



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

A vueltas con la estampa. Una aproximación a la
construcción compositiva desde la grafica experimental

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Estomba Moya, Soledad

Tutor/a: Cogollos Van Der Linden, Jonay Nicolás

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

A vueltas con la estampa.

Una aproximación a la construcción compositiva
desde la gráfica experimental.

Trabajo Final de Máster – 2022 – Tipología 4

Presentado por Soledad Estomba Moya

Tutor: Jonay N. Cogollos van der Linden



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

A vueltas con la estampa es un proyecto que tiene como objeto de estudio la interacción y el vínculo entre forma, color y el registro gráfico, formalizado principalmente mediante técnicas de estampación en serie.

A través de la producción artística y sustentado por una profundización conceptual y teórica, se propone una investigación que tiene como finalidad reflexionar acerca de los elementos compositivos que son constantes en el trabajo presentado a fin de establecer un lenguaje propio.

Así pues, el proyecto se estructura a través de una revisión de referencias propias de la abstracción, de lo formal y, principalmente, un desarrollo práctico donde la experimentación se considera parte fundamental del proyecto.

PALABRAS CLAVE

Composición, estampación, abstracción, repetición, forma, color

ABSTRACT

Around the print is a project whose object of study is the interaction and the relationship between form and colour, materialized mainly through serial printing techniques.

Through artistic production and supported by a conceptual and theoretical development, we propose an investigation which aims to reflect on the aesthetic elements that are constant in the work to establish an own language.

Thus, the project is structured around a review of abstract art references and mainly a practical development where experimentation is considered a fundamental part of the project.

KEY WORDS

Composition, print, abstraction, repetition, form, color

A todas aquellas personas que me acompañaron en este recorrido;
a mi familia y amigos por el apoyo y ánimo
y a Jonay por tanto

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
	1.1. OBJETIVOS	5
	1.2. METODOLOGÍA	6
2.	MARCO TEÓRICO: CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO	8
	2.1. FORMA	8
	2.1.1. LA FORMA SUBYACENTE	20
	2.1.2. LA FORMA RECORTADA	26
	2.2. COLOR	32
	2.3. LA ESTAMPA COMO ACTO GRÁFICO/PICTÓRICO	38
	2.3.1 FOTOLITO COMO BOCETO PRIMIGENIO	42
3.	MARCO FORMAL: PROYECTOS Y SU DESARROLLO	44
	3.1. COLLAGE	44
	3.1.1. COLLAGES DIGITALES	49
	3.2. PROCESOS EXPERIMENTALES DE ESTAMPACIÓN: SERIGRAFÍA	50
	3.2.1. LA ESTAMPA Y EL PESO	54
	3.2.2. GRAFISMOS EN PALLETS	57
	3.2.3. ESTAMPAS LAVADAS	59
	3.2.4. LA FORMA SUBYACENTE	61
	3.3. EL VOLUMEN. LA ESTAMPA ARROJADA. DEL PAPEL A LA CERÁMICA	62
4.	CONCLUSIONES	68
5.	BIBLIOGRAFÍA	70
6.	ÍNDICE DE IMÁGENES	75
7.	ANEXOS	77

1. INTRODUCCIÓN

A vueltas con la estampa se propone como un proceso de investigación abordado desde la creación y producción artística, materializado desde la asimilación de un lenguaje plástico personal durante nuestro paso por el Máster de Producción Artística.

En esta memoria se propone un proyecto enmarcado dentro del Trabajo Final de Máster, de tipología 4, constituido por varios trabajos que se interrelacionan, y que comparten elementos comunes como forma, color y composición, contemplados desde la construcción abstracta.

El título ya describe connotaciones formales y emprenderemos un análisis conceptual vinculado a estos aspectos, con la intención de sustentar nuestro trabajo en un ámbito donde la gráfica y la construcción compositiva cohabitan para crear un discurso artístico.

En la presente memoria realizaremos un recorrido donde se describirá el proceso de trabajo en el transcurso del proyecto global, estableciendo objetivos para posteriormente instaurar una metodología acorde a nuestra finalidad.

Contextualizaremos la obra en términos teóricos partiendo de los conceptos clave, haciendo hincapié en la idea de forma. Para ello nos apoyaremos en los estudios y análisis de referentes tales como Tatarkiewicz, Kandinsky, Eco, Arnheim, los cuales aportan sus ideas sobre el término bajo la influencia de diversas escuelas del pensamiento. Adoptándolas como punto de partida, elaboramos un discurso propio con el fin de reflexionar y articular nuestro trabajo.

A su vez argumentaremos la importancia del collage en un contexto compositivo, mencionando ideas de orden, azar y arbitrariedad. En este segmento conceptual revisaremos teorías del color valiéndonos de teóricos y artistas plásticos, destacando a Joseph Albers como uno de nuestros principales referentes por medio de postulados de interacción del color y por tanto de la forma.

Posteriormente analizaremos nuestras inquietudes respecto a la serigrafía y expondremos una evolución natural de desapego del método de estampación

puramente tradicional, para así, conseguir cierta independencia en nuestro proceso. De una manera más propia y experimental, la imagen a estampar se libera de una acción premeditada, para convertirse en una acción intuitiva donde prima la problemática principal de interacción del color de Albers, la cual convertimos en propia recuperando el postulado “color como forma”, destacando el ritmo y la secuencia como parte esencial del problema.

Traeremos un último proyecto gráfico-escultórico que, de forma circular, se relaciona con los anteriores mediante procesos donde la luz desempeña una función significativa, desarrollando también el trabajo hacia ámbitos más instalativos.

Por último se realizará una breve reflexión obteniendo conclusiones a partir de los objetivos establecidos.

1.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Final de Máster es el de explorar las posibilidades creativas a través de la producción de obra artística bajo una mirada experimental, en donde conceptos como forma, color, composición y seriación se interrelacionan de manera formal y conceptual.

Para conseguir dicho propósito, asumiremos una serie de objetivos personales desarrollados durante el proceso de producción y documentación. Por lo tanto, nos proponemos los siguientes objetivos específicos:

- Valorar los fundamentos y desarrollo de los conceptos de *forma* y *color* mediante autores para un enriquecimiento conceptual del proyecto.
- Empezar un estudio en profundidad acerca de aquellas técnicas formales empleadas a partir de la revisión de referentes y analizar la conexión con nuestra obra.
- Estudiar y desarrollar la técnica del collage como método compositivo.

- Ahondar en el desarrollo procesual de nuestro trabajo a partir de la experimentación con la serigrafía, evaluando cambios metodológicos.
- Explorar un nuevo concepto a raíz de la idea del fotolito.
- Abordar un proyecto expositivo y estudiar posibilidades de instalación y montaje de las piezas entendida como serie.
- Indagar en prácticas escultóricas a través de la idea de volumen a un nivel instalativo desde una perspectiva gráfica, proponiendo la aplicación de la luz como vínculo interdisciplinar
- Asentar las bases creativas y teóricas bajo un interés de continuar explorando una línea de producción propia considerando proyectos futuros.

1.2. METODOLOGÍA

Para conseguir dichos objetivos se plantea un sistema metodológico el cual se desarrolla de manera acumulativa durante el transcurso del trabajo. Este irá variando según las necesidades convenientes de cada parte del proceso, y a su vez guiará y reconducirá un enfoque general de la investigación propuesta, identificando puntos comunes de cada proyecto particular.

Para ello, iniciamos una metodología de trabajo que se establece desde la propia producción en el taller, ponemos en práctica dicho sistema que se fundamenta principalmente en el análisis, estudio y experimentación de elementos formales abstractos, materializados por medio de técnicas como el collage, y sistemas de estampación permeográficos.

En dicho contexto práctico un punto clave es identificar y asumir un cambio procesual desde la serigrafía. A raíz de una evolución natural nos alejamos de lo estrictamente ceñido a la estampación más tradicional, para profundizar en interpretaciones más experimentales y propias.

Abordaremos también una nueva idea que surge en el paso de la asignatura Procesos Constructivos de Metal y Madera y formularemos una metodología de

unión conceptual y formal a través de la estampa, el volumen y la proyección lumínica.

Otra de las claves metodológicas se establece en la producción de proyectos en serie donde la obra realizada comenzará a tener cualidades estéticas similares, aunque durante el proceso identificamos una necesidad de síntesis formal que devendrá de manera progresiva y experimental. El resultado no será una obra final sino un desarrollo a partir de diversos proyectos que dialogan y se relacionan, derivando en uno general y global presentado en la memoria.

Consecuentemente en el marco teórico se inicia un proceso de búsqueda, estudio y asimilación de los conceptos de forma, color y composición a través de diversos referentes en materia de estética, intercalando reflexiones propias que surgen durante el proceso de investigación. Profundizaremos en la idea de forma como concepto clave, así como en forma subyacente, forma recortada y el color; bajo una perspectiva expresiva de análisis compositivo.

Parte de este proceso de trabajo se resolverá en la realización de varias instalaciones en donde se solventarán cuestiones en torno a la disposición de las piezas y series en el espacio.

2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

En este capítulo, analizamos en profundidad los conceptos principales del proyecto desde una contextualización teórica. Dentro de un contexto conceptual, nos sustentaremos en distintos artistas y teóricos para ampliar conocimientos sobre nuestro discurso artístico. Así pues, tratamos las principales claves conceptuales: forma, color, composición y abstracción geométrica.

2.1. LA FORMA

Con la intención de hacer un desarrollo sobre el concepto de *forma* y su aplicación en este trabajo, entendemos necesario ir primero a lo esencial y formular la siguiente pregunta: ¿qué se entiende por el concepto de *forma* y su experiencia creativa dentro de contexto estético y artístico visual?

Numerosos filósofos, teóricos-estéticos y artistas han investigado, elaborado teorías y manifiestos sobre este aspecto y nos serviremos de algunos de sus puntos de vista para enriquecer este proyecto y, asimismo, realizar un ejercicio de hermenéutica o de interpretación personal.

Si bien es un tema que puede derivar en numerosas posibilidades de desarrollo, ya que el concepto de *forma* puede leerse desde múltiples ámbitos de investigación tales como estética, psicológica, metafísica, filosofía, se intentará realizar un análisis sintético y afinar en relación con la comprensión de nuestro trabajo.

En primer lugar, incorporaremos a el filósofo y teórico estético Tatarkiewicz quien resuelve el significado de forma en cinco definiciones en la *Historia de la Estética*¹.

La primera es aquella que nombrará *forma A*, y la define como la forma a modo de disposición de las partes, y que corresponde a lo abstracto. La segunda, *forma B*, es el concepto aplicado a los sentidos y que se propone como lo concreto. Una *forma C* sería aquella que describe el contorno, perímetro o límite de un objeto. También alude a una *forma E* y *D* que comentaremos más adelante, ya que son conceptos de forma aludiendo a pensamientos de estética.

Con respecto a las formas *A* y *B*, Tatarkiewicz, observa que se pueden combinar bajo un término global de *forma*, relacionando a la disposición de lo que se percibe directamente lo que llamaría una forma *bivalente*².

¹ Tatarkiewicz, W., (1990) *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, p. 254-255

² Tatarkiewicz, W., (1990) *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, p. 254

El propósito de realizar una revisión sobre estos conceptos no es para posicionarnos ni adscribirnos a una sola condición de entendimiento acerca de estas definiciones, que también podría llevar a confusión de términos, justamente todo lo contrario, se trata de ampliar el método de estudio y tener la capacidad de comprender por qué elegimos conscientemente *el hacer* mediante la construcción compositiva a través de las formas. Por lo tanto, entendemos que la sinergia entre los conceptos de forma *A* y *B*, entre otras, conviven en nuestro trabajo. No obstante, podemos dictaminar cuál de estas se identifica en mayor medida.

Tatarkiewicz hace referencia a que estas dos definiciones funcionaban complementariamente, aunque esta idea se replantea en el siglo XX con la aparición de la *forma pura* recuperada por los formalistas y supremacistas, quienes destacan la forma por encima del contenido.

Aquí introducimos a Malevich como uno de nuestros referentes formales. También a Frank Stella, quien propone un discurso similar. ... lo que se ve es lo que se ve ³.

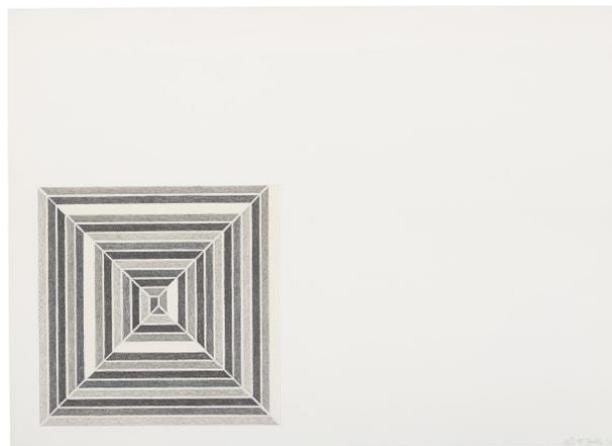


Fig. 1. Frank Stella
Hyena Stomp, from
Jasper's Dilemma, 1973.

Tatarkiewicz menciona al francés Henri Focillon, precursor del análisis formalista, donde en su libro *La vie des formes* de 1934, plantea que las formas

³ MUSEO REINA SOFIA: [Consulta 13 febrero 2022] Disponible en:
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1995014-fo_es-001-frank-stella.pdf>

no son elementos simbólicos, sino que *son significativas y expresivas por sí mismas* ⁴.

Con lo cual, podemos incorporar esta idea en nuestro proyecto y enfatizar en el aspecto donde la forma emancipada de contenido es lo suficientemente autónoma como para funcionar por sí misma, y justamente esta connotación, a nuestro modo de ver, le dotaría de contenido.

Abordamos nuestra manera de trabajo como un proceso de construcción compositiva mediante la síntesis intuitiva de formas, a través de la serigrafía experimental, alejando lo puramente técnico de su proceso, lo que nos permiten un desarrollo más propio del campo pictórico.

Con respecto a estos planteamientos y paradigmas del concepto de *forma*, Kandinsky lo analiza dando paso a un nuevo lenguaje artístico a partir de una transformación formal y un afán de simplificación de formas. Este nuevo lenguaje, que surge del interés de abstraer lo complicado a lo simple, lo lleva a analizar la relación entre el contenido esencial y la forma (punto, línea y plano).⁵ Kandinsky plantea que la obra de arte debe tener dos componentes, un elemento interior, refiriéndose al contenido y otro exterior siendo este el que favorece a su materialización.

“Para que el contenido, que vive en un principio <<de una forma abstracta>>, se convierta en una obra, es preciso que el segundo elemento – el elemento exterior – contribuya a su materialización. Por esta razón el contenido aspira a un medio de expresión, a una forma <<material>>” ⁶

⁴Tatarkiewicz, W., (1990) *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, p. 266

⁵ MARTÍNEZ BENITO, J., (2011) *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis. Salamanca: Universidad de Salamanca p. 131-135-145

⁶ KANDINSKY, W., (1987) *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, Ediciones Paidós p. 43

Para Kandinsky la forma no es el único compuesto principal en una obra de arte, sino que realza el valor al contenido, definiéndolo como *espíritu* y por tanto la forma sería la *materia* ⁷.

Con lo cual, el contenido y la forma son los elementos imprescindibles para la creación artística, para la construcción de la obra de arte, que denomina elemento constructivo. “... *toda forma tiene un contenido interno. La forma es, pues, la expresión del contenido interno*” ⁸.

El contenido interno, comprendido por forma y el color, su estructura y por tanto su síntesis, es lo que consigue expresar emoción que llega al espectador como nuevo lenguaje visual y dicha emoción, incluida en el contenido interno, es a lo que se refiere cuando propone la idea de *necesidad interior*.

Así pues, se aproxima a un postulado o principio donde concibe que la forma es un elemento que nace de una *necesidad interior* y expresa que cualquier tipo de forma es correcta si cumple con esta necesidad.

“La cuestión de la forma es así una cuestión errónea, ya que lo esencial es que la forma nazca de una necesidad interior, es decir del contenido, y que las formas escogidas tengan una resonancia interior, es decir se organicen para dar cuenta de ese mismo contenido de una manera eficaz.” ⁹

Para clarificar ciertas cuestiones sobre la *necesidad interior* consultamos la tesis doctoral de Julia Martínez Benito, donde reflexiona acerca de este principio y lo aborda de esta manera; el artista expresa un contenido que espera recibir el espectador, y dicha trasmisión se hace desde la obra de arte, encerrando una forma que exprese emociones. La necesidad interior es la emoción del artista

⁷ KANDINSKY, W., (1987) *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, Ediciones Paidós. p.16

⁸ KANDINSKY, W., (1989,2020) *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona, Editorial Planeta. P. 94

⁹ KANDINSKY, W., (1987) *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, Ediciones Paidós. p.12

que llega al espectador, siendo la necesidad interior el contenido interno que está presente después de la síntesis de las formas.

Por lo tanto, si elaboráramos un esquema resultaría una ecuación en este orden: artista – *contenido interno* = *necesidad interior* – espectador.

Consideramos que esta necesidad interior de la que habla Kandinsky contiene una necesidad directa que vincula al artista con su finalidad expresiva hacia el espectador. Pero también podemos abordar esta idea y hacer hincapié en el propio suceso artístico. La necesidad interior, en un contexto contemporáneo sin estar sometido o atado a estas premisas, podría no solo involucrar al espectador como única finalidad de la obra de arte, sino al propio proceso artístico.

A su vez reconocemos que ciertos aspectos que imperan en el discurso de Kandinsky se mantienen vigentes en la actualidad, ya que, de no ser así, no sería posible lo que podríamos acuñar como hecho artístico o que exista aun una tradición artística y cultural, una constatación de que persista la necesidad y el interés de seguir generando *algo* en virtud de lo artístico.

A medida que avanzamos con el fin de responder la pregunta que sugerimos en un inicio, vamos confirmando que la constante o idea de *forma* se emancipa de lo que en un principio solo daba lugar a aquellas primeras categorías que postulaba Tatarkiewicz. El concepto de forma se libera de sus particularidades puramente formales y comienza a abarcar y comprender otras ideas, que la involucran desde una perspectiva semántica y por tanto conceptos más afines a un lenguaje de análisis filosófico o incluso metafísico.

Para analizar brevemente este aspecto consideramos conveniente revisar *La definición del Arte* de Umberto Eco quien recoge las reflexiones del filósofo italiano Luigi Pareyson, escritor de la *Estética. Teoría de la Formatividad*, donde encontramos argumentos que son de nuestro interés para incorporarlos en esta parte de la memoria.

Eco plantea una idea del arte entendiéndolo a través del verbo *hacer*; ...*hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos...*¹⁰ .

Así pues, reflexiona sobre el cambio de matiz en la dialéctica y el debate acerca del hecho artístico, haciendo uso del concepto del fenómeno artístico, entendiéndolo como un *organismo regido por una legalidad estructural* ¹¹, alejando así aquella idea integrada durante años, donde se tomaba al marco creativo como un hecho fantástico o con connotaciones de genialidad.

Eco reflexiona acerca de las ideas de Pareyson que concibe un concepto de arte como *forma*, relacionándolo directamente con el termino ...*organismo; formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias...*¹².

Con lo cual podemos entender que el concepto de *forma* aquí se traslada a *forma de hacer* y el medio para su comprensión y desarrollo es la formatividad, el sustantivo abstracto de la forma.

Para una mejor comprensión, dada la complejidad de los textos, acudimos al artículo *Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson* de Pablo Blanco Sarto quien profundiza en estos conceptos. Expone que, con la estética de la perfección y la estética de expresión ya definidas, Pareyson, propone una tercera, la cual incluye o suma a las dos primeras: la estética de la formatividad se concibe como la *estética de hacer*. La formatividad se apoya principalmente en la producción y contemplación artística, ya que lo observado es la forma y esta deviene de un proceso de producción. También se sostiene bajo el orden de singularidad de la obra y su condición de única e irrepetible. Es decir, la estética de formatividad es la estética del *hacer y expresar* ¹³.

¹⁰ ECO, U., (1970) *La definición del Arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. p. 13

¹¹ ECO, U., *Ibidem*. p. 14

¹² ECO, U., (1970) *La definición del Arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. p. 15

¹³ BLANCO-SARTO, P, 2002. *Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson*. Anuario Filosófico 2002 (35), pp. 753 – 788 Revisado en p. 757-758

Para Pareyson, apunta Eco, la vida se trata de la producción de formas en un contexto de moralidad, de pensamiento y de arte. Estas formas son *creaciones orgánicas y terminadas*, con autonomía propia, formas hechas mediante el trabajo humano. Un acto creativo, de invención, producto de un propósito, *afirmando el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana*¹⁴. Con lo cual, según Eco, Pareyson se apoya en un contexto donde la persona tiene una *actividad formante*. Esta actividad, explica Eco, es operación con una finalidad, una intención, una actividad especulativa donde se debe aplicar un compromiso ético y un interés de abordar una investigación a causa del hecho artístico. Esta actividad relaciona el sentimiento por el compromiso artístico, así como aspectos ligados a lo racional, una constante reflexión crítica durante el proceso artístico, el cual Eco define como un juicio continuo.

“... interviene la inteligencia, como juicio continuo, vigilante, consciente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética...”¹⁵

Eco propone que *En el arte la persona ... forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar y poder formar*¹⁶, esta premisa sería la definición del arte bajo términos de pura formatividad. Plantea una serie de cuestiones en torno a estos axiomas, opinando que esta definición se aleja del planteamiento que proponía Kandinsky; forma como contenido o forma como materia, debido a que estos términos ceden ante un nuevo paradigma de *forma* como *organismo estructurado* conformado por sentimientos y pensamientos que se originan desde la propia obra.

Con lo cual propone que el artista está presente en la obra como *residuo concreto*, por el mero hecho de haberla realizado. Según Eco, los debates de

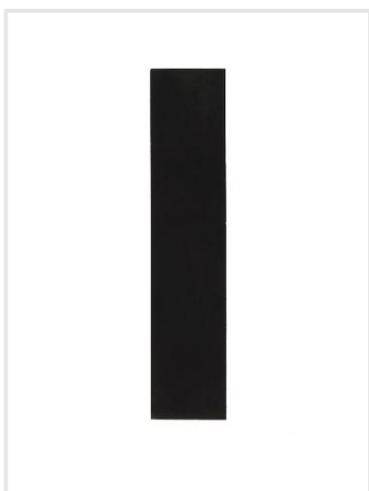
¹⁴ ECO, U., (1970) *La definición del Arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. p. 15

¹⁵ ECO, U., (1970) *La definición del Arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca. p. 16

¹⁶ ECO, U. *Ibidem*. p. 16

conceptos como contenido, materia y forma pierden sentido ya que se emprende una nueva concepción para comprender el concepto de forma ¹⁷.

Para asentar y relacionar estas definiciones de una manera practica y cercana a nuestro contexto actual, podríamos incorporar las reflexiones de Jordi Teixidor acerca de la obra de Barnett Newman. Teixidor explica que en las obras de Newman al parecer no acontece nada y que en algún sentido es así, solo un color extendido sobre un soporte, alguna línea o elemento aislado. Según Teixidor la obra de Newman es una experiencia empírica y que el vínculo con la obra no se da dentro de la misma, sino fuera de ella.



“La pintura de Newman no tiene tema, pero sus pinturas – de un radical reduccionismo en el contenido y en su forma- translucen un componente de serena reflexión, lo que plantea cuestiones más allá de la naturaleza de lo pintado.”¹⁸

Fig. 2. Barnett Newman
Untitled Etching #2, 1969.

Eco, en *La Definición del Arte*, plantea pensamientos desarrollados por Luigi Stefanini quien, a través de la Gestalt, se centra en el estudio de la problemática contemporánea del concepto *forma*, y su análisis se desarrolla en un campo de investigación filosófico o metafísico, derivando en ensayos como la *Filosofía de las formas*, o *Metafísica de las formas*, entre otros textos. Si bien es una temática que nos resulta sumamente interesante, así también *La Psicología de la Forma*, de Wolfgang Köhler, creemos que una profundización acerca de estos aspectos se aleja del interés principal del presente trabajo, por lo tanto, no ahondaremos en ellos.

Volviendo a Tatarkiewicz, sostiene que las tres definiciones, mencionadas al inicio del epígrafe, de las *formas A, B y C*, son entendidas desde la estética, pero

¹⁷ ECO, U. *Ibidem.* p. 17

¹⁸ Revisado en catalogo: TEIXEDOR, Jordi. *Final de partida*. Edita: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2022. P. 114

también analiza otras dos que surgen desde una categoría más filosófica, las cuales apuntaremos de una manera breve. *La forma D* es el concepto de forma que deviene de Aristóteles y que se adscribe a un pensamiento donde lo que prima es la esencia conceptual de un objeto: lo que llamaría <<entelequia>>. Y por último la *forma E*, concepto desarrollado por Kant, entendiendo la *forma* como la aportación de la mente al objeto percibido, es decir la experiencia y tiene un origen subjetivo.

En relación con la forma percibida, *la forma E*, debemos al menos mencionar o incluir un breve comentario sobre la psicología de la percepción. Para ello nos centraremos en Rudolf Arnheim quien define y analiza *la forma* haciendo una diferenciación entre material y perceptual. Explica que *percibir* reside en la formación de conceptos perceptuales.

Por lo tanto, Arnheim expone que los sentidos se circunscriben a lo concreto (*forma B*), así como los conceptos a lo abstracto (*forma A*), y la visión contribuye a aquellas condiciones para la formación de conceptos, así pues, Arnheim define el proceso de percepción como *una operación intelectual* ¹⁹

Sintetiza Arnheim, ver es comprender, en otras palabras, la visión es una parte fundamental del mecanismo de comprensión de la realidad.

“La percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión. La vista se anticipa a la capacidad del artista para hacer esquemas que interpreten la experiencia mediante la forma organizada: ver es comprender.” ²⁰

Omar Calabrese expone que Arnheim tiene la convicción de que todo lo relacionado con el pensamiento está establecido en una base perceptiva y de que no existe diferencia entre ver y pensar. Calabrese plantea que en la

¹⁹ ARNHEIM, R., (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid; Alianza. p.61

²⁰ ARNHEIM, R. *Ibidem*, p. 62.

percepción se solucionan los *mecanismos de estructuración y atracción de la realidad* y que posteriormente se convierte en lenguaje mismo ²¹.

Arnheim estudia los elementos fisiológicos que están presentes en lo que define como *la visión como exploración activa* ²² y plantea que los procesos relacionados a la percepción visual de la *forma* se desarrollan desde unidades de menor a mayor dimensión de una manera directa y pasiva. Explica que al mirar un objeto transitamos su superficie y vamos siguiendo sus límites, explorando las texturas y cualidades matéricas. *La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa* ²³.

Si bien este análisis no define la *forma* como tal, nos da una idea de qué se involucra cuando observamos un objeto o una forma, un aspecto fundamental a la hora de abordar la mirada tanto como espectador como creador de imágenes.

“si la visión en una aprehensión activa, ¿qué es lo que aprehende? Ver significa aprehender rasgos de los objetos.” ²⁴

Con lo cual podemos determinar, según Arnheim, que cuando observamos una forma podemos disociarla según su forma matérica, es decir objetual, pero también lo que percibimos de esta. Aquí entrarían en valor todas aquellas experiencias visuales que hemos tenido sobre este objeto o forma en concreto (*forma E*), o incluso por otras similares que nos remiten al recuerdo y a la memoria.

²¹ CALABRESE, O., (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. p.54

²² ARNHEIM, R., (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid; Alianza p. 57.

²³ ARNHEIM, R. *Ibidem*, p. 58.

²⁴ ARNHEIM, R., (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid; Alianza p. 58.

“...el que hace una imagen de algo que ha experimentado es libre de incluir en ella una proporción mayor o menor de la forma.”²⁵

Arnheim explica que las vivencias visuales se albergan dentro de un contexto de espacio y tiempo, pero no solo va ligado a la interacción de la forma del objeto presente y la experiencia visual vivida, sino que depende que se distinga una relación entre ellas.

Por lo tanto, cuando observamos una forma son múltiples los procesos que puedan darse, pero es innegable algún tipo de reconocimiento o identificación de características comunes que hemos observado y archivado en la memoria.

Con lo cual la *forma* como concepto puede leerse bajo diversos aspectos. La *forma* puede ser autónoma, conservando su contenido, y a su vez, mediante la contemplación es perceptual y expresiva. Y la *forma* tiene múltiples formas.



Fig 3. Joseph Kosuth
*One and Three
Chairs*, 1965.

²⁵ ARNHEIM, R. *Ibidem* p. 63.

Para apoyar esta idea podemos mencionar al artista Joseph Kosuth y concretamente su obra *One and Three Chairs*. Si bien es una pieza donde la forma, o mejor dicho su contenido, se distancia de nuestro discurso ya que lo que se representa es un objeto concreto, identificable y cotidiano, lo que nos interesa es que el artista realiza una reinterpretación del concepto *forma* en el ámbito artístico. Kosuth consigue amalgamar a través de tres *formas* diferentes la realidad de un objeto; objetual (referente), visual (representación) y semántico (lenguaje), en una sola pieza.

Si bien Kosuth se considera antiformalista, existe una contradicción en sus intenciones posicionando la obra en un claro ejemplo de formalismo, según Catherine Millet, quien toma la definición de formalismo de Clement Greenberg: *al hecho de que una obra solo habla de la obra misma*.²⁶

Todas las referencias y análisis que hemos abordado y planteado en este epígrafe han funcionado como soporte para la comprensión de uno de los elementos clave que se incluye en nuestro trabajo. Ahora bien, tenemos que considerar que en algunos casos se convierte en un término de estudio de cierta densidad y complejidad - e incluso ambigüedad - debido a que se fueron priorizando progresivamente nuevas concepciones en torno a este término y, como comentamos anteriormente, desde diferentes escuelas.

Por lo tanto, todo lo leído y arrojado en esta memoria se articula de un modo u otro en nuestra idea de *forma*. Tanto por parte de una definición factual y concreta como la planteada por Tatarkiewicz, así como una idea de formalismo plasmado a través de múltiples referentes, la necesidad de síntesis o abstracción que estudia Kandinsky, y los argumentos de Pareyson sobre el *hacer* y la producción. Destacamos este último debido a que la manera de comprender el desarrollo procesual de nuestro proyecto es desde el propio *hacer*, la producción, el trabajo de taller, experimental, espontáneo, intuitivo, físico, y a su vez racional.

²⁶ MUSEO REINA SOFIA: [Consulta 2 mayo 2022] Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>> Carmen Fernández Aparicio

2.1.1. LA FORMA SUBYACENTE

Ya con algunos argumentos e ideas afianzadas sobre la *forma*, en el presente epígrafe nos centraremos en aquello relacionado a la estructura compositiva.

Entendemos por composición la acción de construir a partir del ordenamiento de diversos elementos y por tanto en esta sistematización de formas nos referimos a la relación entre estas como formas subyacentes.

Entendemos la forma que subyace como un juego compositivo concebido por medio de la superposición de formas, la construcción a partir de capas.

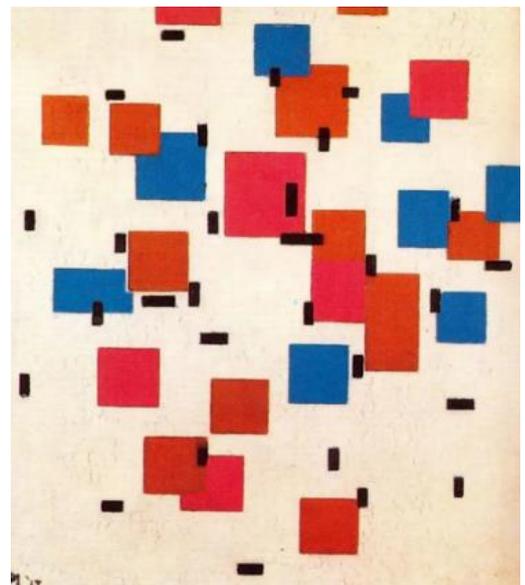


Fig. 4. Piet Mondrian
Composición de Color B,
1917.

Indagando acerca de estas formas en la composición con el fin de reconocer este tipo de recurso en algunos referentes, revisamos el texto de Anna Moszynska donde manifiesta el carácter de desarrollo artístico de Piet Mondrian. Explica que posteriormente de experimentar el estudio de la línea y el color sin combinarlos, Mondrian inicia un proceso de conjugación de estos dos elementos compositivos, estableciendo una unión entre ellos. Un claro ejemplo de dicha conjunción se puede apreciar en la obra *Composición de Color B* donde las formas se superponen creando un efecto de ritmo y articulación en el espacio pictórico;

“...los bloques de color mismos, al no estar sujetos dentro del espacio del cuadro, parecen flotar...”, “...una profundización también está insinuada en la composición.”²⁷

Así pues, en el desarrollo de nuestro proceso artístico se inicia un interés por la estructura compositiva que se genera al aproximar una forma a otra, la unión o yuxtaposición entre elementos – refiriéndonos a formas abstractas y evocando cierta geometría – donde poco a poco se va reduciendo la distancia entre las formas para finalmente quedar superpuestas.

Con este punto de partida nuestro objetivo es observar el comportamiento, mediante procesos empíricos, de estas masas o planos que se superponen, inicialmente ocultando fragmentos de una primera forma, como si se tratara de un juego por capas, un palimpsesto; una superficie oculta o borrada para dar lugar a otra nueva, permaneciendo un registro de la anterior, hasta emprender una investigación donde el color se torna menos opaco. Este proceso da lugar a una imagen velada, que oculta, pero a su vez que se deja percibir. Incluso en ocasiones no se distingue cual es la que subyace y cuál es la que oculta.

Recapitamos acerca de la idea que está presente en nuestro trabajo, aquella unión o interacción de la forma, la superposición. Entendemos esta relación como el origen de una nueva forma, ya sea por las características formales en cuanto a la aplicación del color, a través del uso de la transparencia y así progresivamente encontrar otro elemento generado en el espacio gráfico-pictórico: la idea de profundidad.

Esta profundidad generada por capas concede cierta “vibración” o una percepción de desenfoque pictórico, destacando que cuando nos referimos a pintura reseñamos a los procesos de estampación, concretamente a la serigrafía; siendo nuestro medio de expresión.

²⁷ MOSZYNSKA, A., (1996). *El arte abstracto*. Barcelona; London: Destino. p. 29.

Acorde con lo propuesto, podemos referenciar al pintor Kees Goudzwaard, quien utiliza como modelo o boceto papeles recortados y acetatos superpuestos, pegados con cinta de carroceros para luego representarlo utilizando técnicas tradicionales de la pintura, el óleo.

Nos identificamos en algunos de sus trabajos bajo tres particularidades de método; la primera es el cometido en la parte compositiva, ese juego de transformar el plano bidimensional a un espacio con profundidad; la segunda es la intención de emular un collage mediante el proceso pictórico. Goudzwaard pinta un collage. Su trabajo se bate entre la abstracción y la figuración, ya que recrea una ilusión, o trampantojo. La tercera es el sistema de replicación de la forma, el cual, bajo nuestro punto de vista, genera una cuidada distorsión visual y perceptual ²⁸.

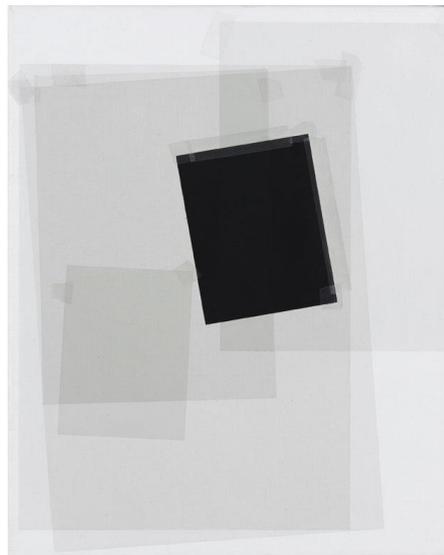


Fig. 5. K. Goudzwaard
Little Heap, 2007. Óleo
sobre tela, 50 x 40 cm.



Fig. 6. K. Goudzwaard
Translucent On Black, 2008.
Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

También nos resulta sumamente sugerente el uso del color que emplea, la elección de matices, los tonos medios velados.

²⁸ KEES GOUDZWAARD: [Consulta 13 marzo 2022] Disponible en:
<<http://www.keesgoudzwaard.org/>>

No hace mucho tiempo que conocemos la obra de Goudzwaard, podríamos decir que fue casi una casualidad dar con su trabajo, pero creemos merecido, dado su lenguaje plástico y cierto reconocimiento formal, incluirlo en esta fracción de la memoria.

*“La continuidad del pensamiento y de la obra de Moholy-Nagy se ve, básicamente, en la relación sobre todo con la profundización teórica y práctica de los problemas concernientes a la “visualidad”.*²⁹

Creemos significativo incluir al artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy. Si bien su producción se desarrolla en múltiples campos artísticos, como pintura, grabado, escultura y fotografía y cine, nos centraremos, para este apartado, en aquellas cualidades que nos resultan más sugerentes en cuanto al análisis y puntos en común que podamos destacar.

Con un claro lenguaje constructivista dado a su contexto y su labor en la Bauhaus y una inquietud por abordar temáticas en torno al uso de transparencias, de superposición y sobre la luz, apuntamos sobre sus trabajos, además de la construcción compositiva y el uso de la forma geométrica; aquello relacionado con la superposición y transparencias que plasma a través del óleo y en su producción gráfica. Haremos hincapié en el ejercicio de velar la forma, interesándonos su manera de realiza tintas planas, potenciando bloques, que, de alguna manera mediante la veladura, otorga al conjunto de formas un aspecto de ligereza.

También reconocemos un fuerte vínculo con las formas lineales que atraviesan las unidades de mayor tamaño, generando planos, ritmo y dinamismo en sus trabajos. Moholy trabajaba desde una racionalidad formal y fijaba su objeto de estudio en las formas y colores, y a su vez, destacaba una intencionalidad en cuestiones de la percepción y los fenómenos ópticos.³⁰

²⁹ Revisado en catálogo: MOHOLY-NAGY, Lászlo. Edita: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, València, 1991. P. 17

³⁰ MOHOLY NAGY FOUNDATION: [Consulta 22 marzo 2022] Disponible en: <<https://moholy-nagy.org/biography/>>

Adentrándonos en inquietudes plásticas, Moholy revela en sus obras un interés por abordar cuestiones en torno a la luz, que posteriormente derivará en un cambio de lenguaje trasladando estas preocupaciones al ámbito de la luminotecnia, técnicas fotográficas y cinematográficas, en las cuales consideraba la luz como medio de expresión plástica.

Bajo este nuevo elemento de análisis, reflexionamos sobre no haber comprendido, hasta que apreciamos el trabajo de Moholy, la importancia, o de que manera está presente la luz en nuestro proyecto.

Evidentemente si existe un elemento traslucido que permite percibir un plano que está detrás de otro, es decir, una tridimensionalidad ficticia, la luz, o mejor dicho aun, su representación, es un componente esencial en nuestro trabajo. En un principio solo evaluábamos temas cromáticos en torno a la forma subyacente, pero solo es posible velar la imagen si valoramos estas cuestiones.

Inevitablemente, moviéndonos en estos términos, en principio formales, nos viene a la memoria una clara imagen del trabajo de Donald Judd. A pesar de que su obra se enmarca en constructos minimalistas y objetuales, creemos que existen aspectos vinculantes.

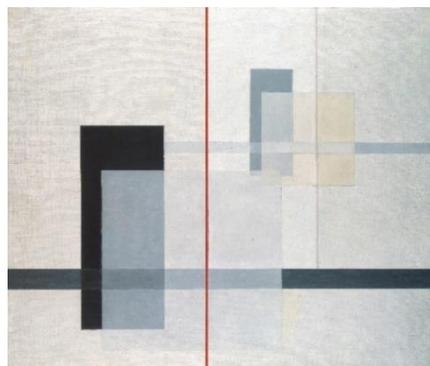


Fig. 7. Moholy-Nagy *K VI*, 1922.
Óleo y grafito sobre lienzo.



Fig. 8. Donald Judd *Untitled*, 1987.

Si bien la obra de Judd se adscribe a una categoría espacial, donde prima la percepción del orden secuencial del objeto repetido, la poética de los materiales y su interrelación en el espacio y a su vez, con una producción artística que se enmarca dentro del minimalismo, señalaremos brevemente algunos aspectos de su obra que creemos están en concordancia con lo comentado anteriormente ³¹.



Fig. 9. Ivan Kliun
Composition with transparent red, brown and blue, 1920.
Óleo sobre tela, 79 x 60 cm.

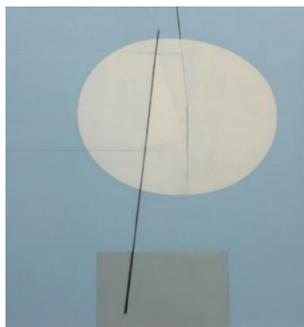


Fig. 10. Lola Berenguer
Los hábitos, 2015. Acrílico y grafito, 150 x 160 cm.

A fin de concretar y hacer un paralelismo en cuanto a términos, analizaremos el objeto escultórico de Judd como una forma, anulando en cierta manera su cualidad volumétrica y su tridimensionalidad en el espacio.

Recapitaremos en aquello que nos traslada al título de este epígrafe, siempre desde una mirada formal y no en categorías conceptuales, ya que, en ese caso, podríamos entender también la forma subyacente como parte del discurso de su obra.

De este modo, y con una dirección clara, podríamos determinar que los planos cuidadosamente pulidos de metacrilatos de colores transparentes en las formas de Judd podrían reconocerse en algunos de los elementos geométricos de Moholy-Nagy, por tanto, nos resulta de interés – o al menos curioso- poder identificar vínculos en el uso de la transparencia que crea una profundidad entre las formas abstractas-geométricas.

Creemos relevante y necesario mencionar, al menos, algunos artistas que hemos consultado en el transcurso del proyecto tales como Ivan Kluin, Liubov Popova, Lola Berenguer, Jonathan Lawes, entre otros.

³¹ En este apartado revisamos: TFM: LLAMAZARES BLANCO, P. (2017) *El espacio específico de Donald Judd*.

2.1.2. LA FORMA RECORTADA

Incorporamos en este epígrafe aquello relacionado con la técnica del collage, pero no lo abordaremos únicamente desde la construcción a partir de la adhesión, de lo cortado y pegado, sino desde el propio proceso de componer. La forma recortada está presente en los proyectos de collages, pero a su vez en el proceso compositivo de estampación.

Podríamos haber incluido esta parte argumentativa de la memoria al epígrafe anterior, ya que podríamos proponer que el collage trata de la superposición de formas, concluyendo que existen algunas en un primer plano y otras que subyacen, pero intentaremos proporcionar otro enfoque.

A partir de nuestra práctica, concebimos el collage como el juego de la yuxtaposición, una amalgama que conecta fragmentos de papeles pintados. Diversos artistas incorporan el collage como método experimental, quienes, evitando medios propios del ámbito pictórico, llegan a conseguir una pintura pura. Pero no solo referenciamos a la pintura, son múltiples las opciones plásticas del collage, aunque en nuestro caso lo abordamos desde la gráfica. Pero la composición puede pensarse como pintura, Matisse afirmaba que a través del collage podía hacer un ejercicio de simplificación de medios, consiguiendo un resultado satisfactorio:

“El papel recortado me permite dibujar con el color. Para mí se trata de una simplificación. En lugar de dibujar el contorno e instalar en él el color, dibujo directamente el color (...) Esta simplificación garantiza una precisión en la reunión de los dos medios que no constituyen más que uno.”³²

Valoramos esta cita de Matisse, puesto que compartimos la intención de simplificación que señala. Concretamente en el proyecto *Ausencias del orden* y

³² NÉRET, X. (2009). *Recortes: dibujando con tijeras*. Barcelona: Taschen, p. 295.

del desorden hacemos uso de cierta reducción de elementos por medio del collage.

Trabajamos con papeles pintados que rasgamos o cortamos para luego componer, mediante un tratamiento que roza lo lúdico, un juego de colocación, de probar la forma correcta a nuestro entender, en ocasiones formas intencionadas, pero al mismo tiempo el azar y la intuición participan en el proceso.



Fig. 11. Soledad Estomba
*Ausencias del orden y del
desorden, 2019.*

Con respecto a lo azaroso podríamos referenciar a Jean Arp, ya que este aspecto está presente en su rutina artística. Para Arp la creación artística es un juego entre el color, las formas y el azar, pero siempre teniendo en cuenta la composición. H. Wescher explica que la técnica del collage le permite a Arp satisfacer cierto deseo de anonimato, concediendo a la obra un valor *objetivo e impersonal que la libera de la búsqueda del Yo* de la pintura más tradicional.³³

³³ WESCHER, H. (1976). *La historia del collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 102.

Quizás esta característica sea propia de una técnica versátil, directa e inmediata, dada su forma de aplicación, ya que en todas las lecturas en torno a esta técnica encontramos que se describe el proceso como un *juego*. Tal vez este aspecto aleja una actitud metodológica más ensimismada, mental y psicología de ciertos ámbitos de la pintura y la cuestión creativa nos aproxima a una experiencia propia de la niñez; *armar el puzle*. Esto no quita que se asuma el proceso de trabajo con cierta medida y bajo parámetros racionales como en otras disciplinas, pero si puede existir este cambio de condición dada la permutación matérica, esa simplificación de la que hablaba Matisse.

Con respecto a Arp, entre 1916 y 1919 realiza una serie de obras significativas donde dispuso fragmentos de papeles rasgados colocados mediante un proceso de *tanteo*, donde se acerca al accidente y se aleja de aquellas composiciones más geométricas. *Cuadrados dispuestos según las leyes del azar* plantea un cambio en su forma de trabajar el collage, donde comienza a considerar la idea de orden y de una composición menos estudiada, aunque prevalece una armonía estética en la colocación.³⁴

Compartiendo estas ideas de emplear el collage no significa que nos adscribamos a un automatismo procesual, ni que lo haya en el caso de Arp, pero si somos conscientes, según nuestra experiencia, que hay un cambio en el abordaje de los procesos artísticos.

Por otra parte, José Francisco Yvars plantea que desde un inicio el collage, surgido en las vanguardias, comenzó siendo un procedimiento expresivo no auténtico, considerado por críticos e historiadores simplemente como una extensión de la pintura³⁵.

Si bien estamos de acuerdo en que el collage en cuanto disposición compositiva, y bajo la mirada hacia nuestros referentes, si podría entenderse como una simplificación de medios en procesos semejantes a lo pictórico, como comentamos anteriormente, pero la técnica puede transmutarse y dar mucho más que un *cuadro ventana*. Como ejemplo podríamos mencionar a Antoni

³⁴ MOSZYNSKA, A., (1996). El arte abstracto. Barcelona; London: Destino. p. 65

³⁵ MADERUELO, J. (2018). *Arte Impreso*. Cantabria: Ediciones La Bahía, p. 29



Fig. 12. Antoni Tàpies *Figura de papel de periódico e hilos*, 1946. Obra sobre papel, collage. 46 x 38 cm.

Tàpies, quien utiliza el collage como reivindicación del fragmento matérico. Mediante materiales de desecho elabora sus piezas valorándolas como un objeto en sí mismo, resaltando lenguajes formales mediante argumentos como la acumulación, el desecho y el residuo.³⁶

Yvars opina que la técnica del collage es un mestizaje de disciplinas que aúna multitudes de recursos artísticos y lo expone de la siguiente manera;

“Si bien se mira, una llamada en toda regla al mestizaje artístico, a la liberación formal del objeto sensible significativo, que debe deshacerse de una vez por todas de la agobiante acumulación de referentes culturales no siempre pertinentes que lo asedian.”³⁷



Fig. 13. Robert Motherwell *Abierto con figuración*, 1968. Acrílico sobre papel collage sobre papel, 77,5 x 55,9 cm.

En este proceso de liberación formal encontramos a Robert Motherwell con los llamados *early collages*, donde ajusta la técnica hacia la búsqueda de un vocabulario visual propio mediante el gesto automático, el color y la forma.

En un inicio llegamos a la obra de Motherwell por medio de sus pinturas, principalmente la serie *Elegías a la Republica Española*. Nos cautivaban las formas de las manchas negras en un primer plano sobre el fondo blanco del cuadro, la austeridad cromática, la repetición de la forma e incluso nos resultaba sugerente los grandiosos formatos apaisados, característica común entre los expresionistas abstractos, y sin embargo no conocíamos su trabajo gráfico ni su producción de collages. Si bien la impronta del artista está presente, se refleja un cambio según la técnica empleada, en los collages encontramos que el color se integra con mayor intensidad y variedad cromática, la forma deja de ser orgánica, gestual para evidenciar las aristas, definiéndose fuertemente la forma a través del corte. Así pues, podemos entender que este proceso permite la *liberación formal* de la que habla Yvars por las características propias de una

³⁶ YVARS, J.F. (2012). *El siglo del collage: una apreciación radical*. Barcelona: Elba, p.31

³⁷ YVARS, J.F. *Ibidem* p. 28

técnica más directa y versátil en su aplicación, un atajo procesual que posee sus peculiaridades propias, y, aun así, no alejan al artista de su lenguaje plástico.

Realizando una breve reflexión creemos necesario dirigir la mirada hacia una manera de comprender el collage desde la construcción geométrica y creemos oportuno al menos mencionar a algunos referentes que hemos revisado no solo en el desarrollo de este proyecto, sino que son continuos en nuestra formación académica tales como Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Eduardo Chillida entre otros.



Fig. 14. Fuencisla Francés
Soledades, 1995 – 2004.
Collage de óleo sobre papel
sobre lienzo, 147 x 115 cm.

Otro concepto que encierra el collage es la idea de destruir para crear. Con ello podemos comentar el trabajo de Fuencisla Francés, y señalar su interés por trabajar el papel. Elabora sus piezas trazando una línea conceptual entre lo lleno y lo vacío, evidenciando un interés por el equilibrio y la profundidad mediante un lenguaje sutil y a su vez potente.³⁸

Nos centraremos concretamente en sus trabajos incluidos en la exposición *Punto de fuga* en el Centro del Carmen Cultura Contemporánea. El contenido de la exposición se fundamenta en un ámbito instalativo a través del collage. Una explosión simulada mediante fragmentos de papel, cartón y madera. Si bien estas eran las piezas más impactantes de la muestra, también incluía diversos collages. El contraste entre las obras se manifiesta en la tridimensionalidad dado que los conceptos esenciales se mantienen, destruir para reconstruir. Contempla la idea de destruir inicialmente y desde ese punto de partida, crear. Compartimos esta forma de *hacer*, ya que en nuestro proceso en la realización del collage partimos de papeles de gran formato pintados con óleo para posteriormente, mediante el corte y el rasgado, generar formas de color, y no solo está presente el color, involucra también otros elementos formales como registros, manchas, gesto y otros vocabularios visuales.

³⁸ Desde catálogo: FRANCÉS, Fuencisla. *Punto de fuga* Valencia: Edita: Generalitat Valenciana, 2020



Fig. 15. François Dufrene
Dorsos de carteles, 1960.
Fragmentos de carteles sobre
lienzo.

Entendemos que el propósito esencial del proceso de destruir para crear se revela a partir de la suma de fragmentos, pero podríamos hacer un paralelismo y pensar en su opuesto: el *Décollage*, por el contrario, se fundamenta en crear por medio de destruir.

El proceso es inverso, el *décollage* parte de otros medios de expresión y es una práctica que desarrollan inicialmente los artistas del Nuevo Realismo, con un interés que radicaba en las referencias directas con la realidad.

H. Wescher describe el proceso del *décollage* mediante el análisis de diversos artistas. Uno de ellos es François Dufrene quien a partir de carteles de la vía pública realiza una obra abstracta, con un método peculiar. A partir de carteles publicitarios realiza un proceso de raspado donde se revelan las capas inferiores que permanecían ocultas. Así pues, el artista relaciona elementos legibles de los carteles con un fondo ilegible, donde presenta los procesos de una forma sarcástica y provocadora, uniendo el mensaje publicitario, con la deterioración del material en su propio espacio y así manifestando una firme crítica hacia la sociedad del consumo.

Por otra parte, Jacques Villeglé utiliza la técnica reparando en cualidades que se aproxima a un lenguaje más lírico y visual.³⁹

Por tanto y haciendo referencia a lo que planteaba Yvars queda constancia, a través de la revisión de los referentes expuestos en la memoria, la diversidad de posibilidades y aplicaciones de la técnica. Un vehículo expresivo por el cual se pueden plasmar los diferentes planteamientos discursivos.

³⁹ WESCHER, H. (1976). *La historia del collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 232-233

2.2. COLOR

Destinaremos este apartado para analizar y explicar aquellos argumentos relacionados al color y su aplicación en nuestro proyecto.

Entendemos que la forma y color conviven de manera simbiótica, la forma es color y el color es forma, sin embargo, nos hemos encontrado cierta complejidad a la hora de abordar el análisis en el desarrollo de esta memoria debido a la fragmentación de los elementos claves de nuestro trabajo: forma y color.

El color está incluido en la forma y, a nuestro entender, no se puede dissociar de esta. Somos capaces de visualizar una forma carente de color, y entendemos que sin color la forma continua presente, pero no podemos visualizar el color sin estar incluido dentro de alguna forma.

Cuando pensamos en *color* de alguna manera permanece sujeto a una estructura, a una forma que lo contiene, y más aún, si nuestro propósito es analizarlo. En nuestra praxis el color *espera* a la definición de las formas y de cómo se irán situando en plano, es decir de la construcción compositiva.

Esta reflexión no reniega ni quita valor significativo a este componente esencial de nuestro trabajo, ya que elegimos utilizar este medio para el mensaje expresivo, con lo cual, el color está presente de manera activa.

Quizás la complejidad viene dada, no tanto en la práctica, sino desde un punto de vista de investigación teórica e indagación a partir del concepto de color.

Kandinsky propone tres vías para su estudio: un ámbito de la física y química, desde la fisiología y por último el campo de la psicología.⁴⁰ Pero también podríamos añadir un análisis desde lo filosófico y lo artístico.

Johannes Itten también categoriza el estudio de la problemática estética del color de una forma similar: la impresión del color desde lo sensible y óptico, la

⁴⁰ KANDINSKY, W. (1987) La gramática de la creación. El futuro de la pintura. Barcelona, Ediciones Paidós. p 73

expresión del color a partir de lo psíquico y por último el intelectual y simbólico por medio de la construcción del color.⁴¹

Por otra parte, Juan Carlos Sanz considera que el color es una *entidad múltiple* y lo define como: *pigmento, luz, sensación e información*.⁴²

Propone que el entendimiento principal del color deviene durante el proceso de recibir información sobre nuestro entorno próximo y la capacidad de percibir y comprender la esencia cromática⁴³, siempre dependiendo del factor luz, ya que en su ausencia no está presente el color.

Sanz comenta que la idea del color se ha tratado como un adjetivo a través de la relación color-forma visual, considerando el color casi como una particularidad material de los propios objetos, una característica que le pertenece a las cosas, y propone que se debe alejar esta idea ingenua para así abordar un proceso conceptual donde se puede comprender su función desde las teorías cromáticas a las actuales definiciones más científicas.⁴⁴ Explica que el cromatismo es una herramienta de la óptica y de la psicología del color y formulan conclusiones en un *multilenguaje común e interactivo*.⁴⁵

En *El libro del Color*, Sanz realiza una revisión histórica a partir de las teorías en torno a la identidad del color, la metodología para su estudio y observamos que su comprensión se remite a tiempos de Arquitas de Taranto, pasando por Empédocles de Agrigento, Sócrates, Platón, llegando hasta Newton, König, y Goethe y muchos más. Existe una variación notable en cuanto a enfoques conceptuales, algunos desde lo puramente científico y otros estableciendo ideas sobre la percepción, amplias investigaciones sobre las sensaciones del color, incluso hasta el efecto sensible- moral del color por parte de Goethe.

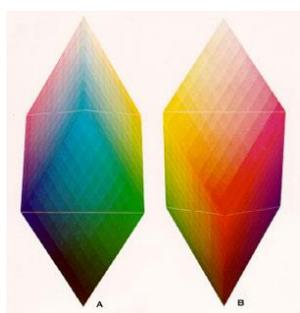


Fig. 16. Romboedro de Küpers

⁴¹ ITTEN, Johannes (2020). *El arte del color: la experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*. Ed. abreviada. Barcelona: Gustavo Gili. p. 14

⁴² SANZ, JC, (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza. p. 13

⁴³ SANZ, JC, (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza. p. 14

⁴⁴ SANZ, JC, *Ibidem*. p. 38

⁴⁵ SANZ, JC, *Ibidem*. p. 35

Pero no se trata aquí de comprender el proceso fisiológico o psicológico acerca de la identidad del color, ya que no es nuestra intención realizar un trabajo científico sobre este aspecto, ni desarrollar la historia de la teoría del color, pero entendemos necesario al menos hacer una breve revisión y contextualizar como fue tratado el concepto de color hasta la actualidad.

Lo que realmente nos interesa es definirlo para un entendimiento acorde a nuestros aspectos plásticos, por lo tanto, recuperamos el enunciado de Sanz y compartimos la idea de color como *pigmento, luz, sensación e información*.

Para su estudio se han elaborado, de manera práctica, un sinfín de esquemas iniciado por Goethe, quien dejó establecido las mezclas para así definir una carta de color común en la cual incluye colores primarios, secundarios y complementarios.

Con este punto de partida, se ha iniciado un desarrollo de representaciones del color a través de muestrarios, cartas, atlas, no solo con el fin de analizarlo y desarrollar las cualidades cromáticas de intensidad y claridad, sino para facilitar un catálogo para el registro y clasificación. Todos los colores tienen un nombre propio y científico.



Fig. 17. Sanzō Wada *A Dictionary of Color Combinations*. Pag 42-43.

Es el caso del artista japonés Sanzō Wada, quien mediante el estudio del color desarrolla un diccionario documentando una extensa gama de posibilidades de

combinaciones publicado en 1933. Lo realiza desde un punto de vista de la estética visual, del diseño e incluso para patrones de vestuario.

En la búsqueda acerca de Wada, además de dos volúmenes de su diccionario, no hemos encontrado demasiada información sobre el desarrollo o la metodología empleada para la realización de estos diccionarios, sumando la problemática que hemos accedido a las publicaciones editadas en Japón, pero sí podemos señalar que hemos consultado regularmente sus diccionarios durante el proceso de producción.

Otro referente que creemos relevante mencionar brevemente en este apartado es el pintor argentino Juan José Cambre. En los años ochenta el color se vuelve su temática principal. Se fundamenta en una *supremacía del color* aplicando los colores en los lienzos de manera libre e intuitiva. Ahora bien, lo que más nos interesa de la obra de Cambre son aquellos *paneles* de colores realizados por el conjunto de piezas, de igual formato, generando un recorrido visual mediante la repetición de forma incluyendo cambios cromáticos, recordándonos a los atlas o muestrarios que comentábamos anteriormente.⁴⁶

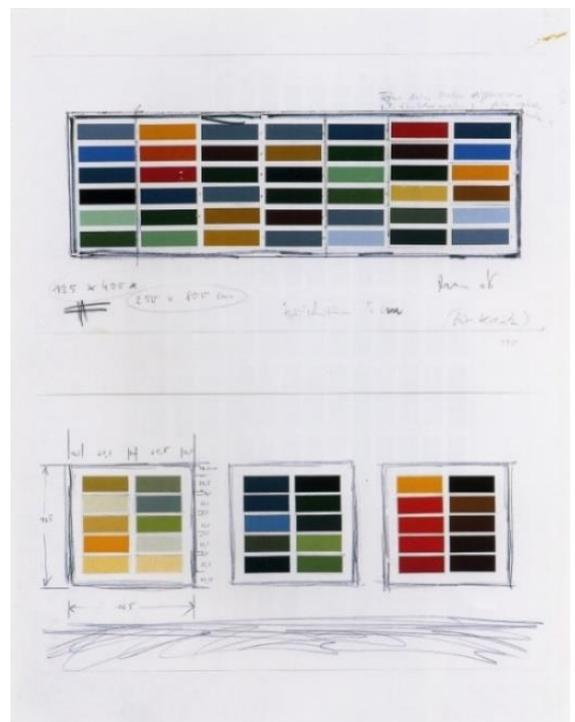
Con respecto a lo expuesto, sería oportuno aludir a una de las series de Gerhard Richter, *Color Chart*.

Curiosamente es uno de los referentes más novedosos para nosotros, ya que siempre reparamos en Richter como un artista que se escapaba de nuestra materia (no de nuestro interés), pero revisando *Atlas* hallamos ciertos vínculos o piezas sugerentes hacia nuestro proyecto. En dos ocasiones Richter se interesa por realizar estas series de obras. Inicialmente en 1966, recuperándolo en 1971. Richter desarrolla un interés por la abstracción geométrica y lo materializa a través de las *Cartas de Colores*, representando las usuales cartas de muestra de pinturas. Posteriormente, en los setenta retoma la curiosidad por el elemento geométrico donde intrduce el azar en la selección de colores. Utilizando un método de cuadrícula comienza a realizar más variaciones en el color y las

⁴⁶ Visto Catálogo: CAMBRE. J.J. (2013) *Cromática*. Editado: MACBA Ediciones. Texto: Aldo Rubino. p. 13

composiciones de las mismas, utilizando la abstracción como contramodelo de la figuración, pero podría ser a la inversa. Durante la revisión de *Atlas* concluimos que no solo la parte abstracta de *Color Chart* nos es de interés, comenzamos a valorar también aquellas series de fotografías de paisajes donde el color del entorno natural varía y Richter lo registra para posteriormente hacer una carta de paisajes donde el color también es un elemento fundamental en estas piezas.⁴⁷

Fig. 18. G Richter *Farbtafeln*, boceto, 1966. Hoja Atlas: 278. 66,7 cm x 51,7 cm.



Por último, expondremos a uno de nuestros principales referentes, en lo que atañe al color y, a su vez, en un amplio contexto artístico.

Josep Albers sentía un gran interés por la experimentación del color, no únicamente en su voluntad creativa, sino también en su labor docente. Con modelos teóricos como Goethe y Schopenhauer, Albers categoriza la percepción del color según su contexto cromático, es decir que un color no puede percibirse tal como es, sino en relación con su entorno.

⁴⁷ GERHARD RICHTER: [Consulta 11 Abril 2022] Disponible en: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>>

En *Interacción al color* recoge una manera práctica y experimental de estudio del color, sobre todo con fines pedagógicos, un manual del comportamiento y la relación del color. Albers plantea que en la percepción visual nunca visualiza el color como es en realidad, es decir físicamente, y señala que este *hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte*⁴⁸.

Albers extiende ciertas ideas para tener en cuenta a la hora de trabajar con el color, dejando atrás aquellas teorías más enrevesadas y científicas.

Desde el inicio plantea que un mismo color puede tener multitud de interpretaciones y su intención es promulgar un ejercicio de desarrollo de la visión para el color de una manera empírica, por medio de procesos de comparación y tanteo.

Asume y explica que el color es relativo y por tanto se caracteriza por cierta inestabilidad y alteración debido a que, en la percepción visual, existen discrepancias entre lo físico –material– y el efecto psíquico –percibido.

En relación al planteamiento que realizamos en el inicio del epígrafe acerca de nuestra forma de entender el color contenido en la forma, Albers lo resuelve planteando una *interdependencia* del color con la forma y la composición. El color es color según el de su entorno, pero también a un nivel perceptual, depende de la forma donde este incluido y las posiciones de las mismas, encontrando cierta similitud en esta idea con respecto a lo que comentábamos al inicio del epígrafe.

En 1950 inició la serie de pinturas *Homenaje al cuadrado* donde plasma todos estos ejercicios prácticos trasladándolo a la producción artística. Cuando nos referimos a ejercicios prácticos parecería que podríamos desmerecer de alguna forma su trabajo, pero es justamente lo contrario, la experimentación plástica es la obra. Nos *encontramos* en esta intención de abordar la producción desde la investigación del color, de la forma, permaneciendo este acto reflejado en el trabajo final como obra plástica.

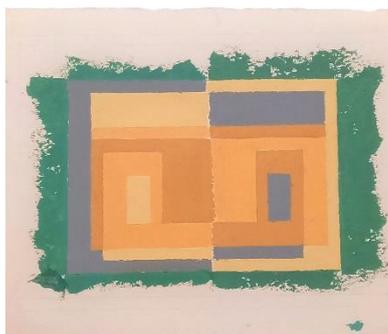


Fig. 19. Joseph Albers Imagen fotográfica propia de estudio de color en Exhibición Ivam 2022.

⁴⁸ ALBERS, J., (2010). *Interacción del color*. ed. rev. y ampl. Madrid: Alianza. p. 15

Podríamos decir que, hasta en sus trabajos de estudios previos, en formatos reducidos, como si se tratara de un boceto de una primera idea a realizar, la obra de Albers logra alcanzar una virtud compositiva, en estructura formal y cromática.

2.3. SERIGRAFÍA: LA ESTAMPA COMO ACTO GRÁFICO-PICTÓRICO

Nuestra experiencia en los talleres de gráfica deviene desde tercer grado de la carrera y hemos pretendido formarnos en diversas técnicas de grabado y estampación. Si bien son procesos exactos e indirectos, dado que la labor de preparar los materiales antes de imprimir la imagen tiene su complejidad tanto en el método como en la estructuración de los pasos a seguir, hemos encontrado cierta comodidad en el proceso de trabajo. Sin embargo, el hecho de que nuestro anterior contexto de producción se haya desarrollado en un ámbito pictórico nos ha permitido asumir cierta mirada, si puede decirse, más experimental.

Si bien cada técnica de estampación tiene su *aquel*, y hemos abordado proyectos desarrollando procedimientos como aguatinta, mezzotinto, punta seca, xilografía, litografía, offset, hasta provocar una huella en el papel en ausencia de tinta mediante una matriz (gofrado), fue en los talleres de serigrafía donde nuestra forma de trabajar e intenciones plásticas se adaptaba mejor.

La serigrafía se originó con intención de reproducir motivos decorativos para paredes, cerámicas y tejidos, pero no fue hasta 1850 cuando los japoneses desarrollaron los estarcidos por medio de la seda, proceso similar tal y como lo conocemos actualmente. Técnica que fue sumamente importante a los fines artísticos-políticos mediante el cartel o afiche, tanto en la unión soviética, en Latinoamérica, así como grupos artísticos españoles.

Pero es en la década de los sesenta se comienza a valorar la serigrafía como medio para fines artísticos expresivos, inicialmente con artistas y maestros grabadores como Eduardo Paolozzi y Chris Prater en Londres y posteriormente en los setenta con Warhol en Nueva York, entre otros. Es de esta forma como la

serigrafía va tomando protagonismo en las instituciones artísticas y ocupando espacios en las galerías.⁴⁹

Juan Martínez Moro señala que a Warhol le sugestionaban las posibilidades que encontraba en la serigrafía;

*“Es de suponer que la fascinación del artista por la indefinida repetición – transformación de la misma imagen que le permite instrumentalizar el medio serigráfico, sea el principal motivo de elección de esta técnica”*⁵⁰

Esta fascinación que comenta Martínez Moro lleva a Warhol a trasladar ciertos lenguajes de la serigrafía a otros ámbitos como la pintura.

Cabe destacar que al verse modificada la finalidad de la obra serigráfica, se comienzan a cuestionar problemáticas sobre la originalidad por la característica de multiplicidad de reproducción de la obra de arte. Se inicia, a través del Pop Art y seguido por los nuevos métodos de elaboración de imagen, un nuevo concepto en la reproducción de la obra gráfica: la *edición ilimitada*. Comenta Martínez Moro que este término es de por sí contradictorio ya que se asume que el autor o editor se reservan el derecho de volver a imprimir en un futuro⁵¹. Dicho esto, reflexionamos de qué manera nos vemos involucrados en temas asociados a la edición y es en estos supuestos es donde observamos que de alguna forma nos alejamos de un ámbito gráfico para acercarnos a uno pictórico. Hacemos uso de la serigrafía como un proceso de aplicación gráfico-pictórica y desde un enfoque experimental nos replanteamos los postulados de la seriación y la edición. Esto nos permite alejarnos de una visión encorsetada de la gráfica y así valorarla como un proceso de registro libre de condicionantes

⁴⁹ ARCY HUGHES, Ann, and VERMON MORRIS (2010), Hebe. *La impresión como arte: técnicas tradicionales y contemporáneas: calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo*. Barcelona: Blume. p. 310

⁵⁰ MARTÍNEZ MORO, J., (1998). *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX)*. Santander: Creatica. p. 70

⁵¹ MARTÍNEZ MORO, *Ibidem*. p. 67

conceptuales, ofreciendo una aproximación al proceso técnico o artístico basado en el registro sobre el soporte muchísimo más libre y experimental.

Teniendo esto en cuenta es inevitable enmarcar nuestro trabajo en un entorno gráfico, dado que nuestra producción está conformada por estampas, realizadas mediante procesos, en principio, serigráficos, pero con una mirada experimental pictórica o incluso métodos similares compositivos que se relacionan con el collage.

Ahora bien, cada una de las estampaciones es una obra única, pensada en serie y como parte de un conjunto. Alguna *forma* siempre está presente en dos o más estampas, pero al cambiar su disposición o la combinación con las otras, deja de ser la anterior para convertirse en una nueva, instaurada en otra composición. Con lo cual reutilizamos la imagen de nuestra pantalla para la generación de múltiples combinaciones compositivas destinada a un proyecto seriado.



Fig. 20. Robert Rauschenberg
Expresar, 1963.
Óleo y tinta serigráfica sobre
lienzo, 182,9 x 304,8 cm.

Hemos reconocido esta metodología procesual en el trabajo de Robert Rauschenberg. Influenciado por Warhol, sobre los años sesenta, también comienza a experimentar con la serigrafía fotomecánica. Esta técnica le permitía incluir imágenes fotográficas reiterativamente en las pantallas para luego estamparlas, empleando un juego de superposición que posteriormente manipularía con otras técnicas, proceso el cual le permitiría realizar variaciones de una misma imagen, otorgándole una multitud de posibilidades plásticas.⁵² Debemos tener en cuenta que Rauschenberg devenía de experiencias donde conjugaba técnicas como pintura, collage y assamblage, añadiendo objetos desechados, enfocado a un discurso de crítica hacia una sociedad de consumo.

Con lo cual podríamos valorar la técnica serigráfica, dentro de los márgenes experimentales, como una técnica donde a partir de una imagen, o una forma, logramos modificarla según nuestro interés.

⁵² MUSEO THYSSEN: [Consulta 12 mayo 2022] Disponible en:
<<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/rauschenberg-robot/express>>

Pero vamos un poco mas allá, en nuestro caso lo que realmente modificamos es la propia pantalla. En varias ocasiones hemos realizado los proyectos sin la necesidad de insolar la pantalla, nos *saltamos* ese paso, nos encaminamos hacia una experiencia práctica grafica-pictórica, sin renunciar a la serigrafía, hecho que describiremos posteriormente.

En este proceso hemos valorado y revisado el trabajo de Gerardo Rueda, uno de los precursores del ámbito gráfico, influenciando en el contexto artístico con quense, que a su vez le retroalimentaba. Sus trabajos se caracterizan por trasladar recursos del collage a la estampa de manera experimental, no solo a la serigrafía, sino a otras técnicas gráficas.

Es un referente en el cual nos identificamos bajo varios aspectos. Principalmente en una composición abstracta, donde prima la forma y el color, la construcción compositiva. También nos interesa, ya que compartimos este recurso, el acto de evidenciar el reborde o las barbas del corte del papel, lo que provoca un cambio en la línea, procurando una forma más sensible. Además, reparamos en el uso del color, en las que genera algunas piezas más contrastadas y otras más armónicas, pero siempre, a nuestro entender, acertadas.

Por lo tanto, entendemos la obra gráfica de Rueda como una amalgama de diversos recursos y técnicas que se aúnan en la estampa para dar lugar a características pictóricas, aspectos y procesos del collage.

Otro artista que elabora su producción gráfica con una iniciativa de conjugar recursos más allá de un ámbito concreto es Rafael Canogar. Utilizando técnicas como el aguafuerte para posteriormente intervenirlo con collage, la serigrafía funciona, además de por sus propias características, como un soporte para la intervención.

En nuestra experiencia, concretamente para una de nuestras series, hemos acudido a este tipo de intervención posterior de una manera experimental, sin tener una idea o visualización fija de la obra final. Si bien, no es nuestro modo habitual de trabajo, se dio la ocasión de tantear otros lenguajes a partir de la estampación.



Fig. 21. Gerardo Rueda
Banda en rojo, 1995.
Serigrafía 65 x 50 cm.



Fig. 22. Rafael Canogar
Jota, 2001. Aguafuerte con
Collage 51 x 37,5 cm.

A fin de cuentas, es en la propia *alquimia* del taller donde a raíz de estas experiencias se amplía el conocimiento acerca de la técnica y sus posibilidades.

Así pues, comprendemos la serigrafía como un proceso interdisciplinar que permite conjugar variedades de lenguajes destinados a una producción artística expresiva gráfica-pictórica.

2.3.1. FOTOLITO COMO BOCETO PRIMIGENIO

Teníamos ciertas dudas en incluir este epígrafe en el marco conceptual de la memoria, dado que remite, aparentemente, a cuestiones prácticas. Pero reflexionando al respecto decidimos situarlo en un contexto teórico ya que parte de una idea o concepto esencial y un cambio de paradigma significativo en nuestra forma de trabajar.

La serigrafía es un proceso de estampación permeográfica, técnica la cual requiere de alguna fuente de luz para *registrar* la imagen en la malla. Básicamente se trata de un procedimiento por medio de reservas o bloqueos. En la malla se aplica una película de emulsión fotosensible que, al exponerse a la luz, endurece la sección donde no está la imagen. Después de este proceso, mediante el lavado, se diluye aquella parte que no fue expuesta a la luz, lo que sería nuestra imagen. Esta imagen o fotolito será la única sección libre de bloqueo permitiendo el paso de la tinta serigráfica través del entramado de la malla.

El interés de realizar este breve apunte acerca del proceso de insolación es para señalar la importancia que tiene el fotolito en la técnica.

Esta imagen es imprescindible para la serigrafía, ya que dota de características fundamentales a la técnica. La múltiple reproducción fidedigna de una imagen.

En un inicio generábamos los fotolitos digitalmente, por medio de programas de edición.

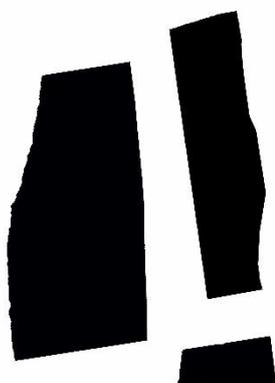


Fig. 23. Imagen de fotolito realizado digitalmente.

Posteriormente, ya con cierta soltura y con conocimientos afianzados respecto al proceso serigráfico, comenzamos a elaborar los fotolitos a mano alzada sobre algún papel transparente.

Este será el punto clave donde se emprende una nueva percepción de la serigrafía, en el cual se nos *revela* un nuevo mecanismo en la generación de los fotolitos. Transitamos de una imagen rígida, pensada y retocada a dibujar y pintar de una forma expresiva, espontánea y directa, pero hasta este momento aun dependemos de la insolación para trasladar estos registros o manchas al papel.

A partir de experimentar y reflexionar acerca de estas operaciones, nos preguntamos cual el propósito de estampar si el interés es el de producir imágenes de una forma espontánea, como si se tratara de pintura o mediante procedimientos gráficos. Estas dudas se disipan de una forma natural en el propio taller.

En este proceso comienza un juego empírico donde tanteamos con diferentes imágenes y registros gráficos para estampar, aprovechando el error como parte del proceso, lo no previsto.

Así pues, el fotolito comienza a plantearse como un boceto y se emancipa de su forma técnica, de su cometido inicial, para convertirse en una imagen mental y aproximada.

La reserva o bloqueo se realiza de una forma manual, prescindiendo de emulsiones y de la luz, utilizando la pantalla como un tamiz donde arrojamos esta imagen mental, trabajando el negativo. Desde la reserva se genera la imagen, como un collage a la inversa.

Este cambio en el planteamiento técnico nos ha aportado una amplitud de posibilidades en el sistema de estampación. Liberar la propia técnica para hacerla propia en la ordenación compositiva de manera libre y experimental.

3. MARCO FORMAL: PROYECTOS Y SU DESARROLLO

Asentadas las bases conceptuales del proyecto, en este capítulo se describirá el desarrollo de los proyectos: de la obra, y del proceso de trabajo. Se intentará establecer un orden cronológico de la evolución procesual de cada uno, pero creemos conveniente señalar que en algunas ocasiones los desarrollos de cada uno de los proyectos se realizan de manera simultánea, generando así un diálogo y un proceso de retroalimentación entre las obras.

3.1. COLLAGE

Nuestra experiencia práctica con el collage surge durante el Grado de Bellas Artes, desarrollándose a la par en asignaturas tales como Grabado Calcográfico y Procesos de Creación Pictórica, entre otras.

Así pues, esta técnica se incluye en el Trabajo Final de Grado donde ya se insinúa un claro interés por abordar el collage como vía de expresión plástica. Si bien el enfoque se relacionaba intrínsecamente con la idea de huella mediante la práctica del gofrado, el collage ya tenía presencia en nuestros trabajos.

Así mismo, se encuentra de manera activa en todos los proyectos expuestos en esta memoria, no solo en cuestiones de aplicación, sino en términos compositivos.

Sin embargo, en este epígrafe nos centraremos en un proyecto realizado en su totalidad por procedimientos respectivos al collage.

Haremos referencia a la serie titulada *Ausencias del orden y del desorden*, la cual se fundamenta en la idea compositiva de orden y desorden, a modo de guiño de la obra de Jean Arp, comentada en apartados anteriores.

La obra, posicionándose de manera acorde con las reflexiones del artista, pretendería sugerir que dentro del orden existe un azar estructural, es decir, el orden plástico y el principio del azar y la arbitrariedad cohabitan y se relacionan en un proceso equilibrante que regula el peso de los elementos. En nuestro caso el azar está presente en tratamiento del papel, en la pintura, el rasgado, en el corte y, el orden, organiza la construcción de estos fragmentos.



Fig. 24. Prueba realizada en grado, 2019. Collage, 21 x 29 cm aprox.



Fig. 25. Prueba realizada en grado, 2019. Collage, 21 x 29 cm aprox.

Se trata de una serie compuesta por 23 collages, con las mismas dimensiones: 29,5 x 15,5 cm cada una. Pensada como obra seriada, cada pieza tiene por finalidad ser parte de un conjunto.

Fig. 26. Soledad Estomba
*Ausencias del orden y del
desorden*, 2019.



El procedimiento se constituye de tres partes:

- Elaboración de los papeles pintados:

Partimos de cuatro hojas de gran formato, 50 x 65 cm aproximadamente a las cuales le aplicamos capas de óleo. Esta parte del proceso es despreocupada, azarosa e intuitiva. No nos preocupa lo que relaciona a la representación ni tampoco aquello aproximado a la composición. Nos limitamos a *manchar* los papeles. A buscar los tonos, matices y contrastes. Curiosamente no reparamos tampoco en combinaciones ni estudios de color previos, simplemente mediante un gesto espontáneo ocupamos el espacio en blanco con la pintura.

Posteriormente, con la primera capa de pintura superficialmente seca, aplicamos otra menos diluida en la cual se acentuarán las texturas. Para finalizar

este proceso trabajamos una última capa sin mezclar con materiales auxiliares, donde el pincel ofrece cierta resistencia registrando pinceladas casi secas. Justamente por estas cualidades utilizamos óleo y no otro material para la generación de lo que serán nuestros fragmentos.

- Proceso de selección y corte del fragmento:

Esta parte del proceso implica una acción de búsqueda, de detectar elementos formales de nuestro interés insertos en los papeles pintados. A partir de aquí iniciamos una labor de elección de aquellas secciones que nos resultan más sugerentes ya sea por el color, registros o texturas.

Posteriormente se recortan esas zonas, o mediante el rasgado se deja actuar aquel principio de azar el cual mencionábamos. En esta acción de *destruir*⁵³ nos encontramos con la propia forma. La búsqueda del contorno, el perímetro pero también el contenido⁵⁴. Podríamos aquí también hacer referencia a aquella cita de Matisse, donde expone la idea de simplificación de medios, cuya aplicación en este caso sería justamente esta parte del proceso, mediante el corte, buscar forma.

- Proceso de construcción

Partimos de un papel blanco que se establece como fondo o base para contener los recortes. Es un papel de acuarela de 300 gr. cuya elección es debido a la rigidez y también por la textura, ya que elegimos un grano medio, aunque este papel *solo* funcionará como sosten para las formas. Elegimos un formato poco frecuente para nosotros, extremadamente vertical. Esta elección viene dada, por no solo pensar en una obra única, sino en un conjunto seriado, a modo de retícula, sentíamos la necesidad, para este proyecto, de alejarnos de formatos un tanto usuales y experimentar a través de la verticalidad.

⁵³ Hacemos referencia a Fuencisla Francés, con la reflexión de destruir para crear, comentada en el marco teórico.

⁵⁴ En esta parte del proceso adjuntamos aquellos pensamientos y reflexiones de la primera parte de la memoria donde se proponen las diversas posibilidades de *forma*

Una vez con los fondos, comenzamos un proceso de construcción mediante los fragmentos. Acompañarán a estos recortes otras formas de color negro, papel que rasgaremos y cortaremos en el propio momento de componer, y su elección parte del interés de generar una continuidad entre cada obra única. Estos papeles negros tienen distintas texturas y gramajes, trabajamos con cartulinas negras, pero también con papel artesanal con mayor porcentaje de algodón. La elección de uno u otro se dará en la propia conjugación con el fragmento y su contenido formal.

Así pues, comienza el momento de disponer, superponer, aún sin ningún tipo de adhesivo, los fragmentos y papeles en el fondo, los cuales se van alternando, sustituyendo, posicionando y probando por medio de distintas versiones de cada uno hasta decantarnos por la composición óptima. Con esta construcción fijamos los papeles con un adhesivo incoloro.



Fig. 27. Soledad Estomba
*Ausencias del orden y del
desorden*, 2019.

Como hemos comentado anteriormente, este proceso es el propio juego compositivo, donde entra en valor el papel como material fundamental y elementos como la forma, el color y demás elementos formales y, por tanto, lenguajes plásticos que trasmutan de la pintura a la gráfica y viceversa.



Fig. 28. Soledad Estomba
*Ausencias del orden y del
desorden*, 2019.
Vista instalación

A un nivel instalativo la idea principal y motivadora de este proyecto es trasladar al espacio, la forma y el color, en donde en el propio espacio recogen una serie de fragmentos superpuestos entre ellos.

Llevamos a cabo la instalación, presentado para PAM! Incluimos en el espacio dos formas verticales de papel negro, donde la intención es enmarcar la composición, pretende también ser un vínculo formal en la instalación. Asimismo, son responsables de recoger las 23 piezas restantes que componen la obra, conformando así una retícula en la que papel, forma y color generan un constante juego compositivo en el que predomina el lenguaje abstracto y las referencias constructivistas.

3.1.1. COLLAGES DIGITALES.

Incluiremos también en este apartado un proyecto satélite derivado de un trabajo que se desarrolló en términos discursivos referentes al entorno urbano. Creemos pertinente mencionar este proyecto, ya que posee las mismas características a un nivel compositivo que los collages, pero añadiendo un elemento mas novedoso en nuestro proceso de trabajo: generar obra digitalmente.

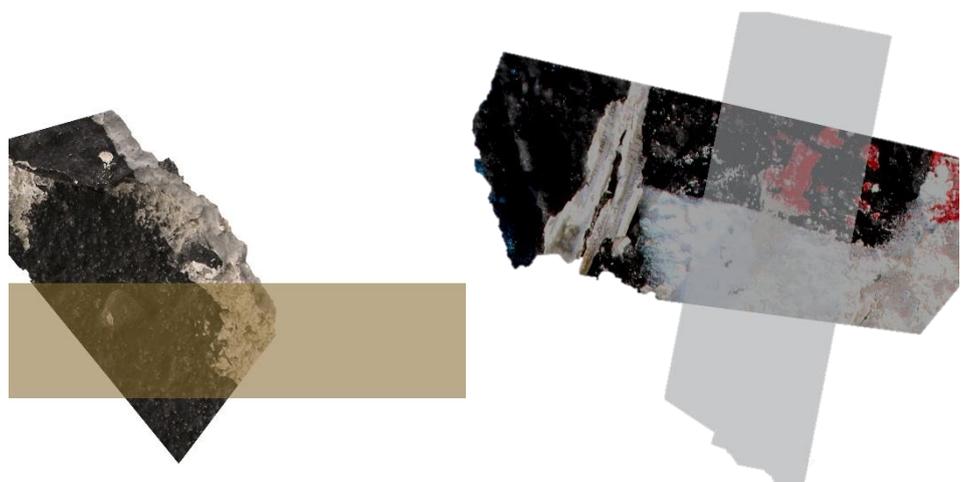


Fig. 29 y 30.
Soledad Estomba.
Collages digitales.

Si bien estos collages digitales tienen por finalidad ser impresos y luego transferidos al papel, podríamos darlos por terminados desde un propio archivo informático. Esta metodología constituye un cambio matérico a la hora de abordar la técnica, pero en cuestiones afines a lo estructural, a la construcción lo realizamos del mismo modo que en físico. Tiene como ventajas las facilidades de cambios de tono, deformar, cambiar y multitud de alternativas rápidas, pero en este sinfín de funciones quizás se disipe el acto puramente espontáneo y el aprovechamiento del error experimental. En el taller no existe el Ctrl Z. Dicho esto, y sin posicionarnos en discursos de contemporaneidad, hiperrealidad y arte, valoramos este proyecto, como cualquier otro.

El procedimiento se inicia desde la imagen fotográfica, concretamente de paredes y muros del Barrio del Carmen. Podríamos relacionar la captación de estas imágenes como la selección del fragmento matérico. Fotografiamos aquello propio de nuestro interés: la forma el color el registro y las texturas.

A partir de aquí, comenzamos a recortar, a seleccionar, incluir filtros, y componer la imagen y mediante recursos de programas de edición, pero bajo una perspectiva próxima a nuestros procesos habituales. Como parte de la composición conjugamos con formas geométricas con poca opacidad, un tratamiento similar que aplicamos a las obras serigráficas.

Por tanto, existe un interés de experimentar las cualidades plásticas del collage aun fuera de un ámbito estrictamente relacionada a la técnica. Entendemos que nuestro modo de entender la composición y la construcción de imágenes se interrelaciona con características y herramientas propias de la técnica.

3.2 PROCESOS EXPERIMENTALES DE ESTAMPACIÓN: SERIGRAFÍA

En este epígrafe expondremos todo lo relacionado a nuestra práctica y experiencia en los procesos de estampación permeográfica.

Haremos un breve recorrido por medio de una explicación procesual, reflexiones y visualizaciones de diversos proyectos, los cuales se desarrollan de

una manera lineal y se correlacionan. Cada proyecto se apoya en el anterior, y van surgiendo nuevas ideas y motivaciones consecutivamente.

Partiremos de un proyecto inicial donde prima la búsqueda de un nuevo lenguaje a través de la serigrafía. Mediante registros, formas abstractas y el estudio del color se generarán capas que se superponen. Podríamos valorar y señalar estos trabajos como antecedentes.

Antecedentes 1: El procedimiento consta de varias etapas.

- **Elaboración de fotolitos:**

La generación de fotolitos se realiza a través de papel negro, cada forma que se registra en la estampa es un recorte de papel negro insolado en la pantalla, razón por la cual se distinguen ciertas rebabas del rasgado del papel.

Los grafismos se realizan con rotulador negro opaco sobre papel vegetal para insolarlo posteriormente.

- **Proceso de estampación:**

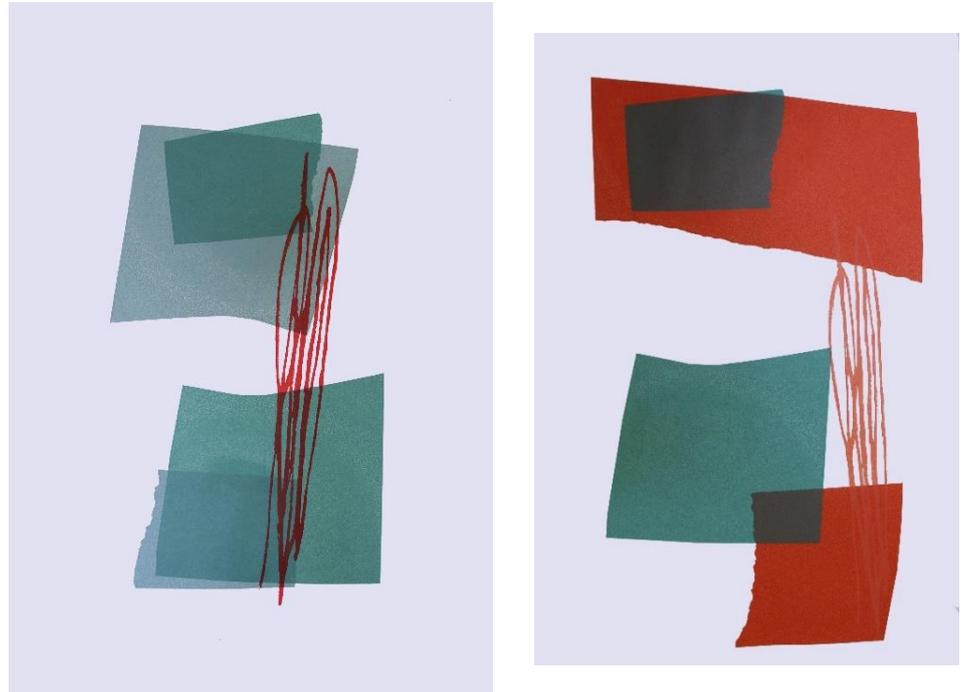
Comenzamos esta parte del proceso seleccionando un par de formas de la pantalla para estamparlas. Realizamos estudio y pruebas de color y posteriormente comenzamos con el proceso de estampación. Utilizamos tintas serigráficas a base de agua y con grado de opacidad medio.

Seleccionamos el papel y lo cortamos, 30 x 42 cm. Para este proyecto utilizamos papel satinado con cierto porcentaje de peso.

Posteriormente estampamos dichas formas seleccionadas cambiando las posiciones en distintos papeles, mediante un proceso de composición intuitivo. Valorando los tonos que se generan en la yuxtaposición de las formas, la forma subyacente.

Esta experiencia procesual es un punto clave en el taller y se instaurará en nuestro modo de trabajar, experimentando y explotando otras vías similares.

Fig. 31 y 32.
Soledad Estomba
Serigrafías Recortadas, 2019.



Se da paso al siguiente proyecto, el cual se efectúa en una pantalla con mayor dimensión, 70 x 100 cm, permitiéndonos trabajar estampas de 50 x 70, además de incluir mas formas y registros en la pantalla.

Antecedentes 2:

- Elaboración de fotolitos:

La realización de fotolitos para este proyecto es similar al anterior, mediante recortes de papel se generan las formas a insolar.

- Proceso de estampación:

Para esta serie realizamos un estudio de color previo, y en esta ocasión aprovecharemos el error en la estampación, concediendo a cada pieza de particularidades propias e irrepetibles.

Otra característica fundamental a destacar es la profundización a partir del estudio de la opacidad. Surge un interés por experimentar con la transparencia por medio de la mezcla de la tinta serigráfica y un medio para disminuir la

opacidad. En este proceso nos encontramos con ciertas dificultades ya que el tiempo de secado de la tinta aumenta y por tanto se obtura la pantalla.

Teniendo en cuenta esta característica, la experiencia con este recurso es favorable y lo incluiremos en proyectos posteriores.

También asumimos un cambio de actitud que nos acerca a lo pictórico y deja de lado cuestiones relacionados a una imagen pulida y limpia. Nos interesan las *aguas* que se generan por el cambio de presión al aplicar la tinta, las manchas de la propia estampación, evocando una actitud más espontánea y enfocada a la experimentación libre.



Fig. 33. Soledad Estomba
S/T.2019.

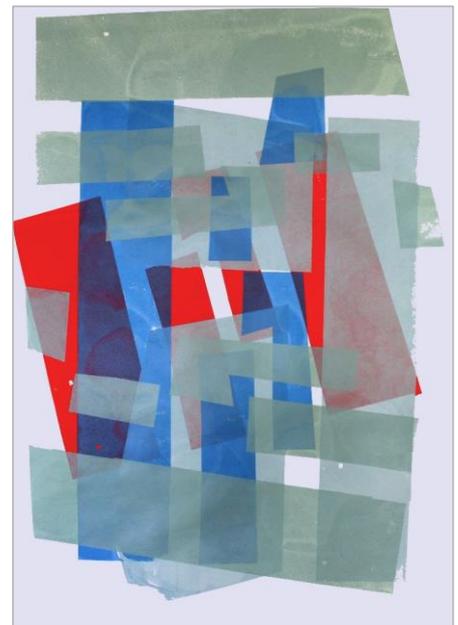


Fig. 34. Soledad Estomba,
S/T. 2019.

De manera natural surge un nuevo enfoque del procedimiento técnico. En los siguientes proyectos comenzamos a prescindir del fotolito y de procesos de insolación para bloquear directamente la pantalla con cinta de embalaje.

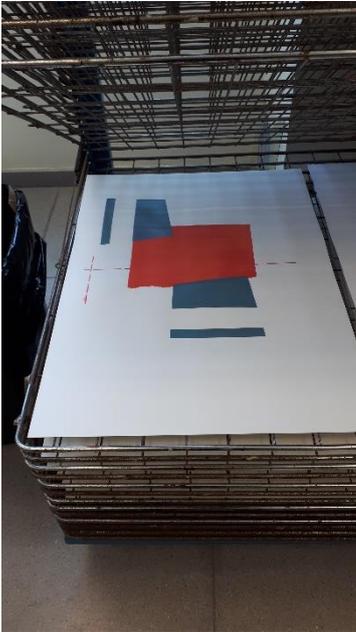


Fig. 35. Pruebas de taller.

Las formas a estampar surgen por la colocación de la propia cinta sobre la malla, anteriormente recortábamos la forma a estampar, pero en este caso cubrimos todo lo que no será la forma, un sistema inverso de producción. Estos cambios procesuales devienen de un interés por la reducción y simplificación de medios⁵⁵.

Cambiamos la tinta serigráfica por pintura acrílica la cual combinamos con glicerina para aportar un mayor grado de transparencia. En algunas ocasiones trabajamos con cinta de carroceros rasgándolo para generar esa rebaba del papel que antes insolábamos. Por tanto, encontramos nuevos recursos que resuelven y simplifican el proceso en el taller. Estas nuevas cualidades procesuales se incluyen en las cuatro series siguientes.

3.2.1. *La estampa y el peso*

Esta serie se constituye por siete estampaciones de 83 x 60 cm aproximadamente, realizada en papel Popset blanco. El interés particular en esta serie es la de generar composiciones donde el equilibrio y el peso son los elementos clave. Trabajamos con una paleta reducida de tonos de por sí *pesados*, una gama que recuerda a la paleta montevideana, de Torres García o de Raúl Rial⁵⁶.

Nos centramos en los bloques de color y en la manera compositiva en que se disponen, tomando en cuenta el ritmo, dirección y contemplando el espacio vacío como otra forma añadida indirectamente. En este punto se refleja un cambio compositivo en contrapunto con proyectos anterior, las formas ocupan mayor superficie, pero la construcción se realiza con un número menor de elementos. En este trabajo comenzamos a visualizar la forma que subyace, acuñándole este término para su análisis formal y conceptual.

⁵⁵ Referenciamos a Kandinsky, expuesto en el capítulo de marco teórico: intensidad de síntesis.

⁵⁶ Pintor, grabador y docente uruguayo.



Fig. 36. Soledad Estomba
La estampa y el peso I, 2021.



Fig. 37. Soledad Estomba
La estampa y el peso II, 2021.



Fig. 38. Soledad Estomba
La estampa y el peso III, 2021.



Fig. 39. Soledad Estomba *La estampa y el peso IV*, 2021.
Fig. 40. Soledad Estomba *La estampa y el peso V*, 2021.

3.2.2. *Grafismos en pallets*

Esta serie se desarrolla con un proceso similar a la anterior. No entraremos en detalles técnicos, ya que sería repetirnos. Destacaremos aquellos puntos de interés concretos al proyecto.

La serie se compone por cinco estampas de 45 x 58 cm aproximadamente, estampadas sobre papel satinado con algo de gramaje, 250 gr.

En la composición se acentúa el movimiento, y la intención es la de construir a través formas rectangulares, casi lineales, señalan direcciones, paralelas y oblicuas se combinan para formar una retícula donde, persisten como constantes, el color con baja opacidad, una paleta reducida y repetición de forma que concede continuidad a la obra seriada.



Fig. 41. Soledad Estomba, proceso.

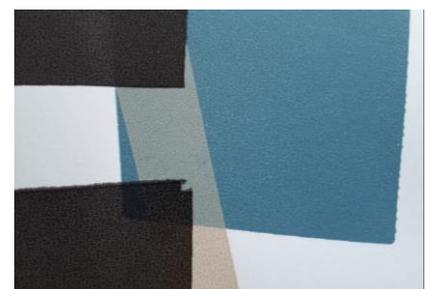


Fig. 42. Soledad Estomba, detalle



Fig. 43. Soledad Estomba *Grafismos en pallets I*, 2021.
Fig. 44. Soledad Estomba *Grafismos en pallets II*, 2021.
Fig. 45. Soledad Estomba *Grafismos en pallets III*, 2021.
Fig. 46. Soledad Estomba *Grafismos en pallets IV*, 2021.

3.2.3. *Estampas lavadas*

Este proyecto se instaura como un paréntesis experimental. El resultado de las piezas indica un cambio en los procedimientos, no en el proceso de estampación, sino en la intervención posterior.

El punto de partida de la serie es equivalente a las anteriores en cuanto a tipo de procedimiento: paso de tinta por la malla, la forma rodeada por la cinta en la pantalla, aplicación de pintura acrílica, el tipo de papel, incluso la gama de color. Con respecto a la composición perseguimos una línea de síntesis de la forma, construyendo desde una imagen casi central.

La variable es el proceso posterior. Sin secarse la pintura acrílica realizamos procesos de lavados sobre la estampa retirando una capa superficial de la estampa permaneciendo una huella de la forma. Añadimos pintura, y vamos buscando la mancha, el registro, respetando la composición inicial nos permitimos modificarla. Una vez secas aplicamos una única forma rectangular por medio de procesos serigráficos. Si bien estos trabajos tienen un carácter de prueba, nuestra intención es seguir explorando estas intervenciones y las posibilidades grafico-pictóricas.



Fig. 47. Soledad Estomba.
Estampas lavadas I, 2021.



Fig. 48. Soledad Estomba.
Estampas lavadas III, 2021.

3.2.4. *La forma subyacente*

El trabajo bajo este título es una serie conformada por nueve estampaciones de 84 x 59,5 cm, comparte el mismo procedimiento con las series anteriores, la ausencia del fotolito, la reducción de paleta y la síntesis de forma.

La serie está pensada mediante un orden secuencial e intentamos ahondar en los procesos de síntesis y en la rotundidad de la forma.

Teniendo en cuenta el ordenamiento de los elementos se acrecienta el propósito compositivo prescindiendo, en parte, de aquella arbitrariedad o azar que estaba presente en obras anteriores.

Utilizamos el cuadrado como elemento principal, ocupando el espacio que subyace. Podríamos aquí mencionar a Albers y el estudio *homenaje al cuadrado* es un análisis que gira en torno al color, pero no es casual la elección de esta forma geométrica en concreto. Nuestra forma es incompleta, el cuadrado no tiene ángulos de 90 ° y por tanto su perímetro no es uniforme, pero de una manera u otra puede llegar a percibirse, como si se tratara de completar la imagen mediante el propio pensamiento de la forma, como establecía Arnheim.



Fig. 49. Soledad Estomba.
La forma subyacente I, 2021.

En el proceso de colocación de formas recapitamos donde instalar los elementos y reparamos en las líneas y en aquellos puntos de relación, lo que elegimos que permanezca oculto o velado y lo que queda visible.



Fig. 50. Soledad Estomba.
La forma subyacente, 2021.
Proyecto instalativo PAM!

Con este proyecto participamos en la IX Mostró de Producciones Artísticas i Multimedia PAM!21. Fue interesante la experiencia de trasladar nuestro trabajo a un ámbito expositivo y valorar las diversas formas de exposición dependiendo el espacio adjudicado. Bajo criterios de ritmo y continuidad planteamos el orden secuencial de las piezas, contando con el modelo tradicional del afiche, dispusimos las piezas contiguamente, trasladando la construcción compositiva de cada unidad al conjunto seriado.

3.3. EL VOLÚMEN. LA ESTAMPA ARROJADA. DEL PAPEL A LA CERÁMICA

El proyecto surge a partir del interés de ampliar el conocimiento en otros ámbitos artísticos, por lo tanto nos proponemos investigar el vínculo entre el papel, la estampa, el volumen y la luz.

Creemos necesario añadir que es una propuesta que nos obliga a salir de un ámbito conocido para llevar a cabo un proyecto totalmente experimental, con carácter instalativo desde su inicio. Se propone llevar la estampa a un espacio

tridimensional, intentando resolver la transición del plano bidimensional al tridimensional y de la obra encuadrada a la obra en el espacio.

Para ello realizamos piezas en cerámica, las cuales evocan la idea de papel, mediante un juego de formas, sombras y proyección de luz, se intenta generar un espacio multidisciplinar aunando nuestros conceptos clave, añadiendo un nuevo elemento: el volumen, el cual entendemos como forma.

Durante la realización de este proyecto hemos consultado los trabajos de la artista alemana Eva Hesse y su referencia aporta ideas nuevas a nivel formal. Sus trabajos con influencias minimalistas y con un sentido de la repetición en la forma, nos resulta sugerente como instaura sus obras escultóricas al espacio y su integración en el mismo. Nos interesa la arquitectura de la forma, orgánica, sutil, pero a su vez representa cierta potencia a través de la poética de los materiales. Inicia un juego donde está presente la idea de lo inacabado, un el juego visual contante de comprender que vemos delante de sus piezas.

Intentamos abordar una idea donde la producción de las piezas obtenga un carácter orgánico, proponiendo una contrariedad entre lo frágil y lo rígido

Comentaremos brevemente el procedimiento:

En el proceso hemos utilizado dos tipos de barro: pasta blanca (cocción 1050-1080 °C) y pasta de gres con fibra de papel (cocción 1110 – 1260 °C). A partir del modelado nos interesa las texturas lisas, fina, con pocos registros intentando recordar la textura del papel.

Para generar la forma realizamos pruebas con papeles de grabado, de un gramaje alto, envolviéndolo con la propia pasta para generar dobleces en la forma, resultó interesante la idea de que el papel se quemará durante la cocción dejando rastro de este componente.

Posteriormente realizamos planchas con el barro y nuestro interés es darle la forma de pliego de papel. Para ello fuimos generando formas con papel que quedan dentro de las propias piezas creando así formas lineales, cóncavas, etc.

La mayoría de piezas que se presentan para la posterior instalación están realizadas con ambos tipos de barro, trabajadas a baja temperatura y esmaltadas con un esmalte opaco blanco.



Fig. 51. Pieza cerámica, proceso.

De aquí surge la idea de cómo exponer las piezas y como generar estas estampaciones. Nos planteamos la idea de proyectar luz sobre las piezas, y así, crear una estampa sobre las mismas. Fue interesante agrupar las cerámicas como una acumulación de papeles sin un orden aparente e incluir la intuición a la hora de su colocación en el espacio.

Por otra parte, una vez en el espacio, observamos que el registro proyectado y la sombra de las propias piezas crean una especie de trampantojo, un juego visual entre lo proyectado y la sombra arrojada, por medio de la luz. Cabe destacar que la luz está presente en este proyecto, pero de una forma pasiva recorre la mayoría de nuestros trabajos.

Fig. 52. Registro para proyección.

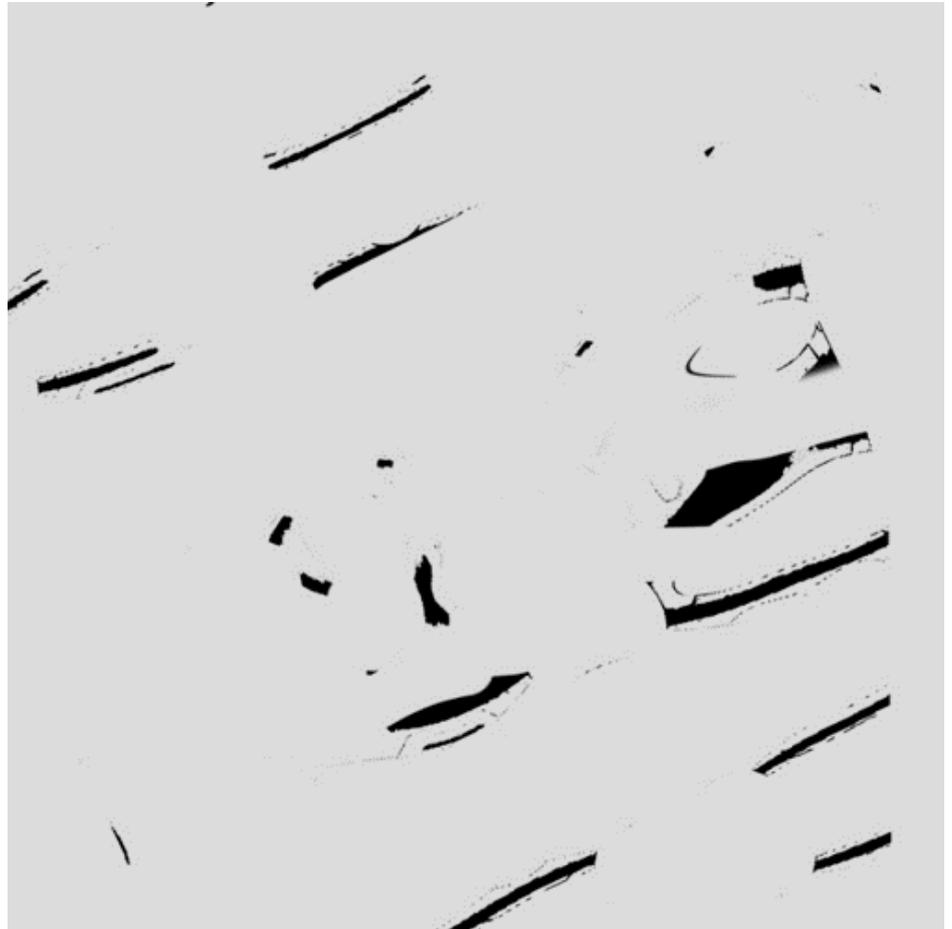


Fig. 53. Proyecto instalativo.





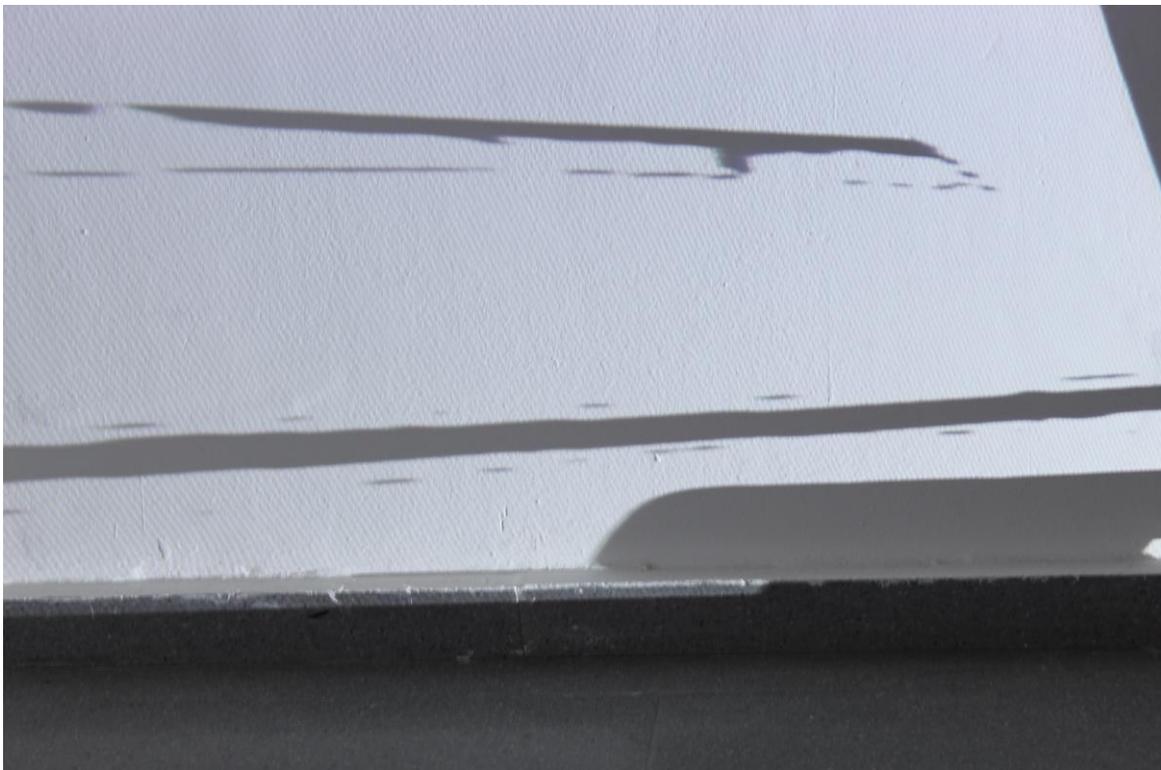
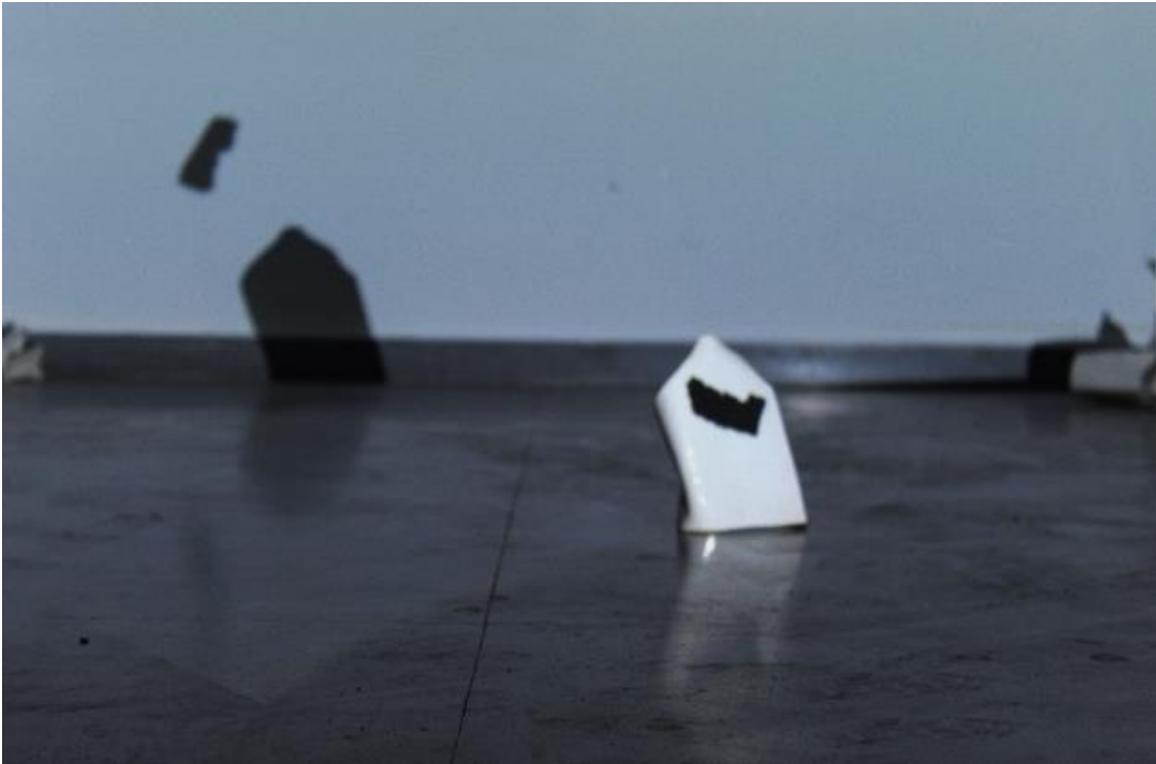


Fig. 54-55- 56. Soledad Estomba
Proyecto instalativo en Project room.

4. CONCLUSIONES

Asumiendo los objetivos e intereses establecidos en el inicio del proyecto tales como: la realización de una producción de obra artística que encierre problemáticas en torno a los fundamentos compositivos, teniendo como objeto de estudio la forma y el color, desde la práctica y la sustentación teórica, consideramos que de alguna manera hemos alcanzado los principales fines establecidos propuestos en los objetivos.

Con respecto a la producción de obra hemos, explorado las posibilidades plásticas y creativas, relacionando los elementos compositivos, mediante la investigación de recursos artísticos y a través de la experimentación en el propio taller. Así pues, conectamos con una nueva línea de trabajo que nos permite estudiar estas relaciones desde el desarrollo de un método de estampación personal.

Por otra parte, introducimos en la práctica cuestiones vinculadas al orden y a la estructura compositiva, evaluando componentes procesuales como el azar y la arbitrariedad identificando su *estar* en nuestros procedimientos plásticos de una manera semi-controlada, ya que nuestra intención es la de ordenar un proceso para esclarecer la composición.

Durante el proceso surgen otros intereses a partir de la investigación práctica que no estaban contempladas desde un inicio, nos formulamos la siguiente pregunta: en qué condición esta la luz presente en nuestro trabajo. Hemos podido reflexionar brevemente sobre este aspecto por medio de Moholy-Nagy y Donald Judd, pero se presenta una nueva necesidad de investigar y profundizar sobre este punto.

Nos gustaría señalar que esta condición lumínica ha estado presente de una manera *silenciosa* durante el desarrollo del proyecto. No fuimos conscientes de su relación vinculante entre la obra hasta pensar en la proyección de sombras y registro gráfico a través del volumen, de las piezas de cerámica. Digamos que este conector esta presente en las formas subyacentes, como explicábamos en el marco conceptual, pero señalaremos que también esta en el proceso

serigráfico, pero en forma de ausencia, ya que prescindimos de la luz en este procedimiento, recuperándolo posteriormente mediante la obra instalativa proyectada.

Con respecto a la conceptualización concluir que nuestros intereses plásticos iniciales han ido reformándose debido a un enriquecimiento a partir de una fundamentación teórica llevada a la práctica. Por tanto, debido a la investigación y documentación teórica ha sido posible un crecimiento en cuanto al pensamiento discursivo, abriendo paso a otras problemáticas, provocando una intención de carácter investigativa hacia conceptos relacionados con la percepción del color, de la forma, y de la interacción entre estos elementos.

Por último, la realización de este Trabajo Final de Máster nos ha ayudado a sentar las bases para seguir una línea de creación en la que muchos frentes quedan abiertos para seguir investigando. Además, ha supuesto un proceso personal de reflexión ampliando un método discursivo instaurado en la producción creativa artística.

5. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

ALBERS, Josef. *Interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
ISBN: 978-84-206-6461-3

ARCY HUGHES, Ann, and VERMON MORRIS, Hebe. *La impresión como arte: técnicas tradicionales y contemporáneas: calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo*. Barcelona: Blume, 2010.
ISBN: 978-84-9801-404-4

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza, 2005.
ISBN: 8420678740

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1987.
ISBN: 84-750-9436-8

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
ISBN: 84-270-0069-3

ITTEN, Johannes. *El arte del color: la experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*. Ed. abreviada. Barcelona: Gustavo Gili, 2020.
ISBN: 978-84-252-3284-8

KANDINSKY, Vasil. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: editorial planeta, 2020.
ISBN: 978-84-493-3745-1

KANDINSKY, W. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.
ISBN: 84-7509-409-0

KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
ISBN: 84-7030-363-5

MADERUELO, Javier. *Arte Impreso*. Cantabria: Ediciones La Bahía, 2018.
ISBN: 978-84-946128-8-6

MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo sobre grabado: (a finales del siglo XX)*. Santander: Creatica, 1998.

ISBN: 8492101296

MOSZYNSKA, Anna. *El arte abstracto*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

ISBN: 84-233-2714-0

NÉRET, Xavier. *Recortes: dibujando con tijeras*. Barcelona: Taschen, 2009.

ISBN: 978-38-365671-7-6

PAWLIK, Johannes. *Teoría del color*. Barcelona: Paidós. 1996.

ISBN: 84-493-02153

RICHTER, Gerhard. *Atlas*. London: Thames & Hudson Ltd. 2006.

ISBN: 978-0-500-97017-1

SANZ, Juan Carlos. *El libro del color*. Madrid: Alianza, 1993.

ISBN: 84-206-05905

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 2ª, 4ª, 5ª, 6ª ed. Madrid: Tecnos, 1990.

ISBN: ISBN 84-309-1518-4

WADA, Sanzo. *A Dictionary of Color Combinations*. Kyoto: Seigensha, 2020.

ISBN: 978-48-615-2247-5

WESCHER, Herta. *La historia del collage*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

ISBN: 84-252-0657-X

YVARS, José Francisco. *El siglo del collage: una apreciación radical*. Barcelona: Elba, 2012.

ISBN: 978-84-9399-027-5

CATÁLOGOS

CAMBRE. J.J. Cromática. Editado: MACBA Ediciones. Buenos Aires,2013

Texto: Aldo Rubino

FRANCÉS, Fuencisla. *Punto de fuga* Valencia: Edita: Generalitat Valenciana,2020
ISBN: 978-84-482-6433-8

MOHOLY-NAGY, Lászlo. Edita: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 1991. Textos: C. David, G. Rondolino, V. Loers, A. Nakov
ISBN: 84-7890-343-7

Rueda, Gerardo, and Alfonso de la Torre. *Gerardo Rueda: grabado*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006.

TEIXEDOR, Jordi. *Final de partida*. Edita: IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2022. Textos: Nuria Enguita, Ángel Calvo Ulloa, Miguel Álvarez Fernández, Jordi Teixidor
ISBN: 978-84-482-6674-5

REVISTAS

BLANCO-SARTO, P., 2002. *Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson*. Anuario Filosófico, 2002 (35), pp. 753 – 788 ISSN 0066-5215
(REV – AF – 2002, vol. 35, n.3)

FRANCO TABOADA, J.A., 2015. *De la teoría de los colores de Goethe a la interacción del color de Albers*. EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica, no. 25, pp. 48-55. ISSN 2254-6103.

TESIS DOCTORALES

MARTÍNEZ BENITO, J. (2011) *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Tesis. Salamanca: Universidad de Salamanca

TFM

LLAMAZARES BLANCO, P. (2017) *El espacio específico de Donald Judd*. Trabajo Final de Máster. Escuela técnica superior de arquitectura de la Universidad de Valladolid.

CONSULTAS WEBS

BERENGUER L.: [Consulta 10 junio 2022] Disponible en
<<http://www.lolaberenguer.com/obra/los-habitos-3/>>

CANOGAR, R.: [Consulta 2 marzo 2022] Disponible en:
<<http://www.rafaelcanogar.com/>>

DUFRÊNE, F.: [Consulta 14 junio 2022] Disponible en:
<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dessous-daffiches-dorsos-carteles>>

FRANCÉS F.: [Consulta 9 abril 2022] Disponible en:
<<https://metode.es/metodart-antiguo-es/fuencisla-frances-2.html>>

FRANCÉS F.: [Consulta 9 abril 2022] Disponible en:
<<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2019/12/22/5dfe4d2f21efa01b388b4843.html>>

HESSE E.: [Consulta 5 junio 2022] Disponible en: <<https://historia-arte.com/artistas/eva-hesse>>

GOUDZWAARD K.: [Consulta 5 junio 2022] Disponible en:
<<http://www.keesgoudzwaard.org/>>

JUDD FOUNDATION [Consulta 30 abril 2022] Disponible en:
<<https://juddfoundation.org/artist/art/>>

KLIUN I.: [Consulta 2 abril 2022] Disponible en:
<<https://www.mutualart.com/Artwork/COMPOSITION-WITH-TRANSPARENT-RED--BROWN-/0A7BB7439F4F6A1B Ivan Kliun 01.06.22>>

MOHOLY NAGY FOUNDATION: [Consulta 22 marzo 2022] Disponible en:
<<https://moholy-nagy.org/>>

MOTHERWELL R.: [Consulta 14 mayo 2022] Disponible en.
<<https://www.kasmingallery.com/exhibition/robert-motherwell-the-art-of-collage>>

NEWMAN B.: [Consulta ---] Disponible en:

<<https://www.moma.org/collection/works/66382>>

RICHTER G.: [Consulta 17 junio 2022] Disponible en: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/colour-charts-12/ten-large-colour-charts-5817?&categoryid=12&p=1&sp=32&tab=literature-tabs>>

RUEDA G.: [Consulta 22 mayo 2022] Disponible en: <<https://www.duran-subastas.com/es/lote/557-1815-1815/585-62-gerardo-rueda-composicion-82632>>

TAPIES A.: [Consulta 18 marzo 2022] Disponible en:

<<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-papel-diari-i-fils-figura-papel-periodico-e-hilos>>

TEIXIDOR J.: [Consulta 4 junio 2022] Disponible en

<<http://www.jorditeixidor.com/index.asp>>

SARTO BLANCO P.: [Consulta 2 junio 2022] Disponible en:

<<https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-filosofico/issue/view/992>>

STELLA F.: [Consulta 16 mayo 2022] Disponible en:

<<https://www.phillips.com/detail/frank-stella/UK030221/227>>

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Frank Stella <i>Hyena Stomp, from Jasper's Dilemma</i> , 1973.	9
Fig. 2. Barnett Newman <i>Untitled Etching #2</i> , 1969.	15
Fig. 3. Joseph Kosuth <i>One and Three Chairs</i> , 1945.	18
Fig. 4. Piet Mondrian <i>Composición de Color B</i> , 1917.	20
Fig. 5. K. Goudzwaard <i>Little Heap</i> , 2007.	22
Fig. 6. K. Goudzwaard <i>Translucent On Black</i> , 2008.	22
Fig. 7. Moholy-Nagy <i>K VI</i> , 1922.	24
Fig. 8. Donald Judd. <i>Untitled</i> , 1987.	24
Fig. 9. Ivan Kliun <i>Composition with transparent red, brown and blue</i> , 1920.	25
Fig. 10. Lola Berenguer. <i>Los hábitos</i> , 2015.	25
Fig. 11. Soledad Estomba <i>Ausencias del orden y del desorden</i> , 2019.	27
Fig. 12. Antoni Tàpies <i>Figura de papel de periódico e hilos</i> , 1946.	29
Fig. 13. Robert Motherwell <i>Abierto con figuración</i> , 1968.	29
Fig. 14. Fuencisla Francés. <i>Soledades</i> , 1995 – 2004.	30
Fig. 15. François Dufrene <i>Dorsos de carteles</i> , 1960.	31
Fig. 16. Romboedro de Küpers.	33
Fig. 17. Sanzō Wada <i>A Dictionary of Color Combinations</i> .	34
Fig. 18. G Richter <i>Farbtafeln</i> , boceto, 1966. Hoja Atlas.	36
Fig. 19. Joseph Albers <i>Imagen fotográfica propia</i> , 2022.	37
Fig. 20. Robert Rauschenberg. <i>Expresar</i> , 1963.	40
Fig. 21. Gerardo Rueda <i>Banda en rojo</i> , 1995.	41
Fig. 22. Rafael Canogar <i>Jota</i> , 2001.	41
Fig. 23. Imagen de fotolito realizado digitalmente.	42
Fig. 24. Prueba realizada en grado, 2019.	44
Fig. 25. Prueba realizada en grado, 2019.	44
Fig. 26. Soledad Estomba <i>Ausencias del orden y del desorden</i> , 2019.	45
Fig. 27. Soledad Estomba <i>Ausencias del orden y del desorden</i> , 2019.	47
Fig. 28. Soledad Estomba <i>Ausencias del orden y del desorden</i> , 2019.	48
Fig. 29 y 30. Soledad Estomba <i>Collages digitales</i> . 2020.	49
Fig. 31 y 32. Soledad Estomba <i>Serigrafías Recortadas</i> , 2019.	-52

Fig. 33. Soledad Estomba S/T, 2019.	53
Fig. 34. Soledad Estomba S/T, 2019.	53
Fig. 35. Pruebas de taller.	54
Fig. 36. Soledad Estomba <i>La estampa y el peso I</i> , 2021.	55
Fig. 37. Soledad Estomba <i>La estampa y el peso II</i> , 2021.	55
Fig. 38. Soledad Estomba <i>La estampa y el peso III</i> , 2021.	55
Fig. 39. Soledad Estomba <i>La estampa y el peso IV</i> , 2021.	56
Fig. 40. Soledad Estomba <i>La estampa y el peso V</i> , 2021.	56
Fig. 41. Soledad Estomba, proceso.	57
Fig. 42. Soledad Estomba, detalle.	57
Fig. 43. Soledad Estomba <i>Grafismos en pallets I</i> , 2021.	58
Fig. 44. Soledad Estomba <i>Grafismos en pallets II</i> , 2021.	58
Fig. 45. Soledad Estomba <i>Grafismos en pallets III</i> , 2021.	58
Fig. 46. Soledad Estomba <i>Grafismos en pallets IV</i> , 2021.	58
Fig. 47. Soledad Estomba <i>Estampas lavadas I</i> , 2021.	59
Fig. 48. Soledad Estomba <i>Estampas lavadas III</i> , 2021.	60
Fig. 49. Soledad Estomba <i>La forma subyacente I</i> , 2021.	61
Fig. 50. Soledad Estomba <i>La forma subyacente</i> , 2021.	62
Fig. 51. Pieza cerámica, proceso.	64
Fig. 52. Registro para proyección.	65
Fig. 53. Proyecto instalativo.	65
Fig. 54. Soledad Estomba.	66
Fig. 55. Soledad Estomba.	67
Fig. 56. Soledad Estomba.	67

7. ANEXOS

En este apartado anexaremos imágenes del proyecto llevado a cabo en Procesos Experimentales de Litografía y trabajamos mediante procedimientos del offset. Generamos estampaciones con carácter experimental, donde la forma geométrica *sostiene* al registro gráfico. Creemos que es de interés incluir el proyecto en este apartado como trabajo satélite, ya que suma conocimientos sobre las técnicas de estampación.

