de pintar*. Madrid: Cátedra y universidad de Huelva.
- Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume Ediciones. (2ª edición).
- Merleau-Ponty, M. (2012). *La Duda De Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros.
- Pacheco, F. (1990). *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Pedrola, A. (2009). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Editorial Ariel S.A. (3ª edición).
- Plenderleith, H.J. (1967). *La conservación de antigüedades y obras de arte*. València: ICCR.
- Rubert De Ventós, X. (1997). *El Arte Ensimismado*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sanz, J.c. y Gallego, R. (2001). *Diccionario Akal del color*. Madrid: Ediciones Akal.
- Stout, G.L. (1960). *Restauración y conservación de pinturas*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Usle, J. (2018). *Pasos Y Palabras*. Madrid: La Fábrica.
- Veintimilla, A. (2008). *Rodant Pels Carrers*. València: Editorial De L'UPV.

-Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A.

-Villarquide, A. (2005). *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A.

-VV AA. (2006). *Compendio de principios físico químicos de materiales pictóricos practicum*. València: Editorial De L'UPV.

-VV AA. (2014). *Diccionario de materiales de restauración*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

-VV AA. (2008). *Estudio de las propiedades mecánicas y dimensionales de los materiales pictóricos*. València: Editorial De L'UPV.

-VV AA. (2001) *La química en la restauración*. Donostia: Editorial Nereal S.A.

-VV AA. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen S.A.

8.2. CATÁLOGOS

-Barro, D. (2009). *Antes De Ayer Y Pasado Mañana, O Lo Que Puede Ser Pintura Hoy*. Santiago De Compostela: Dardo.

-Barro, D. (2014). *Antes De Irse, 40 Ideas Sobre La Pintura*. Santiago De Compostela: Dardo.

-Fundación Juan March. (2014). *Josef Albers: Medios Mínimos, Efecto Máximo*. Madrid: Fundación Juan March.

8.3. TESIS

-Chapa, J. (2014). *Las Resinas Acrílicas En Dispersión Acuosa. Alternativas De Uso De Un Material Pictórico Artístico*. Tesis. València: Universitat Politècnica De València.

-Ramos, F. (2016). *Marcas Y Restos: Presencia Y Ausencia En La Pintura Contemporánea. Una Aproximación Desde La Práctica Personal*. Tesis. València: Universitat Poli- tècnica De València.

8.4. RECURSOS ONLINE

-Barro, D. *La Abstracción En Los 90, Los Años Despintados*. (Ivam), [Consulta: 2021-02-03]. Disponible en: https://www.ivam.es/catalogospdfs/0666/page_80.html

-Forriols, R. (2016) *Destellos*. (Set Espai D'Art), [Consulta: 2021-04-08]. Disponible en: <https://mpefm.com/mpefm/modern-contemporary-art-press-release/145-spain-art-press-release/2018-set-espai-d-art-valencia-juan-olivares-destellos>

-Pardo, J. (2001) *¿Qué Pinta La Verdad?* (El País), [Consulta: 2020-09-12]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999299828_850215.html

-Porto, S. (2014) *Vanguardias Históricas: Dadaísmo, El Azar Como Guía*. (Compos Times), [Consulta: 2012-08-12]. Disponible en: <http://compostimes.com/2014/04/vanguardias-historicas-dadaismo-el-azar-como-guia/>

8.5. PÁGINAS WEB

ART PRESENCE. *Michael Kaul*. <<https://www.artpresence.net/home/michael-kaul>> [Consulta: 08/01/2021]

BOMBAS GENS. *Juan Uslé Ojo y Paisaje*. <<https://www.bombasgens.com/es/exposiciones/juan-usle-ojo-y-paisaje/>> [Consulta: 02/01/2021]

CADAGAN CONTEMPORARY. *Sam Lock*. <<https://www.cadogancontemporary.com/artist/sam-lock/>>

CADAGAN CONTEMPORARY. *Sam Lock. Works*. <https://www.cadogancontemporary.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/28/sam-lock_e-catalogue.pdf> [Consulta: 04/02/2021]

CADAGAN CONTEMPORARY. *Sam Lock*. <<https://www.samlock.com>> [Consulta: 04/02/2021]

EL MUNDO. *Juan Olivares: "Quiero que el ojo entre en el cuadro"*. <<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/05/28/5cecc35321efa0ab468b45ac.html>> [Consulta: 23/03/2021]

EL PAÍS. *Juan Uslé: "los modernos eran los que estaban mas informados no los mejores"* <<https://elpais.com/cultura/2021-02-12/juan-usle-los-modernos-eran-los-que-estaban-mas-informados-no-los-mejores.html>> [Consulta: 02/01/2021]

FRANCIS GALLERY. *Jean-Baptiste Besançon* <<https://francisgallery.co/pages/jean-baptiste-besancon>> [Consulta: 08/02/2021]

GAGOSIAN. *Helen Frankenthaler*. <<https://gagosian.com/artists/helen-frankenthaler/>>

GAGOSIAN. *Helen Frankenthaler. Imagining Landscapes*. <<https://gagosian.com/exhibitions/2021/imagining-landscapes-paintings-by-helen-frankenthaler-1952-1976/>> [Consulta: 26/10/2021]

GALERÍA SHIRAS. *Juan Olivares*. <<https://www.shirasgaleria.es/juan-olivares/>> [Consulta: 24/03/2021]

GUGGENHEIM BILBAO. *Después de Montañas y Mar, Frankenthaler*. <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/despues-de-montanas-y-mar-frankenthaler-1956-1959>> [Consulta: 26/10/2021]

JAVIER CHAPA. *Javier Chapa*. <<https://www.javierchapa.com>> [Consulta: 02/01/2021]

JEAN-BAPTISTE BESANÇON. *Jean-Baptiste Besançon*. <<http://www.jean-baptiste-besancon.com>> [Consulta: 08/02/2021]

JUAN OLIVARES. *Juan Olivares*. <<https://juanolivares.net>> [Consulta: 23/03/2021]

JULIETTE STURLESE. *Juliette Sturlese*. <<https://juliettesturlese.com>> [Consulta: 27/02/2021]

MICHAEL KAUL. *Michael Kaul*. <<http://www.michaelkaul.com/michaelkaul.com/StartD.html>> [Consulta: 06/12/2020]

REITER GALLERIES. *Juliette Sturlese*. <<https://www.reitergalleries.com/en/artists/juliette-sturlese-1/>> [Consulta: 01/03/2021]

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Helen Frankenthaler en su estudio de Third Avenue y East 94th Street en Nueva York. Fotografía: Tony Vacaro Studio

Fig. 2. Helen Frankenthaler. *Mountains and sea*. 1952. Óleo sobre loneta de algodón sin preparación. 220 x 297cm

Fig. 3. Kenneth Noland. *Circle*. 1958. Óleo sobre tela sin preparación. 236 x 236cm

Fig. 4. Morris Louis. *Tet*. 1958. Magna (pintura acrílica en solución) sobre tela sin preparación. 238 x 386cm

Fig. 5. Helen Frankenthaler. *Open Wall*. 1953. Óleo sobre tela sin preparación. 134 x 332cm

Fig. 6. Helen Frankenthaler. *First Creatures*. 1959. Óleo, esmalte, carbón y grafito sobre tela preparada. 164 x 282cm

Fig. 7. Helen Frankenthaler. *Italian Beach*. 1960. Óleo sobre tela preparada. 170 x 209cm

Fig. 8. Helen Frankenthaler. *Flood*. 1967. Acrílico sobre tela preparada. 315 x 357cm

Fig. 9. Helen Frankenthaler. *Off White Square*. 1973. Acrílico sobre tela preparada. 201 x 648cm. Vista de exposición en Southampton, N.Y.

Fig. 10. Juan Uslé. *Crazy Noel*. 1987-88. Óleo, pintura vinílica y pigmento sobre tela preparada. 200 x 305cm. Vista de exposición *Juan Uslé. Ojo y Paisaje*, en Bombas Gens, València

Fig. 11. Juan Uslé. *Crazy Noel*. Detalle 1

Fig. 12. Juan Uslé. *Crazy Noel*. Detalle 2

Fig. 13. Juan Uslé. *Gulf Stream*. 1989. Óleo, pintura vinílica y pigmento sobre tela preparada. 205 x 305cm. Vista de exposición *Juan Uslé. Ojo y Paisaje*, en Bombas Gens, València

Fig. 14. Juan Uslé. *Gulf Stream*. Detalle 1

Fig. 15. Juan Uslé. *Gulf Stream*. Detalle 2

Fig. 16. Javier Chapa. *S/t*. 2017. Acrílico sobre tabla. 33 x 32cm

Fig. 17. Michael Kaul. *Room 57*. 2021. Acrílico sobre loneta de algodón sin preparación. 21 x 29cm

Fig. 18. Michael Kaul. *Bamboo*. 2020. Acrílico sobre tela preparada. 200 x 150cm

Fig. 19. Michael Kaul. *Graue Mauritius*. 2021. Acrílico sobre tela sin preparación. 55 x 48cm

Fig. 20. Juan Olivares. *Barricada IX*. 2018. Pintura vinílica y óleo sobre tela preparada. 200 x 250cm

Fig. 21. Juan Olivares. *S/t*. 2019. Pintura vinílica sobre papel. 76 x 126cm

Fig. 22. Sam Lock. *Where the Shadows Fall I*. 2020. Técnica mixta sobre tela preparada. 150 x 150cm

Fig. 23. Sam Lock. *Where the Shadows Fall II*. 2020. Técnica mixta sobre tela preparada. 150 x 150cm

Fig. 24. Jean Baptiste Besançon. *S/t*. 2021. Óleo sobre tabla. 130 x 197cm

Fig. 25. Jean Baptiste Besançon. *S/t*. 2021. Óleo sobre tabla. 162 x 130cm

Fig. 26. Juliette Sturlèse. *Autumn Spell*. 2020. Óleo sobre tela sin preparación. 200 x 150cm

Fig. 27. Juliette Sturlèse. *Aphid Attack*. 2020. Óleo sobre tela sin preparación. 250 x 210cm

Fig. 28. Tabla de contrachapado

Fig. 29. Tabla de mdf

Fig. 30. Loneta de algodón

Fig. 31. Arpillera de yute

Fig. 32. Lino fino

Fig. 33. Lavado amarillo en fondo azul y gris sobre arpillera de yute (detalle)

Fig. 34. Detalle de obra sobre tabla de contrachapado, en la que se aprecia una superficie prácticamente lisa. S/t. Acrílico sobre tabla de contrachapado, 73x60cm

Fig. 35. Pintura sobre loneta de algodón, detalle en el que se aprecia la leve trama de la tela. S/t. Acrílico sobre loneta, 73x60cm

Fig. 36. Detalle de un craquelado en el lavado gris claro sobre una superficie gris oscuro con una línea de espray en la película inferior

Fig. 37. Detalle central de craquelado en un lavado gris claro sobre una superficie con excesiva cantidad de espray

Fig. 38. Base de veladura en claro sobre fondo oscuro

Fig. 39. 01. Lavado sobre base con veladura

Fig. 40. Veladura interior arrancada por el lavado

Fig. 41. Base con las dos preparaciones

Fig. 42. 02. Lavado sobre diferentes preparaciones

Fig. 43. Base con y sin resina

Fig. 44. 03. Lavado sobre resina acrílica.

Fig. 45. Base pintura acrílica y gel espesante

Fig. 46. 04. Lavado sobre superficie irregular

Fig. 47. Base de gesso acrílico y espray naranja de base acuosa

Fig. 48. 05. Lavado sobre base de espray

Fig. 49. Detalle donde apreciamos los micro-embolsamientos de la película pictórica

Fig. 50. 01. Lavado con diferentes presiones

Fig. 51. 02. Lavado t. de secado corto

Fig. 52. 03. Lavado t. de secado medio

Fig. 53. 04. Lavado t. de secado largo

Fig. 54. 05. Lavado t. de secado forzado

Fig. 55. Mancha nueva del mismo tono sin lavar que percibimos con un tono más claro

Fig. 56. Reservas aplicadas sobre la base

Fig. 57. 06. Contaminación cromática

Fig. 58. Veladura aparentemente seca, antes de lavarla

Fig. 59. 01. Lavado de veladura

Fig. 60. Superficie de cristal manchada

Fig. 61. Superficie manchada a la que se añade la película azul

Fig. 62. Color superior, mezclando y agregando las laminillas

Fig. 63. Gris claro con las plaquetas internas visibles antes del lavado

Fig. 64. 02. Lavado con fragmentos en seco

Fig. 65. Franjas horizontales antes de ser lavadas

Fig. 66. 03. Lavado de franjas horizontales

Fig. 67. Degradado antes de ser lavado

Fig. 68. 04. Lavado de degradado

Fig. 69. Reservas de agua –con un ligero verde para diferenciarlas mejor– secando en posición horizontal

Fig. 70. 05. Lavado de reservas de agua

Fig. 71. Base en varios colores

Fig. 72. 06. Reservas de agua sobre polícromo

Fig. 73. 07. Lavado de pintura y resina

Fig. 74. Lavado de pintura y resina. Detalle 1

Fig. 75. Lavado de pintura y resina. Detalle 2

Fig. 76. Superficie antes de ser lavada

Fig. 77. Superficie en la que apreciamos pequeñas zonas levemente más claras todavía tiernas y el brillo en el borde superior derecho

Fig. 78. Bordos arrugados durante el lavado

Fig. 79. 08. Lavado de pintura y gel de relieve

Fig. 80. *Vallejo acrylic studio*

Fig. 81. *Goya estudio*

Fig. 82. *Liquitex basics*

Fig. 83. *Amsterdam standard series*

Fig. 84. En esta imagen podemos ver la poca opacidad que presenta el azul ultramar puro. En este caso se trata de Vallejo acrylic studio

Fig. 85. *Vallejo acrylic studio*

Fig. 86. *Goya estudio*

Fig. 87. *Liquitex basics*

Fig. 88. *Amsterdam standard series*

Fig. 89. Vallejo acrylic studio en el proceso de lavado, donde vemos como los chorreos inferiores que caen verticalmente tienen un tono ligeramente más claro que el color original

Fig. 90. *Vallejo acrylic studio*

Fig. 91. *Goya estudio*

Fig. 92. *Liquitex basics*

Fig. 93. *Amsterdam standard series*

Fig. 94. *Vallejo acrylic studio*

Fig. 95. *Goya estudio*

Fig. 96. *Liquitex basics*

Fig. 97. *Amsterdam standard series*

Fig. 98. *Amsterdam standard series*. Detalle de las manchas blancas de aglutinante sobre la superficie pictórica

Fig. 99. Detalle de un lavado amarillo con *Vallejo acrylic studio* en el que se ve la pérdida de aglutinante

Fig. 100. Detalle de pérdida del aglutinante en el proceso de lavado de una superficie gris con *Vallejo acrylic studio* (I)

Fig. 101. Detalle de pérdida del aglutinante en el proceso de lavado de una superficie gris con *Vallejo acrylic studio* (II)

Fig. 102. Detalle de pérdida del aglutinante en el proceso de lavado de una superficie gris con *Vallejo acrylic studio* (III)

Fig. 103. Josef Albers. *Homage to the square*. 1962. Óleo sobre papel, 28 x 28cm

Fig. 104. Josef Albers. *Homage to the square*. 1963. Óleo sobre masonite, 48 x 48cm

Fig. 105. 01. Espray negro opaco y semi-transparente

Fig. 106. 02. Lavado polícromo en espray

Fig. 107. *Sinècdoque. Blanc, negre i groc*. 2019. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm

Fig. 108. *Desgel*. 2019. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm

Fig. 109. *Contrallum*. 2019. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm

Fig. 110. *Tríptic*. 2019. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190 x 150cm

Fig. 111. Base con fundido en dos tonos grises. *Geometría olvidada*, 2021

Fig. 112. Base en gris, azul y marrón. *Creu*, 2021

Fig. 113. Base con la posterior aplicación del espray lavado
Detalle en el que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes espráis lavados simultáneamente. *Creu*, 2021. (I)

Fig. 114. Base con la posterior aplicación del spray lavado
Detalle en el que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes sprays lavados simultáneamente. *Creu*, 2021. (II)

Fig. 115. Pulverizador agrícola de presión

Fig. 116. Pulverizador manual de gatillo

Fig. 117. *Geometría olvidada*. (detalle). Detalles de figuras geométricas formadas a partir de finas líneas lavadas

Fig. 118. *S/t. A causa del quadrat*. (detalle)

Fig. 119. *Lo que se esconde*. (detalle)

Fig. 120. *De sorra i ciment*. (detalle)

Fig. 121. *Blanc brut. De quatre parts*. (detalle)

Fig. 122. Base con la posterior aplicación del spray lavado. *Geometría olvidada*, 2021

Fig. 123. (T):45min., (Temp.):28°C, (H):40%. Lavado de superficie total azul: cian, ultramar y blanco titanio; en menor cantidad tierra siena natural, amarillo goya naranja y gris payne para obtener un azul menos saturado. *Geometría olvidada*, 2021

Fig. 124. *Geometría olvidada*. 2021. Pintura acrílica y spray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm

Fig. 125. Base con la posterior aplicación del spray lavado. *Lo que se esconde*, 2021

Fig. 126. Lavado de superficie total gris: negro marfil y blanco titanio. *Lo que se esconde*, 2021

Fig. 127. *Lo que se esconde*. 2021. Pintura acrílica y spray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm

Fig. 128. Base con la posterior aplicación del spray lavado. *Creu*, 2021

Fig. 129. Lavado de superficie total azul: ultramar y blanco titanio. *Creu*, 2021

Fig. 130. *Creu*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 150x120cm

Fig. 131. Base con la posterior aplicación del espray lavado. *S/t. Gris brut*, 2021

Fig. 132. Lavado de superficie total gris: negro marfil, gris payne y blanco titanio. *S/t. Gris brut*, 2021

Fig. 133. *S/t. Gris brut*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm

Fig. 134. Base con la posterior aplicación del espray lavado. *S/t. A causa del quadrat*, 2021

Fig. 135. Lavado de superficie total gris: negro humo, tierra siena natural y blanco titanio. *S/t. A causa del quadrat*. 2021

Fig. 136. *S/t. A causa del quadrat*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm

Fig. 137. Base con fundido en dos grises fríos y posterior aplicación del espray lavado. *Paisatge a l'alba*. 2021

Fig. 138. Lavado de superficie total gris: negro humo y blanco titanio. *Paisatge a l'alba*. 2021

Fig. 139. *Paisatge a l'alba*. 2021
Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 170x130cm

Fig. 140. Base con fundido en azul claro y dos grises fríos y posterior aplicación del espray lavado. *Horitzó de fang i brossa*. 2021

Fig. 141. Lavado de superficie total marrón: tierra sombra tostada, tierra siena natural, negro humo, amarillo goya naranja, blanco titanio y amarillo real. *Horitzó de fang i brossa*. 2021

Fig. 142. Retoques en el lavado de superficie total. *Horitzó de fang i brossa*. 2021

Fig. 143. *Horitzó de fang i brossa*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 144. Base con fundido en gris y marrón claros y posterior aplicación del espray lavado. *Essència d'una forma*. 2021

Fig. 145. Lavado de superficie total azul: ultramar, azul goya y blanco titanio. *Essència d'una forma*. 2021

Fig. 146. *Essència d'una forma*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 147. Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado. *Sobre guix i pols*. 2021

Fig. 148. Lavado de superficie total gris: negro humo, gris payne, tierra siena natural, azul ultramar, amarillo goya naranja y blanco titanio. *Sobre guix i pols*. 2021

Fig. 149. Base con la posterior aplicación del espray lavado. Detalle en el que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes espráis lavados simultáneamente. *Sobre guix i pols*. 2021. (I)

Fig. 150. Base con la posterior aplicación del espray lavado. Detalle en el que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes espráis lavados simultáneamente. *Sobre guix i pols*. 2021. (II)

Fig. 151. Base con la posterior aplicación del espray lavado. Detalle en el que vemos los chorreos y fundidos de los diferentes espráis lavados simultáneamente. *Sobre guix i pols*. 2021. (III)

Fig. 152. *Sobre guix i pols*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 153. Base gris y posterior aplicación del espray lavado. *De sorra i ciment*. 2021

Fig. 154. Lavado de superficie total marrón: tierra sombra tostada, tierra siena natural, negro humo y blanco titanio. *De sorra i ciment*. 2021

Fig. 155. *De sorra i ciment*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 156. Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado. *Brot. Blau sobre negre*. 2021

Fig. 157. Lavado de superficie total azul: ultramar, cian y blanco titanio. *Brot. Blau sobre negre*. 2021

Fig. 158. *Brot. Blau sobre negre*. 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 159. Base con gris claro y posterior aplicación del espray lavado. *Blanc brut. De quatre parts.* 2021

Fig. 160. Lavado de superficie total gris muy claro: blanco titanio y negro humo. *Blanc brut. De quatre parts.* 2021

Fig. 161. Línea de espray superior al lavado. *Blanc brut. De quatre parts.* 2021

Fig. 162. Veladura de gris claro y cálido todavía tierna. *Blanc brut. De quatre parts.* 2021

Fig. 163. Detalle 1

Fig. 164. Detalle 2

Fig. 165. Detalle 3

Fig. 166. *Blanc brut. De quatre parts.* 2021. Pintura acrílica y espray de base acuosa sobre lienzo, 190x150cm

Fig. 167. Vista de la maqueta (1:25) en relación al espacio expositivo (I)

Fig. 168. Vista de la maqueta (1:25) en relación al espacio expositivo (II)

Fig. 169. Vista de la maqueta (1:25) en relación al espacio expositivo (III)

Fig. 170. Planos de Galería Vangar

