



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Permeografía experimental. De la seriación a la obra
pictórica.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Lorea , Iván Ezequiel

Tutor/a: Cogollos Van Der Linden, Jonay Nicolás

Cotutor/a: Del Saz Barragán, Miriam

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Trabajo Final de Máster | Tipología 4

PERMEOGRAFÍA EXPERIMENTAL

De la seriación a la obra pictórica

2021/2022

Iván Ezequiel Lorea

Tutor: Jonay N. Cogollos Van der Linden

Co-tutora: Miriam del Saz Barragán



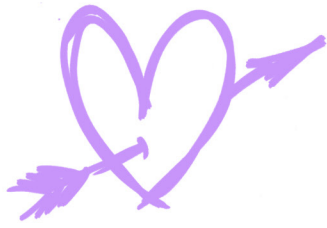
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A Arianne Garrido, por ser una parte fundamental de este proyecto, apoyándome y aconsejándome en todo el proceso.
Eternamente agradecido.

A Jonay Cogollos, por motivarme y ofrecer los conocimientos necesarios para sacar esta producción adelante, por ayudarme y aconsejarme en todo lo posible a lo largo de esta travesía que ha sido el curso. Más que mi mentor se ha convertido en mi amigo.

Mil gracias de corazón.

Resumen

En este proyecto se abordará la integración de los procesos permeográficos de seriación aplicados a la obra pictórica. La investigación contempla el desarrollo de una serie de obras en las que se ha elaborado un proceso metodológico para abordar la técnica serigráfica desde un planteamiento pictórico y así obtener diversos resultados con el cromatismo, la composición y el diálogo entre figura y fondo.

Con todo el conocimiento previamente adquirido, se ha desarrollado una metodología de trabajo personal en las que se han obtenido una serie de obras donde unificar arte urbano y dibujos cartoon basados en la década de los años treinta. Para ello se han realizado ilustraciones mediante técnicas de creación digital de manera simultánea a la preparación de soportes con técnicas pictóricas, y posteriormente la realización de la impresión final mediante procesos permeográficos.

Palabras clave

Serigrafía; pintura; ilustración digital; arte urbano; artes gráficas; cartoon.

Abstract

This project will address the integration of the permeographic serialization processes applied to the pictorial work. The research contemplates the development of a series of works in which a methodological process has been elaborated to approach the serigraphic technique from a pictorial approach and thus obtain different results with the chromatism, the composition and the dialogue between figure and background.

With all the knowledge previously acquired, a personal work methodology has been developed in which a series of works have been obtained where urban art and female figures related to cartoon drawings based on the 1930s have been unified. For this, illustrations have been made using digital creation techniques simultaneously with the preparation of supports with pictorial techniques, and subsequently the final printing has been made using permeographic processes.

Key words

Screen printing; painting; digital illustration; urban art; graphic arts; cartoon.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
1.1. Hibridación gráfico-plástica	8
1.2. Objetivos	9
1.3. Metodología	10
2. MARCO TEÓRICO	12
2.1. Arte urbano	12
2.2. Dibujos Cartoon	18
2.3. Serigrafía	22
3. PROYECTO PRÁCTICO: LA PERMEOGRAFÍA PICTÓRICA	27
3.1. Conceptualización	27
3.2. Antecedentes	27
3.3. Sistematización gráfica	29
3.3.1 <i>Ilustración digital</i>	29
3.3.2 <i>Proceso serigráfico</i>	34
3.3.3 <i>Soportes</i>	38
3.3.4 <i>Procesos gráficos</i>	46
4. RESULTADOS	50
5. CONCLUSIONES	76
6. BIBLIOGRAFÍA	78
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	81

1. Introducción

1.1 Hibridación gráfico-plástica

Si analizamos nuestra historia, las acciones que hemos realizado y los caminos que hemos seguido, podemos darnos cuenta de que uno de los procesos gráficos que parece estar intrínseco en nuestra naturaleza es, de algún modo, el de la serigrafía. Si lo pensamos, ya las manos prehistóricas se quedaban plasmadas en los muros de las cuevas a partir del estarcido. Una forma de hacer que ha ido evolucionando y actualizándose hasta la actualidad, en la que los procesos de impresión permeográfica ocupan gran parte de los sectores que conforman nuestra sociedad, desde una fábrica en la que se necesita un vestuario serigrafiado, hasta una galería de arte. Su versatilidad, eficacia y las múltiples posibilidades y opciones de juego que ofrece son, sin duda, el botón que activa el desarrollo de nuestra práctica creativa. Un método que, además de conllevar cierta destreza, abre las puertas a un mundo de exploración continuo, donde el trabajo va alimentándose por la inquietud de saber qué ocurrirá al levantar la pantalla de serigrafía de nuevo.

En esta memoria se presenta un proceso que gira en torno a la experimentación de las posibilidades creativas que ofrece la técnica serigráfica desde un planteamiento pictórico, explorando diferentes soportes de estampación y atendiendo al cromatismo, la composición y el diálogo entre figura y fondo. El trabajo pretende, además, expresar diferentes emociones y sensaciones a través de los dibujos cartoon y el arte urbano como recursos potenciadores de nuestra práctica. Destacan las mezclas cromáticas, la superposición y las veladuras, que han servido para disponer y organizar *estratigráficamente* la información de cada una de las capas que construyen nuestras piezas. Tras esta introducción al trabajo, explicamos, seguidamente, los contenidos que se verán a lo largo de esta memoria.

Abordaremos, en primer lugar, los objetivos establecidos y la metodología utilizada. Después, contextualizamos nuestra práctica dentro de un marco teórico que explica las claves que fundamentan nuestro proyecto. Tratamos la evolución del arte urbano, los dibujos cartoon y la serigrafía.

Seguidamente, vemos el proyecto práctico, que lleva por título *La Permeografía Pictórica*, exponiendo la evolución de cada una de las partes que conforman nuestro proceso, así como los resultados finales. Nos gustaría destacar la importancia de la asignatura *Procesos Experimentales de Serigrafía*, con Jonay Cogollos, pues pudimos tener un espacio de trabajo al que accedíamos fuera del horario de la asignatura para continuar trabajando. Por último, y a modo de reflexión final, se exponen las conclusiones obtenidas durante el desarrollo de todo nuestro proyecto.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es la realización de una propuesta artística coherente, desarrollada con diferentes procesos gráficos y pictóricos, que aborde el arte urbano, los dibujos cartoon y la serigrafía, focalizando la práctica en el aprendizaje y mejora de la técnica. Además, y durante el desarrollo de nuestro estudio, fuimos definiendo diferentes objetivos específicos:

- Adquirir conocimientos básicos de la serigrafía, entendida como una técnica de impresión, realizando múltiples pruebas y ensayos.
- Hibridar los procesos gráficos y pictóricos.
- Estudiar diferentes soportes de impresión.
- Ampliar las posibilidades de la práctica utilizando nuevos medios para la materialización de las obras como la cortadora láser.
- Tantear diferentes tintas y bases (transparente, hinchable y luminiscente) para analizar los resultados obtenidos. y encauzar nuestro trabajo.
- Realizar una materialización final donde se cohesionen satisfactoriamente el proceso gráfico y pictórico.
- Dominar los conocimientos necesarios para ser capaces de hibridar los procesos gráficos con los estudios que cursaremos el próximo año: *Animación y modelado 3D, juegos y entornos interactivos*.

1.3. Metodología

La metodología que utilizamos parte de la asignaturas *Procesos Experimentales de Serigrafía*, con Jonay Cogollos, donde pudimos asimilar diferentes formas de hacer en el ámbito procesual; *Obra Gráfica y Espacio Público*, con M^aDolores Pascual, donde tuvimos la oportunidad de acercar nuestra práctica a lo urbano; y *Procesos Experimentales de Litografía*, con Miriam del Saz, dónde aprendimos nuevas formas de construir e hibridar una pieza gráfica. Para llevar a cabo esta investigación, ha sido imprescindible asimilar una metodología de trabajo concreta, que nos permitiera aprender la técnica de la serigrafía así como hibridar, de forma coherente, los procesos gráficos y pictóricos. Por esta razón, estructuramos una forma de hacer que nos permitiera expandir nuestra práctica así como profundizar y acotar en las virtudes o propiedades que nos interesaban para poder llevar a cabo la construcción de piezas gráficas más maduras.

Con relación a la parte práctica, iniciamos nuestro estudio realizando diferentes ilustraciones utilizando técnicas de creación digital para, posteriormente, proceder a la preparación de los materiales necesarios para el desarrollo de la impresión permeográfica. Este sistema consiste en la preparación digital de los fotolitos que, una vez realizados, se imprimen sobre acetato o papel vegetal. El siguiente paso supondría el emulsionado de la pantalla serigráfica, que se ha de realizar en un espacio concreto que no esté expuesto a la luz. Mientras la emulsión se seca, fijándose en nuestra pantalla, se realizan varias mezclas y pruebas para preparar los diferentes colores que nos servirán para estampar cada una de las capas que conforman nuestras piezas. Una vez seca la emulsión, nos preparamos para el insolado del dibujo en la pantalla, que lo mantendrá hasta la siguiente ocasión en la que realicemos el proceso.

De forma paralela a este proceso, nuestro trabajo se centra en preparar diferentes soportes utilizando algunos materiales plásticos/pictóricos como el spray o la pintura acrílica. Además, decidimos manipular algunos soportes con la cortadora láser para construir piezas de madera determinadas. En otras ocasiones, el trabajo se ha desarrollado sobre papel, centrando nuestra práctica en las cualidades de la impresión permeográfica así como en la experimentación de distintos tipos de pinturas, tintas especiales de serigrafía, bases transparentes, hinchables y fluorescentes.

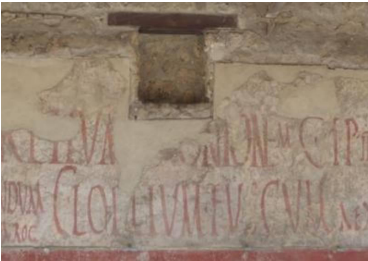
Con relación a la parte teórica, ha sido fundamental adquirir los conocimientos básicos del proceso serigráfico, realizando una búsqueda exhaustiva de referencias relacionadas con las artes gráficas y la creación pictórica para componer nuestro listado de referencias con base en las diferentes prácticas. Analizamos, también, diferentes piezas desglosando los métodos de trabajo para, así, comprender diferentes formas de hacer que nos podían ser útiles. De igual forma, ha sido imprescindible la lectura de diferentes libros como *Serigrafía: La guía definitiva para trabajar en el estudio* por Print Club London (2017) y las visitas a diversas ferias y exposiciones como *EVREKA* realizada en 2019 por el colectivo PichiAvo en el Centre del Carme de València.

2. Marco teórico

2.1. Arte urbano



(Fig.1) Autor desconocido, 2021,
Jabalí rugoso de Cebeles



(Fig.2) Autor desconocido, 2017,
Graffitis en las paredes de Pompeya

Durante el recorrido histórico de la vida humana, siempre ha existido una necesidad e impulso inherente de expresión artística. Ya desde el comienzo de la humanidad, con el arte rupestre, se han encontrado evidencias, muestras y signos de expresión representados sobre muros. Las paredes se transformaron en soportes comunicativos que ayudaban a manifestar la identidad, la cultura y, en definitiva, la sociedad de cada época. El arqueólogo Marcos García Díez, de la Universidad Complutense de Madrid, explica en el periódico *El País* (2017) que “el arte rupestre es el primer lenguaje, la primera forma de transmitir conceptos, con vocación de perdurar. La gran pregunta es qué conceptos eran.”

Si nos fijamos en la obra realizada por el Homo Sapiens hace 45.500 años (Fig.1) en la cueva de Leang Tedongnge, donde puede apreciarse un jabalí rugoso de Cebeles (*Sus celebensis*), nos damos cuenta de la utilización, desde su más conocida antigüedad, del grafismo en las paredes como medio artístico de expresión o interpretación de su entorno cultural.

De igual forma, y durante el período en el que se enmarca el Imperio Romano (27 a.C hasta 476 d.C), encontramos más expresiones sobre pared (Fig.2) que pretendían satirizar o criticar elementos político-sociales de aquella época donde gran parte de la población contaba con una extremada pobreza y hambruna. Muchos de los textos y escritos que han llegado a nuestras manos fueron realizados por la alta sociedad, un escaso porcentaje que conformaba aquella realidad. Sin embargo, y como explica el historiador Jerry Toner en el periódico *ABC Cultura* (2017) “El graffiti nos muestra un lado de la cultura romana diferente al de la élite (...) Mi objetivo es explorar hasta qué punto podemos acercarnos al mundo romano <<desde abajo>>”. Para ello, se ha dedicado, en su último ensayo, *Mundo Antiguo* (2017), a investigar evitando las fuentes tradicionales y los escritos por la alta sociedad, indagando en fábulas, testimonios de oráculos y graffitis de la ciudad de Pompeya.

Avanzando en el tiempo hasta el siglo XX, más concretamente en la década de los 60, en Filadelfia, encontramos pintadas en paredes que corresponden a *CORNBREAD*, un joven llamado Darryl McCray que comenzó a escribir su nombre en muros del barrio

Página siguiente:

1. *Writer*: Se llama writer o escritor a la persona que realiza graffitis en superficies como muros, vagones de metro o de tren, etcétera. Gracias a sus piezas elaboradas en espacios públicos muy transitados, el writer logra una visibilidad y consigue hacerse oír.

2. *Tag*: La palabra crew, que significa el colectivo juvenil; el tag, que es la firma de un escritor de graffiti a quien se le conoce como tagger; la palabra one, que alude al graffer o grafitero que no pertenece a ningún crew son palabras que guardan significados particulares.



De arriba a abajo:

(Fig.4) Autor desconocido, 1971, Fotografía de TAKI183

(Fig.3) Autor desconocido, 1967, Fotografía CORNBREAD.

(Fig.5) TAKI183, 1975, Graffiti realizado en el metro de Luxemburgo

con el objetivo de impresionar a una chica (Fig.3). Esto evolucionó hasta la creación de un estilo propio con una finalidad artística, convirtiéndose en uno de los primeros *writer*¹. A partir de aquí, la prensa de Estados Unidos extendió esta práctica, popularizando la actividad del *Tag*² en más ciudades del país, explotando en 1960 con el New York Times.

Tras esta popularización y extensión por todo Estados Unidos, en la década de los 70-80, se popularizó el estilo del artista TAKI183 (Fig.4), creando una era nueva en el mundo del graffiti y extendiendo el street art no solo muros, si no también a vagones de metro y trenes (Fig.5), pues el movimiento continuo de los transportes expandiría las piezas de los artistas, dándolas a conocer fuera del barrio. Fue en este momento donde comenzó la era *DIE HARD*, que supone el apogeo de los grafitis en las calles, alcanzando la plenitud de la esencia vandálica y siendo una de las actividades más perseguidas por la policía.

En la década de los 90, el movimiento del graffiti se extendió a los muros y paredes de gran formato. Más recientemente, se ha ido abandonando las pintadas sobre los transportes públicos, centrándose en la realización de piezas sobre muros y paredes con una visión distinta. Ya no se trata sólo de un método de protesta o rebeldía, sino que ahora el factor decorativo también forma parte de las obras.

Por ello, en la actualidad, encontramos una mayor aceptación en el mundo del *graffiti*. Muchos artistas utilizan el arte urbano como



De arriba a abajo:

(Fig.6) Eva Mañez, 2018, *Fotografía de PichiAvo*

(Fig.7) PichiAvo y Vils, 2019, *Graffiti realizado en Porto, Portugal*

(Fig.8) PichiAvo, 2022, *Orphic Hymn to Cupid*, 65x65 cm.

medio de protesta como, por ejemplo, Banksy. Otros exponen en museos o galerías, incluso algunos de ellos son contratados por instituciones para decorar espacios. Sin embargo, el *graffiti* sigue siendo una actividad ilegal que genera, de vez en cuando, gran controversia entre el público. A continuación, vemos algunos de los artistas que han actuado de manera influyente en el mundo del graffiti.

PichiAvo (Fig.6), un dúo de artistas de València (España) reconocidos por su habilidad de combinar el arte clásico y el arte urbano. Sus piezas principales se conectan con la pintura y la escultura, adoptando un enfoque único en la hibridación entre ambos tipos de arte. Su obra se basa en la hermanación entre el arte clásico y el arte urbano contemporáneo. (Fig.7) Ambos artistas se formaron en Bellas Artes y en diseño, conociéndose a través del graffiti en Valencia. El dueto se constituye en 2007, trabajando y experimentando en diversos proyectos conjuntos, en busca de un estilo propio. Para ello, atraviesan diversas etapas artísticas como pintores, focalizándose en el conocimiento y experimentación de la técnica con la finalidad de expresarse a través de aquello que más les define: el graffiti y el arte clásico.

Desde el año 2015, PichiAvo ha realizado obras en algunos de los lugares más importantes del arte urbano. Su primera intervención pictórica fue realizada en el mítico Houston Bowery Wall en New York (2017). En 2019 realizaron el segundo mural más grande del mundo en la ciudad de Oporto, colaborando con el célebre artista Vhils (Fig.8). La carrera de los artistas ha logrado el reco-



nocimiento artístico, reconocimiento de la crítica y popularidad a nivel internacional; posicionándose entre los artistas callejeros más reconocidos del mundo del arte urbano.



De arriba a abajo:

(Fig.9) Autor desconocido, 1970, *Fotografía de Shepard Fairey*

(Fig.10) Shepard Fairey, 2008, *Obey the giant*, medidas variables

En otro sentido, tratamos al artista Shepard Fairey (1970), uno de los precursores del arte urbano, pues comenzó una línea de trabajo basada en el *street art* a través de los stickers y pósters gigantes (Fig.9), distribuyendo de forma masiva una obra urbana que terminó como una de las mayores repercusiones mediáticas nunca vista anteriormente por ningún artista callejero. En los años 80, nos encontramos en un periodo en el que apenas existe actividad en cuanto a las intervenciones urbanas, ya que el periodo *DIE HARD* tomó como tendencia el arte en trenes y transportes públicos. Sin embargo, con la aparición de Fairey, el arte urbano empezó a crecer convirtiéndose en el movimiento que conocemos hoy en día.

Sus primeras pegatinas representaban la obra *Obey Giant* (Fig.10), esta se basa en una foto de alto contraste de André el Gigante, siendo su obra más representativa, teniendo un mensaje explícito y directo. La campaña Obey puede ser explicada como un experimento de fenomenología. Su principal intención es volver a despertar un sentido de fascinación hacia el entorno. La campaña *Obey* intenta estimular la curiosidad y atraer a la gente a cuestionar tanto la campaña como sus relaciones con quienes les rodean. Dado que la gente no está acostumbrada a ver anuncios o propaganda cuyos motivos no sean obvios, los encuentros frecuentes con propaganda de *Obey* provocan pensamientos, frustración, y, en cualquier caso, revitaliza la percepción y atención del espectador a los detalles.

Aprovechando sus diversos viajes, el artista se ocupaba de expandir su obra en varias localidades, pero, dado que su ambición era mucho más alta, llevó a cabo una estrategia de colaboración que se basaba en mandar sus pegatinas *Obey* por correo a diversos artistas. Como respuesta, estos enviaban obras suyas de modo que se creó un sistema de intercambio propio entre artistas.



(Fig.11) Shepard Fairey, 2008, *Hope*, medidas variables

Página siguiente:

(Fig.12) Banksy, s/f

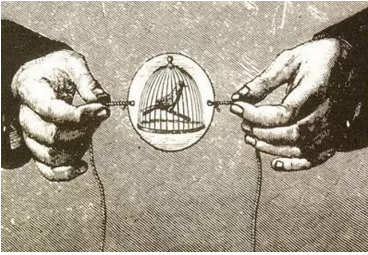
Su obra *Hope* (Esperanza) (Fig.11), es la segunda obra por la que se conoce al artista se basa en una imagen de Barack Obama realizada con collage, estarcido y serigrafía. Esta obra se basa en una serie de láminas a favor de la candidatura de Obama para la presidencia de Estados Unidos, protagonizadas con el rostro del presidente, añadiendo el icono de *Esperanza*. Obteniendo una increíble repercusión, el artista distribuyó 300.000 pegatinas y 500.000 carteles durante la campaña de presidencia. Finalmente, Obama agradeció su apoyo mediante una carta, asegurando el orgullo de formar parte de su obra y mostrando su admiración hacia el arte de Fairey y el efecto que causa sobre los espectadores, ya sea en una galería o en una señal de stop en la calle.

El mismo año, Fairey fue nombrado artista del año por la revista *GQ*, su trabajo fue denominado por Peter Schjeldahl, crítico del *The New Yorker*, como el cartel ilustrativo más eficaz de toda la historia de Estados Unidos junto al del Tío Sam. Desde 2009, la obra *Hope* forma parte de la colección permanente de la *Galería Nacional de Retratos* de EE.UU.

Por último, abordamos la figura de Banksy, uno de los artistas más importantes e influyentes dentro del arte urbano en la actualidad. Fue nombrado por la revista *TIME* como una de las cien personas más influyentes del mundo en 2010. Se trata de uno de los personajes más atrevidos ya que ha realizado obras en lugares impensables que casi nadie ha logrado acceder o simplemente imaginar. (Fig.12) Conocido mundialmente, sus obras se basan en el discurso crítico, formando una interacción tajante con los espectadores. Dado que el objetivo de su discurso se centra en la devolución de la humanidad a los habitantes de las ciudades, es considerado como el *Robin Hood del siglo XXI*, siendo uno de los responsables de que el arte urbano se pusiera de moda a principios del año 2000 y que actualmente lo siga siendo.



2.2. Dibujos *cartoon*



(Fig. 13) 1824,
Taumatropo

La transmisión del conocimiento, la necesidad de contar historias, de representar o darle vida a aquello que nos rodea y nos inquieta es un factor inherente al ser humano. Remontándonos a la prehistoria, se hacen evidentes las pruebas de cómo los humanos han representado aquello que ven, ya sean escenas de caza como en el paleolítico, retablos románicos o frescos egipcios. Sin embargo, la falta de medios físicos impedía la creación de imágenes en movimiento. No fue hasta finales del siglo XIX cuando se crearon artilugios mecánicos que funcionaban a partir de principios ópticos.

(Fig. 14) 1834,
Zootropo



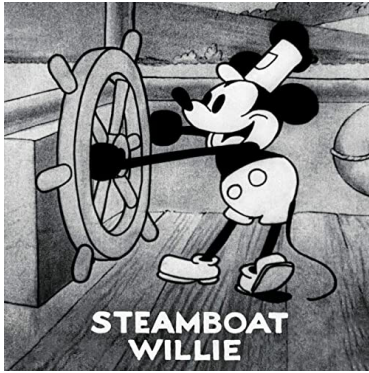
En 1824, John Ayrton Paris inventó el Taumatropo, que consiste en dos placas recortadas y colocadas una detrás de la otra. Una de las placas contiene un pájaro, la otra, una jaula. Ambas se sujetan por dos cuerdas a cada extremo y, al tirar de ellas, las placas giran creando un efecto óptico donde el pájaro se encuentra dentro de la jaula (Fig. 13). Partiendo de este artilugio surgieron nuevos mecanismos más complejos como el Fenantiscopio³, el Zootropo⁴ (Fig. 14), creado por William Horner en 1834 y, finalmente, el Zoopraxiscopio (Fig. 15), que es el invento definitivo más cercano al proyector. Los tres artilugios funcionan a partir de la persistencia de la visión, el mismo fenómeno óptico que permitía ver al pájaro en el interior de la jaula.

(Fig. 15) 1879,
Zoopraxiscopio



3. Fenantiscopio: Consiste en un disco circular liso que contiene varios dibujos de un mismo objeto, figura o personaje, en posiciones ligeramente diferentes, y que tiene unas rendijas a través de las que se puede mirar. Cuando se hace girar el disco rápidamente frente a un espejo, se crea la ilusión de una imagen en movimiento.

4. Zootropo: Es una forma temprana de tecnología de animación del siglo XIX. Una variación del phénakisticope (un disco de animación), el zootropo consiste en un cilindro con líneas cortadas verticalmente a lo largo de los lados. La superficie interior del cilindro presenta una fila de imágenes secuenciales. Para ver la animación en movimiento, el espectador debe mirar a través de las rendijas mientras gira simultáneamente el zootropo con la mano. Las imágenes giran rápidamente y crean la ilusión de movimiento.



De arriba a abajo:

(Fig.16) 1928,
Steamboat Willie

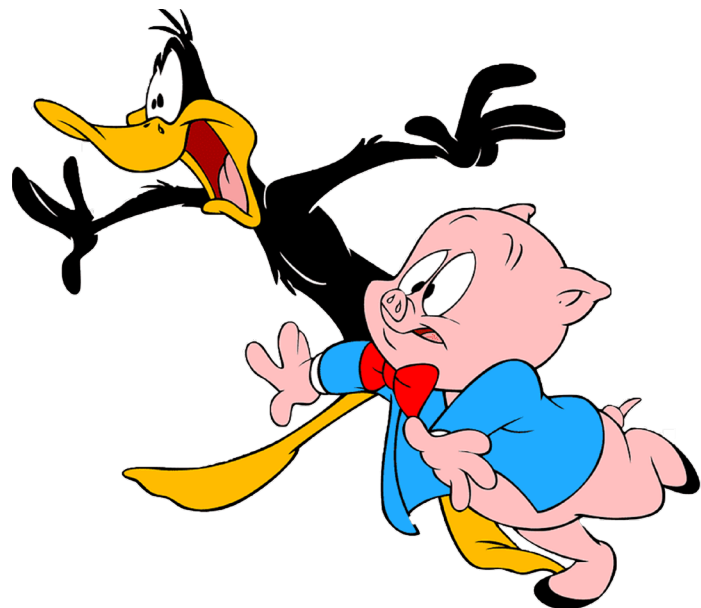
(Fig.17) 1930,
The Looney Tunes

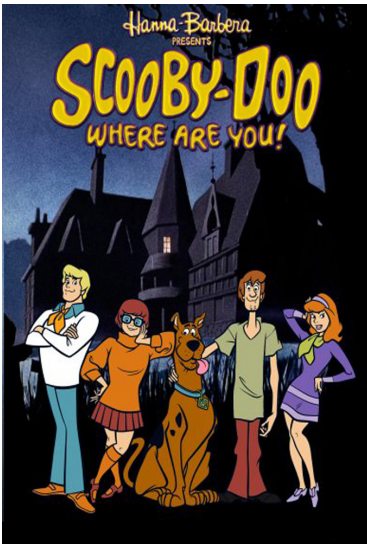
(Fig.18) 1940,
*Bugs Bunny, Pato Lucas y
Porky Pig*

La década de los años 30 retrató el inicio de la época dorada de la animación. En 1928 se estrena un corto con historia y con uno de los personajes más importantes en el mundo de la animación: *Steamboat Willie*, con la primera aparición de Mickey Mouse (Fig.16). En 1926 se fundó la compañía Walt Disney Studios. Siguiendo a María Lorenzo Hernández en *La imagen animada, una historia imprescindible* (2021):

“Los años 30 supusieron un crecimiento artístico imparable. Durante esta década los artistas tuvieron que superar importantes dificultades para hacer que todas las emociones que resultaban creíbles en personajes caricaturizados, como ratones o cerditos, funcionasen igual de bien que personajes humanos que exigían verosimilitud anatómica” (Pág.162)

Los *Looney Tunes* (Fig.17), una serie de caricaturas animadas de Warner Bros, se exhibió en muchos cines desde 1930 hasta 1969. Ello precede a la serie *Merrie Melodies*, donde se pueden ver las primeras series de animación teatral de Warner Bros. Originalmente, los *Looney Tunes* fueron producidos por Leon Schlesinger Productions entre 1933 y 1944, finalmente fueron vendidos a Warner Bros. Su departamento clausuró en 1963, pero en 1975, Chuck Jones, un dibujante y director de animación, desarrolló gran cantidad de personajes durante el esplendor de Warner Bros. (Bugs Bunny, Daffy Duck, Elmer Fudd, Porky Pig, Road Runner, Wile E. Coyote, Marvin Martian, Pepe Le Pew, Gossamer y muchos otros) (Fig.18). Recuperó los icónicos personajes cartoon y empezó a producir nuevos episodios y capítulos especiales de Looney Tunes y Merrie Melodies, alcanzando un éxito a nivel mundial. Sin embargo, no fue hasta 1986 cuando los estudios definitivamente se sumergie-





De arriba a abajo:

(Fig.19) 1949,
Crusader Rabbit

(Fig.20) 1969,
Scooby-Doo

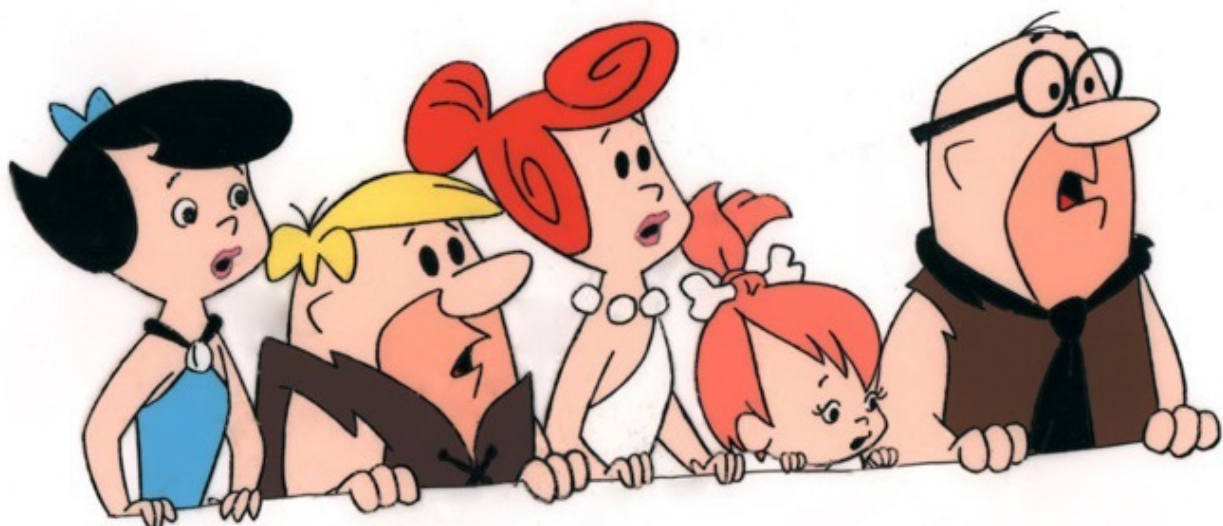
(Fig.21) 1979,
The Flintstones

ron en la animación televisiva con Tiny Toons (1990-1995).

En 1949 salió la primera serie animada producida exclusivamente para la televisión, liderada por Jay Ward en los estudios *Jay Ward Productions*. Allí se creó la serie *Crusader Rabbit* (El conejo cruzado) (Fig.19), grabando los primeros episodios en blanco y negro, con una duración de 4 minutos, y, más adelante, en 1959, se produjeron otros 260 episodios, ya en color.

Durante los años 70-80 se estrenó la serie animada *Los Picapietra* (*The Flintstones*) (Fig.21), creada por el estudio *Hanna-Barbera Productions Inc.* en el que formaban parte William Hanna y Joseph Barbera en 1957. Ambos, siendo directores de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, fundaron el estudio de producción para saltar al mercado de la televisión. Tras esta fusión, se crearon series animadas como *El oso Yogui* y *Scooby-Doo* (Fig.20), series que marcarían el camino para seguir realizando producciones animadas hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI.

“La caricatura del realismo. Esta idea, la de personajes que dejan de ser manchas de tinta con infinitas capacidades polimórficas, pasando a ser criaturas con sentimientos que en todo momento transmiten lo que están pensando, fue la aportación del estudio Disney al universo de la animación, muy especialmente a partir de la producción de sus largometrajes, que nunca serían cartoons, sino, películas, equiparables en lógica narrativa a cualquier producción realizada con actores de carne y hueso.” (María Lorenzo Hernandez, 2021, pág.156)



En la actualidad pueden verse la influencia de estos inicios en autores como Coté Escrivá o Ben Allen.



(Fig.22) Autor desconocido, 2019, Fotografía de Coté Escrivá

Coté Escrivá (1982) es un ilustrador valenciano que trabaja para diversas marcas nacionales e internacionales (Fig.22). Ha creado su marca personal tras ser diseñador en diversos estudios. Su estilo se basa en obras desarrolladas a partir de una hibridación entre lo artístico y comercial, creando un estilo propio que se nutre de muchos otros, destacando el arte urbano, la cultura pop y la animación tradicional. Así, ha logrado desarrollar una atracción e impacto que provoca lo desconcertante sobre el espectador. Sus obras han sido expuestas en ciudades como Londres, Barcelona, Los Ángeles o Singapur, publicadas en diversas revistas y páginas web del sector.



(Fig.23) Ben Allen, 2017, GRAFFITI MICKEY XL, 108cm x 125cm

Ben Allen (1979) (Fig.23) es un artista británico, reconocido por sus controvertidas pinturas Pop, que utiliza el collage como medio de expresión artística, que cohesiona con el *street art*, el *graffiti*, la abstracción, el diseño gráfico, la cultura pop, el modernismo y las historietas. Es una obra que podríamos describir, de forma general, como arte pop contemporáneo. Hace uso de una amplia gama de materiales y técnicas como acrílico, pinturas para el hogar, pintura en aerosol, serigrafía, marcadores, cómics, impresión digital, carteles publicitarios y moneda estadounidense. Sus obras se basan en lo experiencial, la libertad de pensamiento, la experimentación y una 'sinestesia emocional', conectando con las emociones en cada pincelada, salpicaduras o rociados, convirtiendo sus emociones en motores conscientes de su estado de ánimo o energía. Allen ha trabajado en una variedad de proyectos de diseño de interiores a medida y sus piezas han sido utilizadas por marcas de gama alta, como LG, Nokia, Virgin, Levis, Vans, Estrella Galicia, NME Magazine, Converse, Jamie Oliver y Subliminal Records.

(Fig.24) Autor desconocido, 2020, Fotografía de Ben Allen



2.3. Serigrafía



(Fig.25) Autor desconocido, 2017, *Fotografía de las primeras muestras de estarcido en la Gruta Cosquer*

Siguiendo a Marco Lawrence en *La serigrafía, la guía definitiva para trabajar en el estudio* (2017): “La serigrafía es un sistema de creación de imágenes basada en el estarcido, es decir, en la aplicación del pigmento en las zonas de una plantilla que quedan expuestas para crear un diseño definido y repetible” (pág.18). Si nos fijamos, las primeras muestras de estarcido realizadas hace 27.000 años se hallaron en la Gruta Cosquer, una cueva submarina ubicada al este de Marsella. Allí se encontraron algunas pinturas prehistóricas del Paleolítico, de entre las que destacan las siluetas de manos realizadas con la técnica del estarcido, utilizando el soplado por una caña o hueso sobre las manos o diversos objetos como plantillas. (Fig.24)

De igual forma, en el antiguo Egipto, Roma y Grecia se realizaban estarcidos de papel utilizando un pincel duro y exponiendo el pigmento sobre una plantilla recortada. Esto se utilizaba para decoraciones sobre muros y paredes. Posteriormente, se crearon avances en las plantillas, pues el papel era un sistema muy tosco que no podía representar mucho detalle. Por ello, se fabricaron plantillas de hilos, manteniendo en su sitio los elementos aislados del diseño como, por ejemplo, el centro de la letra O. De este modo, no hay necesidad de realizar puentes entre los elementos. “Los primeros ejemplos de este uso que se han identificado hasta la fecha pertenecen a la época de la dinastía Song en China, alrededor de 1200.” asegura Marco Lawrence (2017, pág.18). Inicialmente, se realizaban las plantillas partiendo de cabellos humanos pero, posteriormente se reemplazaron por hilos de seda, dado que proporcionaba mayor resistencia y el largo de los filamentos ayudaba a construir soportes de mayores dimensiones. Este progreso llegó a Europa en el siglo XIX, pues en Francia e Inglaterra se utilizaban los marcos robustos con una tela tensada, usada especialmente para pasar tinta con los pinceles. Este método fue utilizado, esencialmente, para estampar patrones repetidos en tela. Finalmente, en el siglo XX la serigrafía dominaba el sector textil:

“La serigrafía no tiene una partida de nacimiento registrada en una fecha y lugar precisos. Hay muchos datos y documentos que reflejan los pequeños y grandes pasos, los avances y progresos que fueron dándole forma al proceso serigráfico, pero no existe un momento ni un nombre concretos que podamos asociar con la invención de la serigrafía” (Manuel Martínez Vela, 2013, *La serigrafía, de la pantalla de seda a la estampa*, pág.20).

Así, la serigrafía comenzó a popularizarse, y a principios del siglo XX se registraron las primeras patentes serigráficas. “La primera patente conocida de un proceso ya plenamente serigráfico fue la que se concedió el 11 de julio de 1907 a Samuel Simon, un artista y diseñador de Manchester” (Manuel Martínez Vela, 2013, pág.67)

Por otra parte, Albert Kosloff presentó la demostración de su invento en 1920, la rasqueta con hoja de goma que hace pasar la tinta por la pantalla, permitiendo aumentar la velocidad de la estampación. (Marco Lawrence, 2017, pág.19) . Poco a poco, la serigrafía fue ganando fama y se hizo útil en varios sectores como el cartelismo en Estados Unidos o cartelera de transporte y viajes en Europa. El cartel de la compañía naviera S.S. Great Northben, conservado en el Philadelphia Museum of Art (c.1916) (Fig.) demuestra que “durante la I Guerra mundial se usa ya la serigrafía para imprimir rótulos, banderas, emblemas y distintivos sobre tejidos, madera y metal, para el ejército de los EE.UU” (Manuel Martínez Vela, 2013, pág.84.)

El proceso serigráfico ganó mayor impulso en la década de 1920 con el “Estarcido fotográfico” (atribuido a Roy Beck, Charles Peter y Eduard Owens). Se trata de la experimentación de sustancias químicas que se empleaban en el proceso fotográfico de Fox Talbot. “Se formaban con una emulsión fotosensible que se aplicaba a la malla y permitía la reproducción de imágenes fieles y precisas” explica el ilustrador e impresor Marco Lawrence (2017, pág.19).

Es en los años 50 y 60, la serigrafía comienza a utilizarse para el desarrollo de la práctica artística, siendo útil para artistas como Andy Warhol o Corita Kent.

Andy Warhol (Andrew Warhola; 1928-1987) fue un artista plástico estadounidense que llegó a ser uno de los representantes del Pop Art (corriente artística de la década 50-60, inspirado en la cultura de masas). Estudió arte en el Instituto Carnegie de Tecnología entre 1945 y 1949. En este último año, comenzó su carrera como dibujante publicitario para diversas revistas. De forma paralela, realizaba lienzos basados en elementos o imágenes cotidianas. Más adelante, comenzó a exponer en diversas galerías, atrayendo a una gran masa de espectadores.

En 1962 comenzó a utilizar como metodología de trabajo el proceso mecánico de serigrafía, reproduciendo ejemplares de las celebridades más representativas de la época como Marilyn Monroe, Elvis Presley o Elizabeth Taylor, así como su célebre obra las

latas de sopa Campbell. (Fig.25) En 1963 creó "La Factory", un taller que reunió numerosos personajes de la cultura underground neoyorquina.



(Fig.26) Andy Warhol, 1962, *Latas de sopa Campbell*, medidas variables

"De hecho, fue uno de los primeros creadores en explotar conscientemente su imagen con objetivos autopromocionales; de ese modo, y mediante un proceso de identificación, adquirió a los ojos del público significaciones propias de un producto publicitario más. Actualmente los artistas plásticos, diseñadores o ilustradores continúan utilizando este método de estampación debido a su versatilidad para realizar obras de gran nitidez y definición." (Tomás Fernández y Elena Tamayo, Biografía [en línea] de Andy Warhol, 2004).

Corita Kent (1918-1986) fue una artista, educadora y defensora de la justicia social. (Fig.27) A los 18 años ingresó a la orden religiosa Immaculate Heart of Mary, donde enseñaba y dirigía el departamento de arte. Su obra evolucionó desde lo figurativo y religioso hasta la incorporación de imágenes y eslóganes publicitarios, letras de canciones, versículos bíblicos y literatura. A lo largo de los años 60 su trabajo se volvió político, acercando a los espectadores hacia la pobreza, el racismo y la injusticia social. En 1968 dejó la orden y se mudó a Boston. Más adelante, en 1970, su trabajo evolucionó hacia un estilo más introspectivo, influenciado por vivir en un nuevo entorno, una vida secular y sus batallas contra el cáncer. Pese a ello, permaneció activa en causas sociales hasta su fallecimiento, dejando más de 800 ediciones serigráficas, miles de acuarelas e innumerables encargos públicos y privados.

(Fig.27) Autor desconocido, 1937, *Fotografía de Corita Kent*





(Fig.28) Scott Bairstow, 2015,
Fotografía de Rob Ryan

Hoy en día, muchos artistas, e incluso empresas, utilizan la técnica como sistema de impresión habitual, ya sea para la producción de artículos a gran escala, como camisetas o merchandising, o bien para la realización de piezas artísticas. Algunos de los referentes actuales que podríamos destacar por la utilización de la serigrafía como técnica artística son Rob Ryan y Benjamin Ryder.

Rob Ryan (1962) (Fig.27) estudió Bellas Artes en el Trent Polytechnic y en el Royal College of Art de Londres, donde se especializó en impresión. El desarrollo de sus obras se centra en el trabajo con el papel recortado, dando como resultado diferentes fotolitos que servirán de positivo para emulsionar. El artista comienza realizando un dibujo en una hoja de poco gramaje, que, más adelante, recorta con precisión y cubre completamente con pintura de spray. Luego, utiliza esta plantilla como fotolito en la pantalla de serigrafía, pues al ser cubriente bloqueará la luz ultravioleta en el momento del insolado. Se trata de un método de realización de fotolito artesanal. Este sistema se adapta fácilmente a otros medios, como la cerámica, diseño textil o artículos de decoración. En general, las piezas de Ryan se caracterizan por presentar figuras de fantasía acompañadas de piezas con escritos autobiográficos de carácter sentimental, grave, sincero y ocasionalmente humorístico.



(Fig.29) Rob Ryan, 2021,
Choose love, 56x76cm.

“Hacia serigrafías mucho antes de empezar a trabajar con papel recortado, el medio por el que más se conoce mi obra. Siempre me ha gustado más dibujar o pintar el papel que en lienzo o en cualquier otra superficie y creo que esta circunstancia influyó en mi dedicación a la impresión, donde el papel es tan importante. Trabajar con la separación de colores o con estarcidos de papel recortado me llevó a descubrir el mejor modo en que la serigrafía podía funcionar para mí hasta que, al final, los estarcidos de papel se convirtieron en el propio grafismo y me concentré en el recorte de siluetas dentro de una misma página. El círculo se completó y comencé a usar el papel recortado como el diseño que se transfiere directamente a la pantalla sin pasar por la copia fotográfica o la reproducción. Esta sencillez y pureza de intención fue uno de los aspectos de la serigrafía que me atrajeron desde el principio, cuando era un estudiante de arte de 18 años.” Afirma Rob Ryan (2017) en *La serigrafía, la guía definitiva para trabajar en el estudio* (Pág. 183).



(Fig.30) Autor desconocido, 2019, Fotografía de Ben Rider

Benjamin Rider (1985) (Fig.28), artista proveniente de Londres, es un serigrafo, ilustrador comercial y profesor. Su obra es dinámica y llamativa, con un toque desenfadado. A Rider le encanta la naturaleza de la serigrafía y la versatilidad que proporciona a la ilustración. Su metodología de trabajo se basa, normalmente, en la realización de una ilustración o estampación a partir del desarrollo de positivos o fotolitos provenientes de diversas naturalezas. Por ejemplo, en su obra *The Play Off* (Fig.29), utiliza la técnica del collage (recomposición y rascamiento de positivos encontrados) para trabajar el fondo y el Rubylight para la realización de huecos planos, realiza fotolitos con tinta India negra, que bloquea la luz ultravioleta con mucha eficacia, sobre papel vegetal. Este método proporciona la realización de texturas y efectos propios de la pintura. Por último, hace uso de herramientas de edición digital para desarrollar ilustraciones que se convertirán en sus fotolitos finales, impresos en acetato o papel vegetal.

“Soy un ilustrador obsesionado por la tinta fluorescente. Me encanta hacer obras muy dinámicas con un toque bronco y desenfadado, desbordantes de energía y de elementos gráficos llamativos. Mi obra está muy influida por el proceso serigráfico y el potencial que ofrece para que la producción física de imágenes adopte un enfoque lúdico y experimental, con lo que ello puede adoptar a la pieza final.” Finaliza Ben Rider para “La serigrafía, la guía definitiva para trabajar en el estudio” (2017, Pág. 139).

(Fig.31) Ben Rider, 2018, *The Play Off*, collage, rubylight y tinta india negra, 50x70cm.



3. Proyecto práctico: *Permeografía pictórica*

El planteamiento práctico de este trabajo se divide en diversos bloques, abordando la conceptualización y los antecedentes de obra previa para seguidamente plantear la sistematización del proceso de trabajo, que parte del planteamiento embrionario de la ilustración y edición digital, para llegar, finalmente, a la materialización de las piezas definitivas.

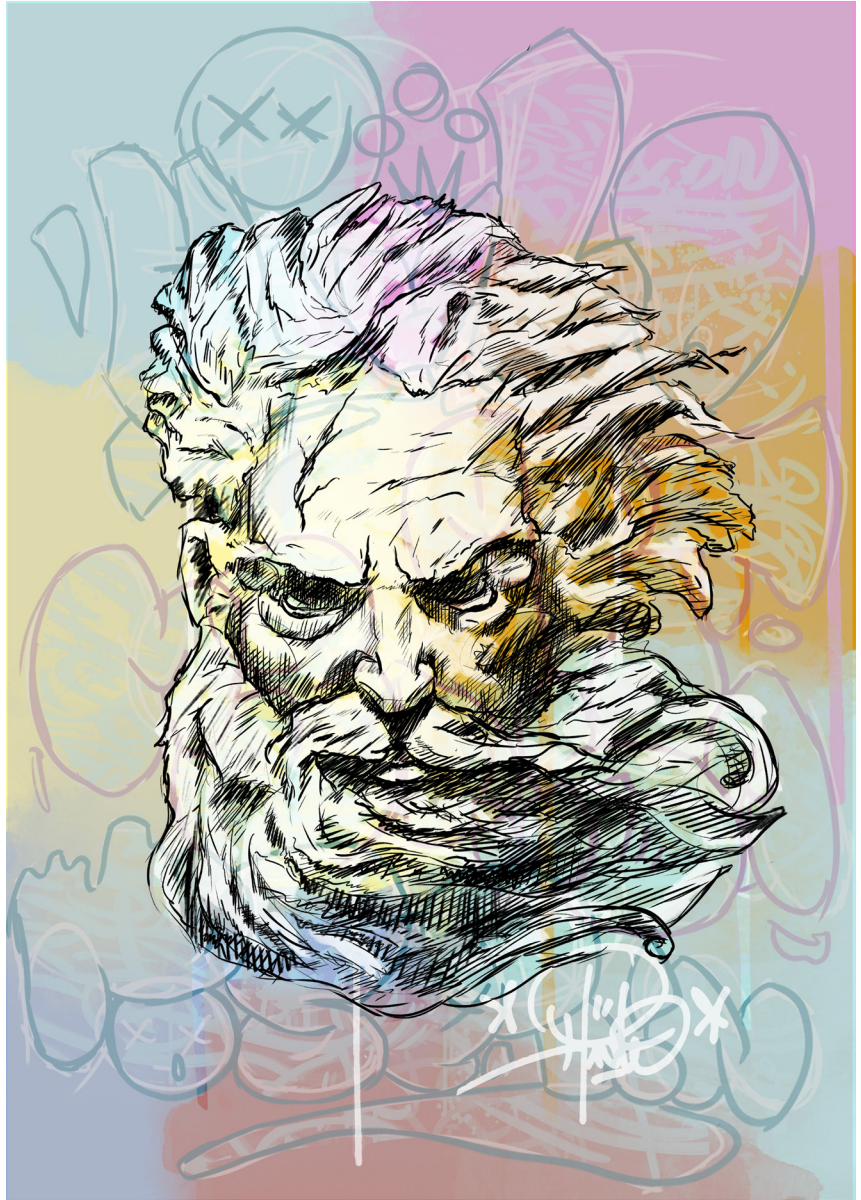
3.1. Conceptualización

Como veremos a continuación, el proyecto práctico La permeografía pictórica está compuesto por una serie de obras, desarrolladas a partir de una hibridación gráfico plástica, que giran en torno al arte urbano y los dibujos cartoon, siendo estos protagonistas del desarrollo de nuestras piezas. Las alusiones directas al mundo del graffiti o arte urbano se hacen visibles a través de un estilo propio, que se relaciona directamente con las ilustraciones cartoon. Destaca la variedad cromática y tipográfica, así como el uso de diversos materiales: pegatinas, pintura, aerosoles y rotuladores. El estilo cartoon, que se extrapola a nuestras ilustraciones, permite proporcionar a las obras un toque exagerado de la realidad. De este modo, podemos expresar a través de la exageración del cuerpo/cara de los dibujos todo aquello que queramos representar en nuestras obras.

3.2. Antecedentes

Creemos oportuno introducir este apartado en el que, de forma breve, pueda verse la producción que antecede a este trabajo. Fue a partir de la realización de ilustraciones con técnicas digitales cuando comenzamos a imaginar nuevas formas de construir una imagen a partir de la superposición de sus capas. Las ilustraciones que anteceden a este proyecto se caracterizan por su variedad cromática así como por la unificación entre fondo y figura, que se hace destacar a través de su contorno. Asimismo, sobresalen diferentes texturas, que realizamos manualmente utilizando tinta china y escaneándolos a máxima calidad para, posteriormente, convertirlos en pinceles para Photoshop. La superposición de capas y el juego con diferentes tipos de luces y fusiones de imagen, nos llevó a plantearnos la utilización de la técnica serigráfica, que, en cierto modo, mantiene la esencia y metodología del trabajo desarrollado

digitalmente. A continuación, en el apartado Sistematización gráfica, explicaremos cómo se organizan estas capas, tanto de la ilustración digital como de la impresión permeográfica.



(Fig.32) Iván Lorea, 2021,
Poseidón, Ilustración digital

3.3. Sistematización gráfica

3.3.1. Ilustración digital

Todas las ilustraciones se han realizado de forma previa, a partir de la utilización de recursos digitales, debido a los conocimientos que hemos ido adquiriendo y al tipo de lenguaje ilustrativo que queremos representar en nuestras láminas. Comenzamos realizando la ilustración con el programa Adobe Photoshop, aspecto que favorece y facilita nuestra práctica, pues este software funciona a partir del trabajo por capas, que podríamos extrapolar a la práctica serigráfica, que funciona, también, a partir de la superposición de capas y tintas. Para la explicación de este proceso, hemos dividido por capas cada uno de los pasos realizados, de tal forma que pueda comprenderse el desarrollo de nuestro trabajo.

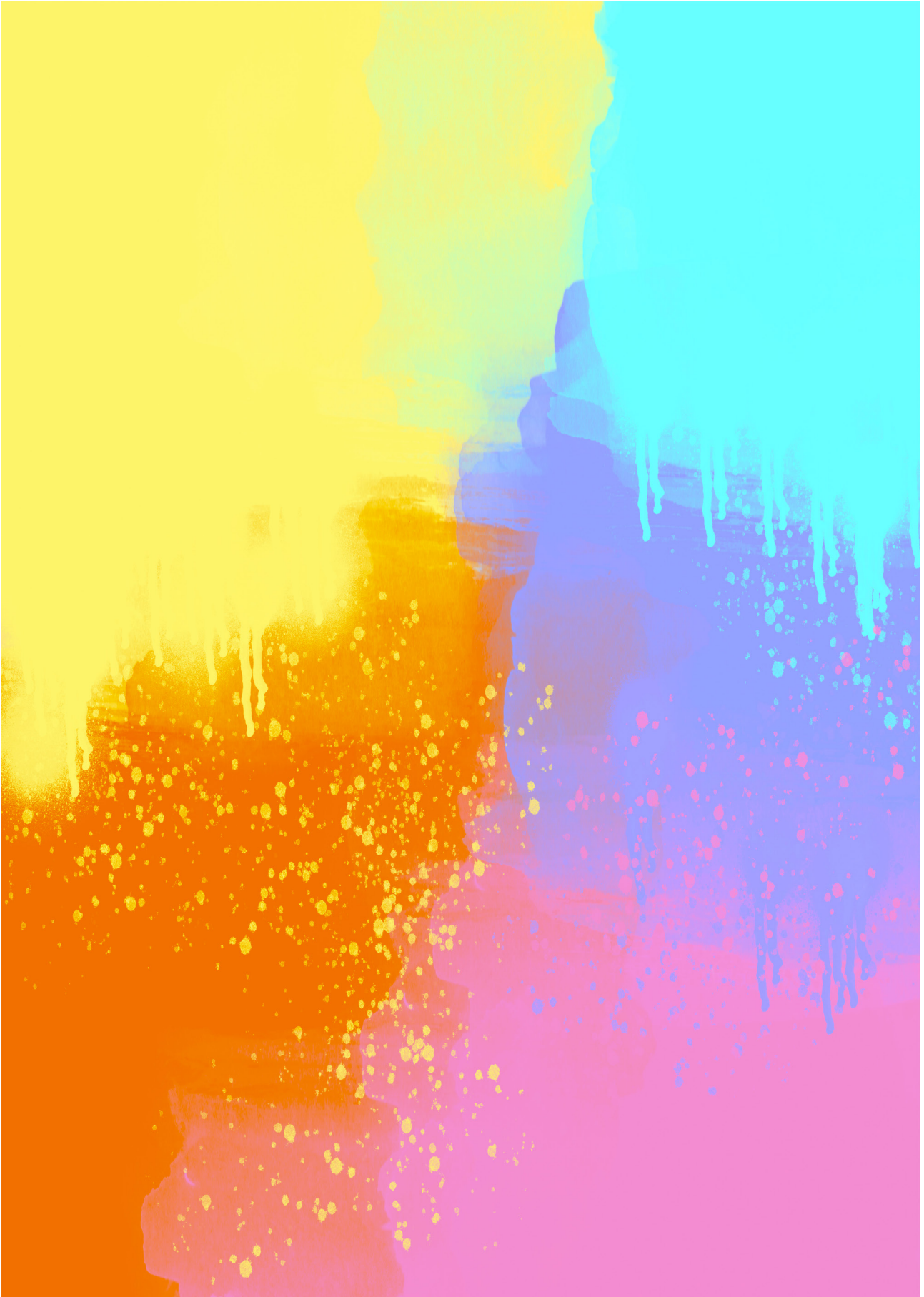
1º Capa: Comenzamos realizando el fondo de la ilustración, jugando y eligiendo los colores con los que queremos que nuestra obra se componga, esto nos ayudará a construir una visualización previa de la gama cromática de nuestra obra.

2º Capa: Una vez realizado el fondo de nuestra ilustración procedemos a realizar, en una capa independiente, un fondo superpuesto al anterior. En este caso, se realizarán los grafitis que compondrán nuestra obra, buscando la integración entre ambas capas para, así, obtener un fondo unificado. Estos grafitis o lettering se han llevado a cabo partiendo de la simbología y temática de la ilustración, utilizando palabras clave que aluden a la figura principal de la obra.

3º Capa: Una vez escogida la variedad cromática se realizan las veladuras blancas. En el fondo trabajamos un 40% de opacidad y en la figura principal a un 80%. La idea principal es cubrir el fondo con una veladura blanca, dando protagonismo a la figura principal, a la vez que se integran figura y fondo. Respecto a la figura principal, se proporciona una veladura blanca menos opaca, una transparencia que se realiza sólo en las zonas de brillo de la figura, dejando atrás las zonas de sombra como el fondo, cohesionando, así, ambos.

4º Capa: Se trata de la capa final de la ilustración, es el color negro que forma la figura principal de la obra.

(Fig.33) Iván Lorea, 2021, 1^o capa, ilustración digital



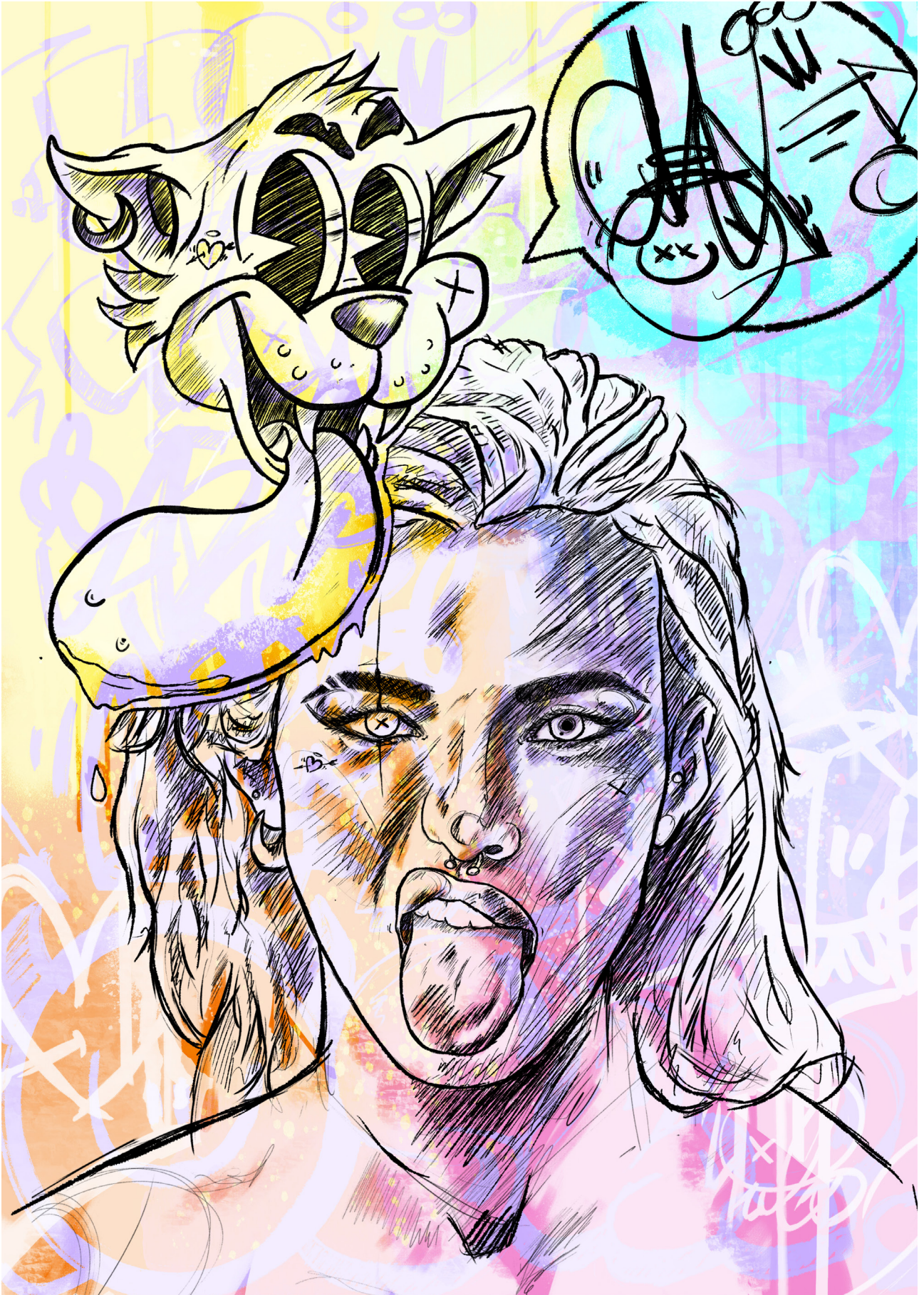
(Fig.34) Iván Lorea, 2021, 2º capa, ilustración digital



(Fig.35) Iván Lorea, 2021, 3^o capa, ilustración digital



(Fig.36) Iván Lorea, 2021, 4º capa, ilustración digital

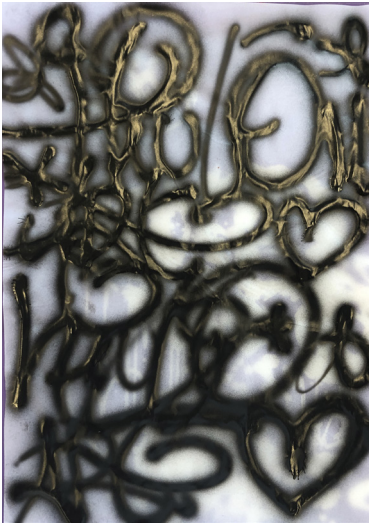


3.3.2. Proceso serigráfico

La serigrafía es una técnica de impresión permeográfica que consiste en grabar imágenes sobre cualquier tipo de soporte por medio de una pantalla de seda o malla de hilos tensada en un marco. Además de ello, conlleva la preparación de todos los materiales necesarios para llevar a cabo su estampación. Para poder explicar este proceso con claridad hemos estructurado este epígrafe por fases cronológicas.

1er paso. Preparación de fotolitos

La preparación de fotolitos consiste en la elaboración del diseño impreso o dibujado en un acetato transparente o en papel vegetal, el diseño debe ser de color negro opaco sin presentar grises ni otros colores, en caso de querer realizar tonalidades grisáceas se ha de realizar un tramado de bits en la imagen. Estos fotolitos se pueden realizar de diversas maneras, en nuestro caso la mayoría de veces se han realizado mediante procesos digitales y algunos casos de experimentación que se han realizado con aerógrafo. Los fotolitos se desarrollan a partir de la separación de las capas que conforman nuestra ilustración digital, convirtiéndolas a color negro y, posteriormente, imprimiéndolas sobre acetato.



Arriba:

(Fig.37) Iván Lorea, 2021, *fotolito realizado con aerógrafo*, 42x29cm

Derecha:

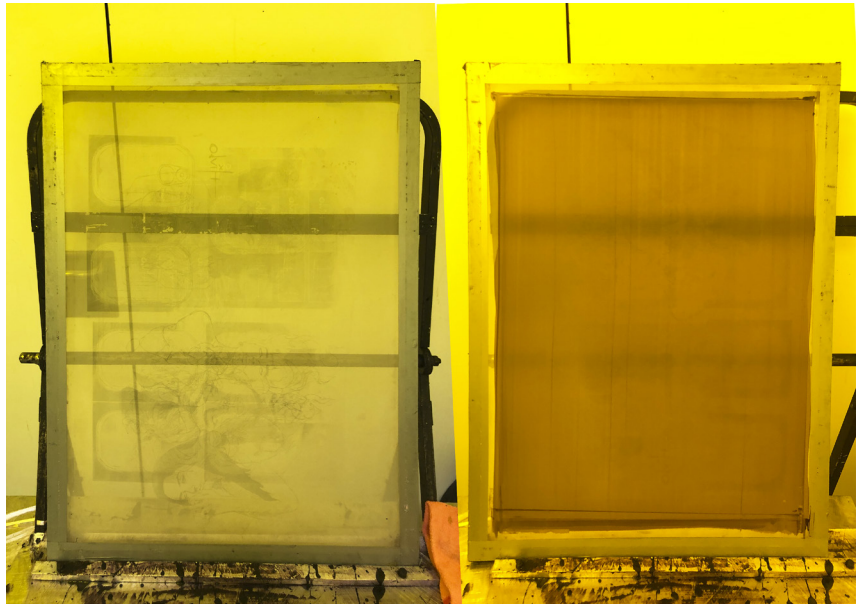
(Fig.38) Iván Lorea, 2021, *preparación digital de fotolitos e impresión en 50x70cm*.



2º paso. Emulsionado

El segundo paso para poder producir la obra es aplicar una emulsión fotosensible sobre la pantalla de serigrafía. Para ello, se precisará de dicha emulsión, así como de una raedera, que ayuda a la aplicación del producto gracias a su perfil de aluminio de diseño adecuado. Realizaremos este proceso en un cuarto oscuro, con una iluminación amarilla o roja. Una vez aplicada la emulsión en la pantalla, la dejaremos secar en el horno de dicha sala.

(Fig.39) Iván Lorea, 2021,
*proceso emulsionado de
pantalla serigráfica*



3er paso. Insolado y revelado

Una vez seco el producto, procederemos a insolar nuestro diseño en la pantalla. Para eso se utilizará una insoladora, una máquina que expone luz ultravioleta a la pantalla serigráfica, de modo que, al colocar la pantalla sobre el fotolito, la emulsión previa se endurece, excepto en las partes negras de nuestro acetato, pues no ha permitido el paso de la luz y, por lo tanto, la zona del diseño se quedará libre. Al finalizar el proceso de insolado de la pantalla, limpiaremos su superficie con agua y un trapo, de modo que retiraremos la emulsión que no ha sido expuesta a la luz UV.

(Fig.40) Iván Lorea, 2021,
*proceso insolado de la
pantalla serigráfica*



(Fig.41) Iván Lorea, 2021,
*proceso de limpieza de la
pantalla serigráfica*



4º paso. Impresión

Para comenzar la impresión serigráfica se ha de precintar con cinta adhesiva las zonas en las que no hay diseño en la pantalla, eligiendo y preparando, además, los colores a utilizar. Asimismo, se engancha la pantalla a la mesa, para obtener estabilidad y precisión durante el proceso. Se realiza, también, el registro sobre un acetato de 50x70 cm. pegado por la parte izquierda a la mesa, de tal forma que permita estampar encima de esta guía y, así, saber en qué lugar exacto caerá la estampación. Este modelo de registro permitirá realizar un casamiento exacto de las diferentes capas a la hora de su impresión en el soporte. Una vez situado en el lugar deseado, retiramos el registro y procedemos a estampar sobre el soporte final.

(Fig.42) Iván Lorea, 2021,
*proceso de impresión
serigráfica*



3.3.3. Soportes

Ya que uno de nuestros objetivos principales se basa en el conocimiento y experimentación de la técnica serigráfica, se ha experimentado con la manipulación de los diversos soportes para conocer sus ventajas y la variación que se puede llegar a obtener teniendo en cuenta los elementos que los caracterizan. Para ello, realizaremos una lista en la que explicaremos la forma de preparación de los diversos soportes, así como los resultados que se han ido obteniendo con la técnica.

(Fig.43) Iván Lorea,
2021, fondo realizado
con aerosoles



(Fig.44) Iván Lorea,
2021, fondo realizado
con serigrafía

Papeles (Pop-set de 180gr, Basik de 370gr)

Inicialmente, se realizaba toda la obra con serigrafía, ya que el diseño principal consistía en la superposición de capas. Como primera capa teníamos un fondo con diversas tonalidades de color, realizadas a partir de un patrón en el que, mediante degradados realizados con serigrafía, conseguimos diversas tonalidades de color con solamente dos capas de impresión. Estos resultados eran muy marcados y poco degradados para lo que queríamos obtener pues nuestra idea principal era la fusión de los colores y con este procedimiento no se obtenían los resultados deseados.

Por lo tanto, se realizaron diversas pruebas con distintos diseños para ver los resultados que se obtenían con esta metodología. Sin embargo, no se lograron fondos difuminados y degradados, por lo que se llevó a cabo una investigación de diversos materiales y recursos que sirvieran a la hora de realizar los fondos. En nuestro caso, debía ser una técnica compatible con la serigrafía y que, al mismo tiempo, no dañara el papel, pudiendo aguantar cierta carga pictórica. Tras realizar diferentes ensayos, llegamos a la conclusión de que lo más factible sería el uso de aerosoles sobre papel Basik de 370 gramos, pues con este grosor el papel resistiría la carga cromática. Por lo tanto, y para preparar el soporte para su estampación, reservamos los márgenes del papel, de 50x70cm., con cinta de carrocerero, dejando un espacio de papel libre de un tamaño de 42x59 cm. aproximadamente, ya que se trataba del formato de acetato utilizado para la serigrafía. A continuación, se pinta con aerosoles el soporte en función de la variedad cromática que sigue la temática de la ilustración. La idea principal de este proceso se basa en realizar fondos degradados en los que podamos hallar una mezcla de colores unificados por toda la obra.

Papel fotográfico impreso en plotter

Además, hicimos una serie de pruebas a la hora de llevar a cabo los fondos para la ilustración. Una de ellas se basa en la estampación serigráfica sobre papel fotográfico mate, en el que habíamos impreso con una impresora Plotter, obteniendo, así, un fondo impreso realizado mediante una técnica digital. La idea principal de este proceso se basó en realizar una integración entre fondo impreso e impresión serigráfica, unificando figura y fondo pero utilizando diversos recursos de impresión.



(Fig.45) Iván Lorea,
2021, *fondo impreso
con Plotter*

Papel de pared

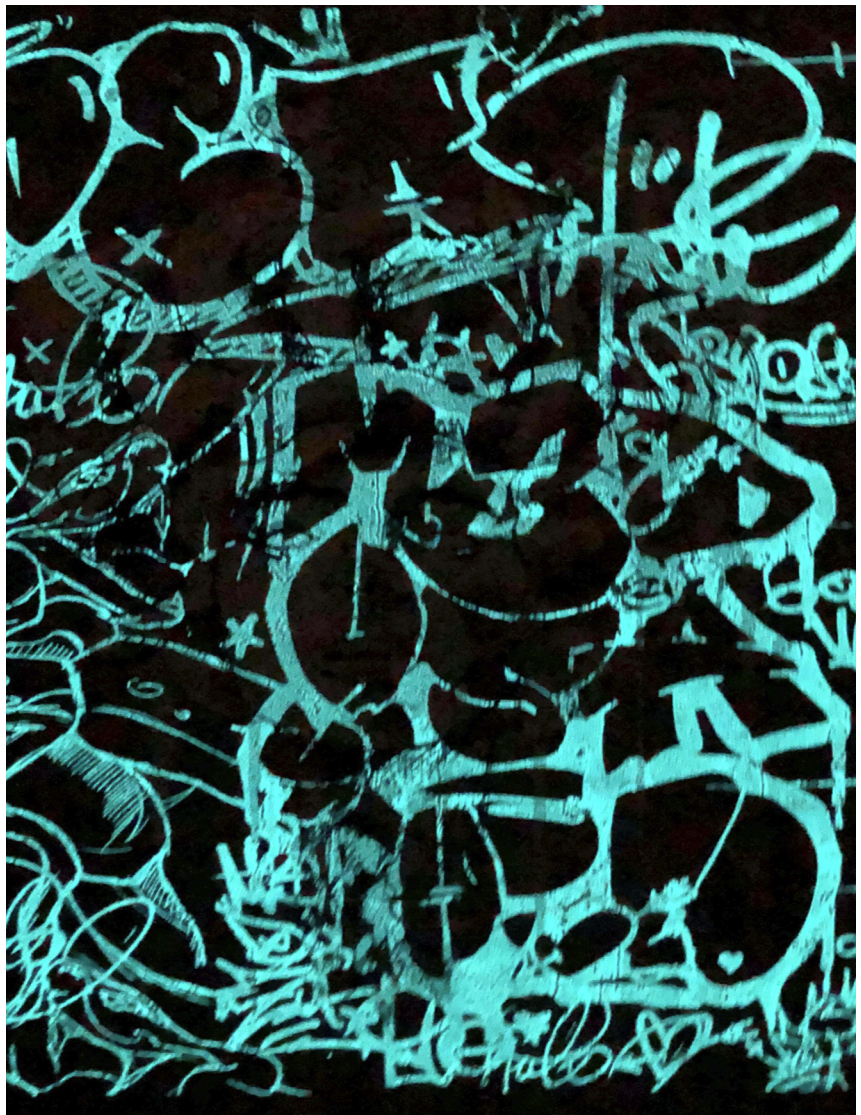
La experimentación en diversos soportes se extendió de tal forma que se realizaron pruebas en papel de pared para investigar el resultado que se obtenía a la hora de intervenir con serigrafía. Dado que se trata de un soporte que presenta rugosidades e imperfecciones al tacto, lo encontramos interesante. Para ello, realizamos una impresión a tres tintas sobre el soporte, tomándonos la libertad de experimentar con un producto nuevo que, al mezclarse con pintura, se ilumina en la oscuridad. Para ello, mezclamos el producto luminiscente con pintura blanca y, posteriormente, estampamos el color blanco y negro sobre el fondo realizado. En cuanto a la preparación del soporte, al tratarse de un elemento parecido al textil que muestra movimientos y poca dureza, lo adherimos con un spray adhesivo a un cartón de 3mm de grosor, de este modo nos aseguramos de su fijación a la hora de estamparlo.



De izquierda a derecha

(Fig.46) Iván Lorea, 2021, *fotografía detalle de impresión serigráfica sobre papel de pared*

(Fig.47) Iván Lorea, 2021, *fotografía de impresión serigráfica con tinta luminiscente*



Pan de oro



(Fig.48) Iván Lorea, 2021,
pan de oro sobre impresión
serigráfica, 14,8x10,5 cm.

Este producto se adhiere de la siguiente manera: con una brocha, damos una capa generosa de barniz sobre la superficie que queremos dorar, sirve para pegar el pan de oro a la pieza, así que es un paso importantísimo. Una vez aplicado, hemos de esperar a que el barniz esté mordiente: Prácticamente seco pero todavía pegajoso al tacto. Sin embargo, en nuestra investigación encontramos una artista Cassandra Yap que realiza obras serigráficas utilizando este producto. En su caso, realiza una mezcla de cola con un pigmento de color translúcido, utilizando esta tinta para estampar serigráficamente sobre el soporte y, posteriormente, coloca encima de esta tinta adhesiva el pan de oro, por lo tanto se asegura que este material solo se mantiene en la zona que ha pasado la tinta.

Acetato



(Fig.49) Iván Lorea, 2021,
*impresión serigráfica con
degradado sobre acetato
transparente*

La impresión sobre diversos acetatos o soportes transparentes también se realizó utilizando la serigrafía. Esto se debe a la versatilidad que nos podía ofrecer el juego entre la impresión serigráfica y el fondo que se aprecia tras el acetato. Por lo tanto, llevamos a cabo dos pruebas: la primera consistía en la estampación serigráfica sobre un acetato previamente impreso, con la idea de observar cómo se unificaban estas dos impresiones. La preparación del soporte consistía en imprimir una imagen en negro sobre acetato y, más adelante, estamparíamos con serigrafía a dos tintas, creando un degradado entre ambas. Este proceso no ofreció un resultado unificado entre ambos.

Otra de las pruebas realizadas en acetato consistía en la intervención de un marco de fotos. La idea consistía en imprimir el fondo hecho mediante técnica digital y realizar una impresión permeográfica sobre el acetato del marco. De este modo se podría realizar un juego entre figura y fondo experimentando con la separación entre el fondo y el acetato.

(Fig.50) Iván Lorea,
2021, fotografía detalle
de impresión serigráfica
en acetato



Litografía sobre piedra y offset

Este proceso de experimentación se basa en la unificación de dos sistemas de impresión gráficos, se trata de la litografía y la serigrafía. Para ello, hemos realizado diversas pruebas de litografía sobre piedra y sistema de impresión con planchas Offset, atendiendo a los resultados que puede ofrecer cada sistema. Una vez realizadas las pruebas, y teniendo en cuenta de que se trata de una técnica laboriosa y más lenta que la serigrafía, decidimos trabajar con esta técnica para realizar los fondos de nuestros diseños, utilizando un método diferente al que llevábamos realizando. Desarrollamos los fondos con litografía en piedra, dibujando directamente sobre la matriz con un lápiz litográfico o algún elemento graso. De este modo, se obtiene un resultado distinto, pues la técnica nos proporciona resultados idénticos a lo que hayamos dibujado. En el caso de la plancha offset, se utiliza un fotolito, por lo tanto, es un sistema de revelado parecido a la serigrafía pero con el inconveniente de que es más costoso y lento, alcanzando un resultado similar o incluso de menor definición que la serigrafía. Así, decidimos descartar este recurso. Nos centramos en realizar los fondos con la piedra litográfica y, posteriormente, los intervenimos con serigrafía. También, realizamos pruebas de estampación serigráfica sobre la impresión obtenida de la plancha de offset, para conocer la actuación de la tinta serigráfica sobre esta.

(Fig.51) Iván Lorea,
2021, *preparación de
fondos con litografía*



Textil



(Fig.52) Iván Lorea, 2021, fotografía de detalle de impresión serigráfica sobre textil

Uno de los métodos más utilizados de la serigrafía es la impresión sobre textil, ya que se trata de un sistema rápido, preciso y manual. Por ello, realizamos una serie de pruebas para ver cómo actúa la serigrafía en soportes textiles, experimentado con tinta Sederfoam. Esta tinta es una base que se mezcla con el color deseado y, una vez realizada la impresión, con ayuda de una pistola de térmica se proporciona calor a la tinta y para que se hinche, proporcionando resultados profesionales con un efecto bordado a las prendas impresas.

El método de preparación de las prendas ha sido el siguiente: realizamos un diseño de un solo color en formato A3, para revelarlo en la pantalla serigráfica. Una vez obtenidas las prendas, y con los materiales listos para la impresión, se realizó la mezcla de las tintas. Para que la base hinchable funcione se ha de realizar una mezcla equilibrada entre la base y el color, por ello se ha hecho un balance de 50% de pintura blanca y 50% de Sederfoam, consiguiendo que la tinta se abombe un milímetro, aproximadamente. Procedemos a la estampación con un pulpo serigráfico, que facilita la impresión sobre camisetas. Una vez impreso nuestro diseño aplicaremos calor y observamos como la tinta se ha hinchado, sin embargo hay que tener especial cuidado con la exposición de calor que proporcionamos, ya que si la temperatura es superior a 140 grados la tinta hará un efecto inverso, pues al quemarse disminuirá su tamaño. La exposición de calor recomendado es de 120-140° durante 3-4 minutos.

(Fig.53) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica sobre textil con tinta hinchable



Madera



(Fig.54) Iván Lorea, 2021,
*impresión serigráfica sobre
madera, 100x80cm.*



(Fig.55) Iván Lorea, 2021,
*fotografía detalle de im-
presión serigráfica sobre
madera, 100x80cm.*

(Fig.56) Iván Lorea, 2021,
*fondo realizado con
pintura sobre madera,
100x80cm.*

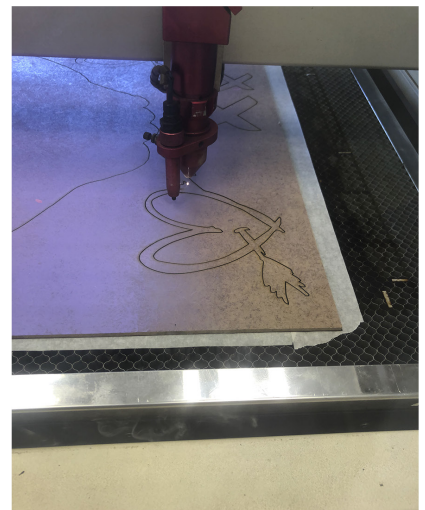
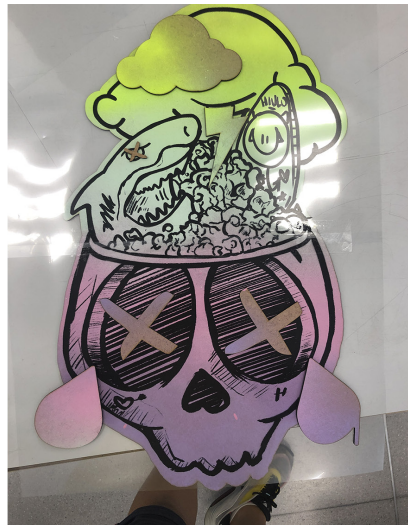
(Fig.57) Iván Lorea, 2021,
*fondo realizado con pin-
tura y aerosoles sobre
madera, 100x80cm.*

Se han realizado diversas pruebas de impresión en distintos tipos de madera: contrachapados de 10 milímetros y madera *MDF* de 3 milímetros de grosor. La intención principal al realizar impresiones sobre madera se resume básicamente en la dureza del soporte, ya que nos proporciona una firmeza para pintar prácticamente con cualquier material sobre ella. Primero comenzamos pintando en un tablero de 100 x 80 cm. con pintura de pared y rodillo, obteniendo un fondo con texturas y diversas tonalidades. Posteriormente, introducimos graffitis con marcadores y sprays, proporcionando más textura al soporte, ya que al dar tantas capas creamos rugosidades e imperfecciones. En un principio no vimos ningún inconveniente, de hecho daba personalidad y un toque único al soporte, sin embargo, de forma posterior, todo ello sería un problema a la hora de estampar ya que la serigrafía se ha de realizar sobre una base lisa y uniforme. Una vez pintado todo el fondo, se realizó una veladura grisácea en el fondo de la figura principal que posteriormente se realizará con serigrafía, de este modo proporcionamos mayor visibilidad a la figura. Finalmente, se realizaron dos impresiones con serigrafía, una de color blanco (se trata de las zonas de luz de la figura) y otra de color negro (proporcionando la línea definitiva de la ilustración). Los problemas encontrados con este fondo se resumen en que al realizar el fondo con pintura, se han encontrado imperfecciones y rugosidades en el soporte, haciendo que la impresión serigráfica no quede perfecta, ya que la unión entre la pantalla y la madera no es completa. Por ello, la pintura no logró pasar fácilmente, teniendo que presionar en exceso con la rasqueta en las zonas que no ha pasado la pintura.



Partiendo de los conocimientos y la experiencia tras trabajar con madera, haciendo balance con los pros y contras de hacer fondos con pintura, decidimos realizar el fondo únicamente con spray, asegurándonos de que el soporte está unificado en todas las zonas y, al serigrafiar, no habrán futuros inconvenientes en la impresión. Además, utilizamos la madera para su superposición cortando la madera con la cortadora láser para obtener las formas deseadas. Para ello, buscaremos un soporte de máximo tres milímetros, ya que es el grosor máximo que soporta la cortadora láser que tenemos en el Laboratorio de Gráfica del Departamento de Dibujo. Sobre la madera realizamos un fondo con spray sobre el soporte. De forma paralela, utilizando el programa Adobe Illustrator, hicimos el contorno de la figura y de diversos elementos que se superponen sobre la figura principal. Una vez pintados y recortados los elementos, realizaremos la parte de impresión serigráfica para, finalmente, pegar los distintos elementos sobre esta, logrando una superposición de capas de madera que, a modo de juego, construyen la obra final.

(Fig.58) Iván Lorea, 2021,
proceso elaboración de
figuras mediante corte
láser y aerosoles



3.3.4. Procesos gráficos

Este apartado explica los procesos que se han llevado a cabo a la hora de realizar las obras, creadas a partir de la experimentación serigráfica con una metodología de trabajo propia. Esta metodología se caracteriza por la unificación entre figura y fondo de las obras, creando una hibridación entre las obra pictórica, referenciadas básicamente por el arte urbano o street art y los procesos de impresión serigráficos, que han sido citados anteriormente. Además, nuestras ilustraciones, basadas en los dibujos cartoon, nos han hecho conseguir una cohesión entre obra pictórica y técnicas gráficas, obteniendo diversos resultados con el cromatismo, la composición y el diálogo entre figura y fondo. Como se ha visto, nuestra metodología de trabajo se basa en la superposición de capas y veladuras, jugando con las transparencias y las diferentes capas de la obra. De este modo, conseguimos una integración de colores, capas y, por supuesto, una unión entre figura y fondo. Para ello se realizará una explicación del proceso de trabajo y de las capas realizadas:

Preparación del fondo:

La preparación de los fondos consiste en realizar una reserva de los bordes en el soporte (en este caso papel Basik de 300 gramos), se trata de cubrir los bordes del soporte con cinta de papel, dejando sin cubrir un espacio aproximado de 42 x 60 cm. (tamaño del acetato del diseño, de este modo nos aseguramos de tener márgenes limpios y de una casación exacta de las tintas, ya que tenemos limitado el espacio de estampación. Posteriormente procederemos a pintar con aerosoles el fondo de la obra, jugando con degradados de color y salpicaduras de todos los colores pertenecientes, de este modo tendremos una unificación en el fondo, ya que los colores estarán esparcidos por todo el soporte, la variación de los colores varía en cuestión a la temática y representación de la ilustración y la figura principal de la obra.

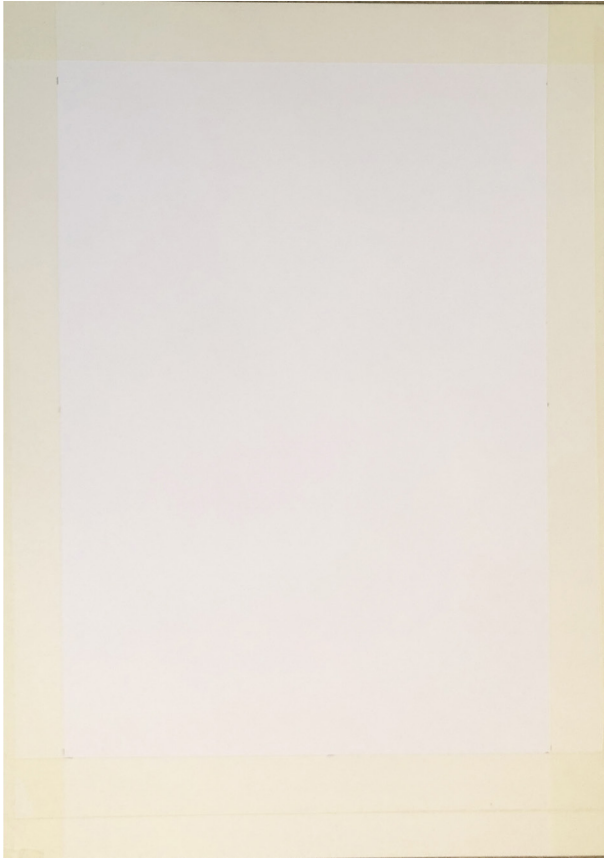
Primera capa:

La primera tinta del proceso de serigrafía construye el lettering realizado mediante técnicas digitales. Tras el emulsionado de la pantalla serigráfica, se procede a su estampación. En esta capa las palabras seleccionadas están relacionadas con la figura principal de la obra, al igual que los colores son similares a algunos de los utilizados en el fondo, con la idea de que se fundan los colores y, de este modo, formar una conexión entre figura y fondo.

Página siguiente:

(Fig.59) Iván Lorea, 2022,
Preparación del fondo

(Fig.60) Iván Lorea, 2022,
Primera capa



Segunda capa:

La segunda capa se trata de una veladura, con un 60% de transparencia, aproximadamente, de color gris al rededor de la figura principal. El objetivo de esta capa es restar información cromática al fondo para centrar nuestra figura principal. Por lo tanto, mantenemos el fondo y la primera capa más visible en las zonas de sombra de la figura principal.

Página siguiente:

(Fig.61) Iván Lorea, 2022,
Tercera capa

(Fig.62) Iván Lorea, 2022,
Capa final

Tercera capa:

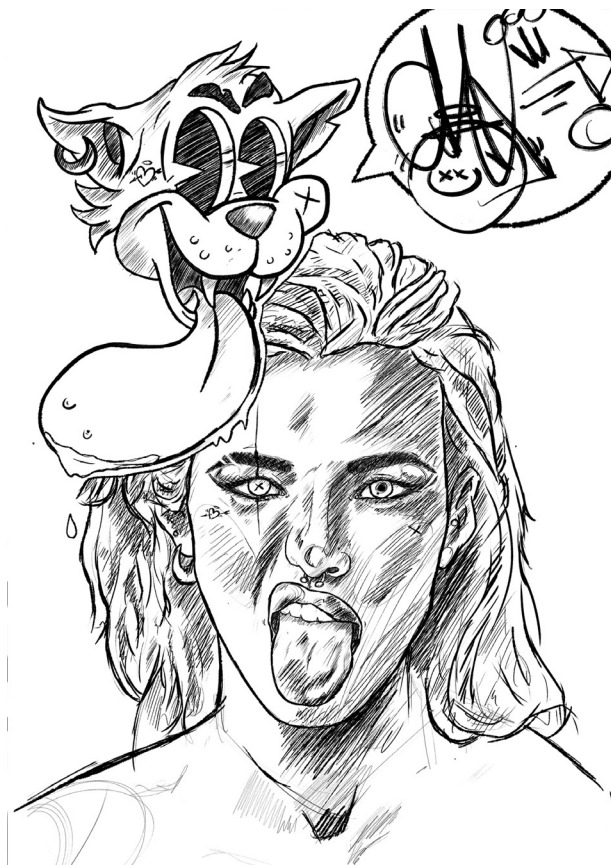
La tercera capa constituye el blanco (con una transparencia del 10% aproximadamente). Es la penúltima capa de la obra y su función es proporcionar luz y brillo a la figura principal. Así, conseguiremos que las zonas claras de la figura sean blancas y las sombras o zonas oscuras sean el color y graffitis del fondo, obteniendo una unificación entre ambos.

Capa final:

La última tinta de la obra es el negro, esta última capa tiene la función de enmarcar toda la figura. Se trata de una línea que tiene efecto grafito y ayuda a formar la figura principal.

(Fig.60) Iván Lorea, 2022,
Segunda capa





4. Resultados

Fichas técnicas de las obras finales por orden de página:

(Fig.64) Iván Lorea, 2021, *POSEIDÓN*.

Serigrafía, seis tintas sobre papel Pop-set 280gr 50x35cm

(Fig.65) Iván Lorea, 2021, *MEDUZA*.

Serigrafía, seis tintas sobre papel Pop-set 280gr 50x35cm

(Fig.66) Iván Lorea, 2021, *PERSEUS*.

Serigrafía, seis tintas sobre papel Basik 300gr
Pintura dorada 50x35cm

(Fig.67) Iván Lorea, 2021, *MEDUZA 2*.

Impresión serigráfica sobre papel de pared. 50x35cm.

(Fig.68) Iván Lorea, 2021, *TIBURÓN*.

Serigrafía, cinco tintas sobre papel Basik 300gr 50x35cm

(Fig.69) Iván Lorea, 2021, *TIBURÓN* (Detalle).

Serigrafía, cinco tintas sobre papel Basik 300gr 50x35cm

(Fig.70) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN*.

Serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fitolito realizado con aerógrafo 50x35cm.

(Fig.71) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 2*.

Serigrafía, tres tintas (capa blanca aplicada solamente a capa rosa) sobre papel Basik 300gr. Fitolito realizado con aerógrafo. 50x35cm

(Fig.72) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 3*.

Serigrafía, dos tintas sobre madera de 100x80cm. Fondo realizado con técnicas pictóricas, pintura y spray.

(Fig.73) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 4*,

impresión serigráfica sobre acetato de marco fotográfico. Fondo impreso en plotter 42x29cm.

(Fig.74) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 4* (Detalle).

Impresión serigráfica sobre acetato de marco fotográfico. Fondo impreso en plotter 42x29cm.

(Fig.75) Iván Lorea, 2022, *EUFORIA*.

Serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.76) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN*.

Serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.77) Iván Lorea, 2022, *TRISTEZA*.

Serigrafía, tres tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.78) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA*.

Serigrafía, 5 tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.79) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 2*.

Impresión serigráfica sobre Offset, 42x29 cm.

(Fig.80) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 2*.

(Detalle) Impresión serigráfica sobre Offset, 42x29 cm.

(Fig.81) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 3*.

Impresión serigráfica sobre litografía, 42x29 cm.

(Fig.82) Iván Lorea, 2022, *PIRULETA*.

Impresión serigráfica sobre litografía a tres tintas, 42x29 cm.

(Fig.83) Iván Lorea, 2022, *CALAVERA IZQUIERDA*.

Impresión serigráfica a tres tintas sobre madera (1mm de grosor) pintada con spray y cortada con láser, 42x29cm.

(Fig.84) Iván Lorea, 2022, *CALAVERA DERECHA*.

Impresión serigráfica a tres tintas sobre madera (1mm de grosor) pintada con spray y cortada con láser, 42x29cm.

(Fig.85) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 4*.

Serigrafía, 5 tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol y velado con pintura blanca, 50x70cm.

(Fig.86) Iván Lorea, 2022, fotografía exposición PAMI22,

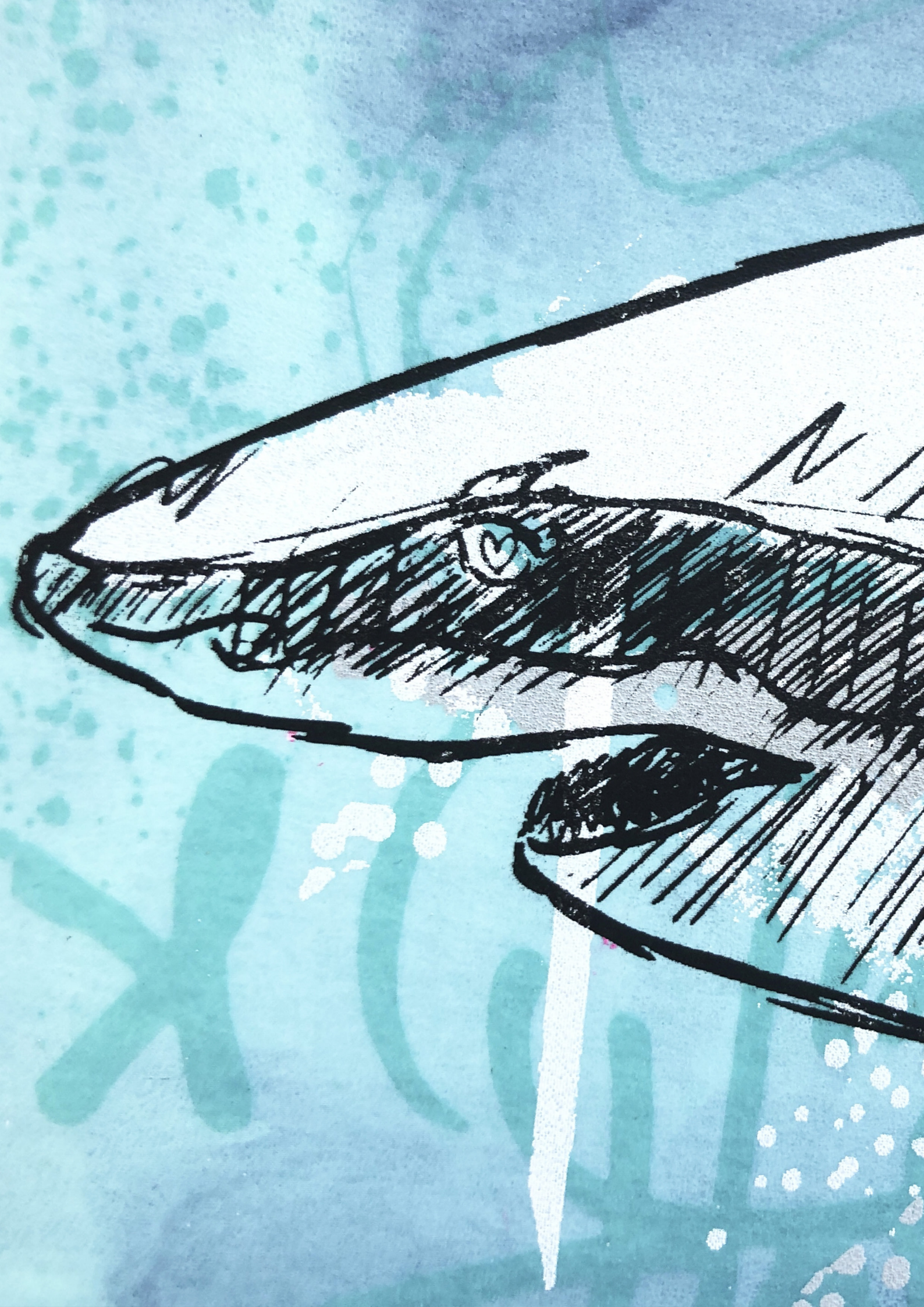
hibridación entre obra pictórica (pared pintada con spray) y obra gráfica (obras serigráficas, imágenes 81, 82 y 83.)



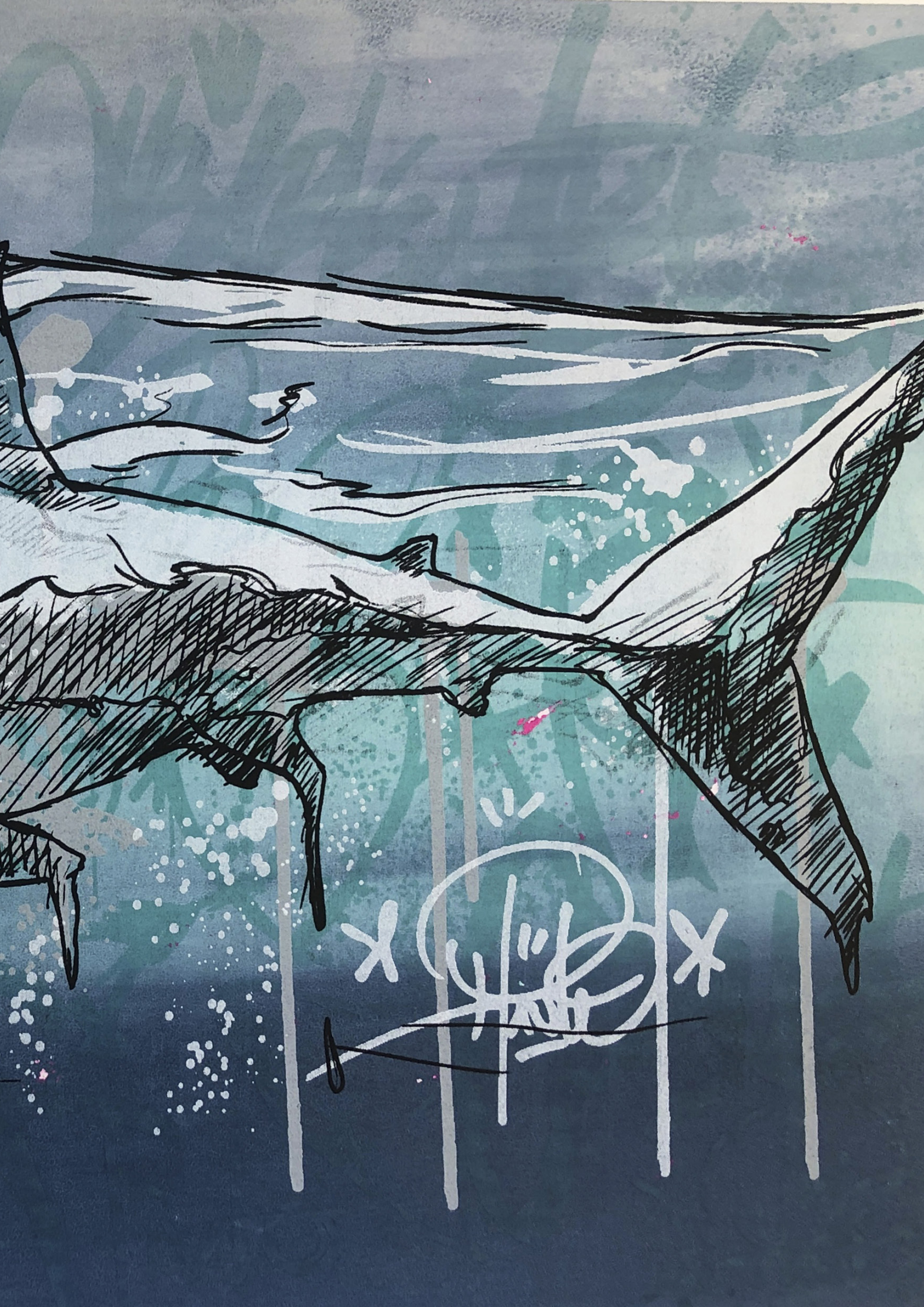






















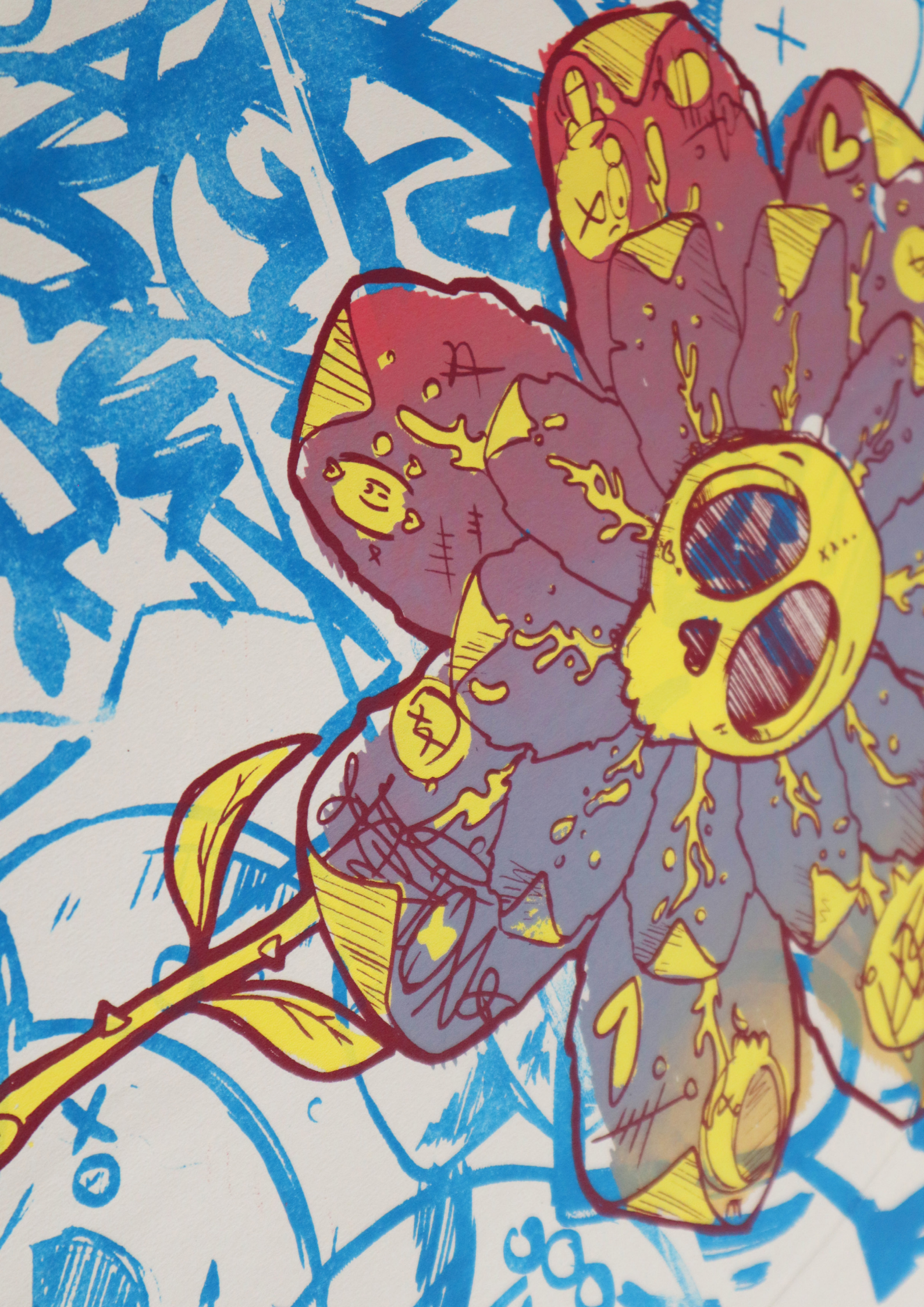










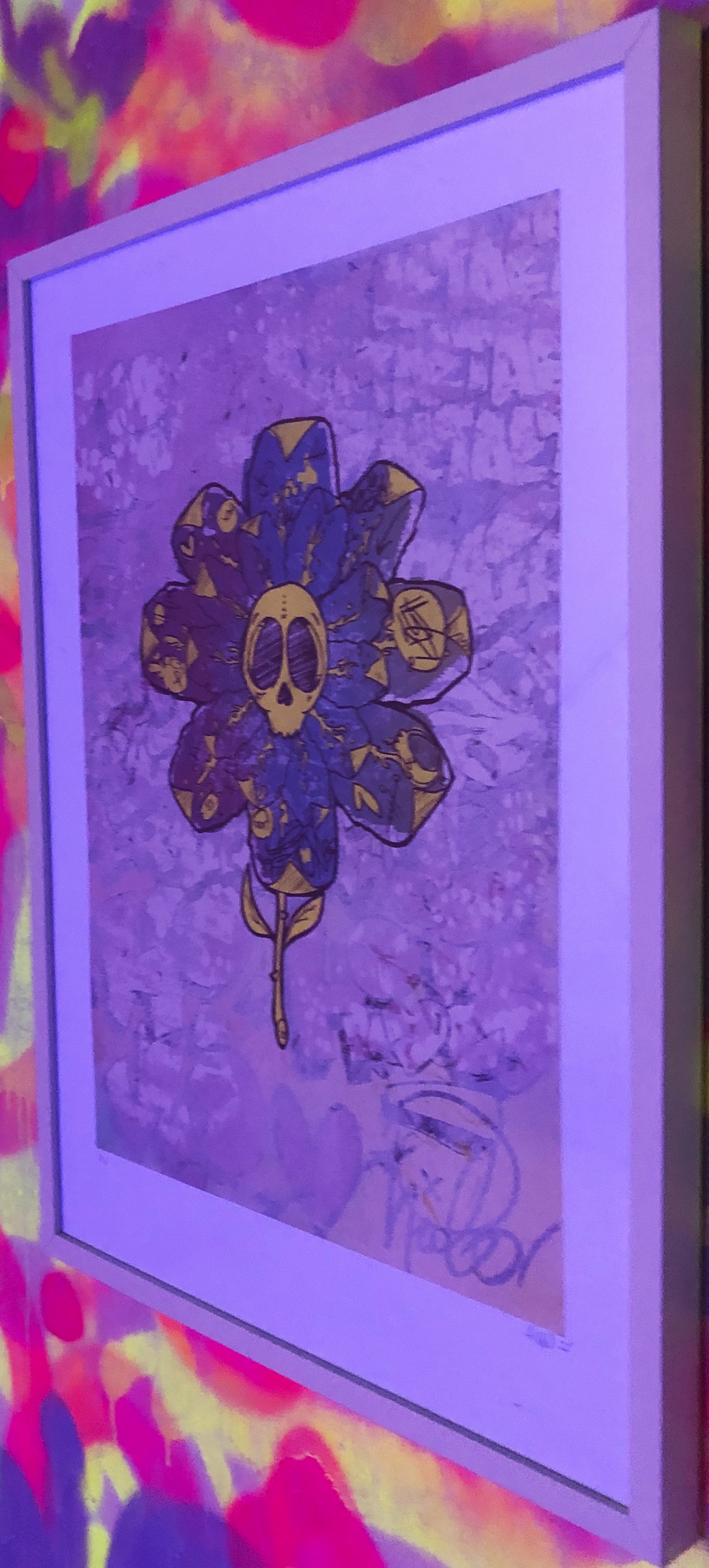




© HIVOLO











5. Conclusiones

Para concluir, haremos algunas reflexiones finales sobre lo que ha supuesto la realización de este proyecto. Como se ha podido ver, nos propusimos desarrollar una producción artística coherente para cohesionar los procesos gráficos y pictóricos. En base a los resultados obtenidos y la metodología empleada, hemos llegado a la conclusión de que, gracias a las veladuras y la transparencia de las tintas, se ha logrado hibridar la serigrafía con la pintura. Las transparencias han hecho visibles las capas, anteriores y posteriores, de las piezas, por lo que hemos conseguido generar una unión interesante entre figura y fondo. Para llegar hasta aquí, hemos estudiado en profundidad la técnica serigráfica, ampliando cada vez más nuestros conocimientos y explorando las opciones que ofrecían las diferentes bases, pinturas y soportes. Por ello, creemos que hemos adquirido un dominio y control de la técnica bastante altos.

Con relación a la parte práctica, la asimilación de una metodología de trabajo ha sido fundamental para expandir diferentes opciones formales, y, a su vez, cumplir con los objetivos marcados, centrándonos en producir piezas coherentes. Acotar nuestro campo de trabajo también ha sido de ayuda para poder invertir nuestro tiempo en la mejora y perfección de los resultados. De forma paralela, la parte teórica ha sido una gran aportación a nivel de conocimientos sobre diversos artistas y nuevos métodos de trabajo de la técnica. Por ello, la lectura de libros e investigación sobre diferentes metodologías de trabajo ha sido esencial para el desarrollo de nuestro proyecto. Hemos disfrutado mucho del proceso y desarrollo de esta práctica, aprendiendo la técnica y experimentando con diversos campos del arte. La investigación o, en este caso, la experimentación, es, en cierto modo, adictiva, pues el proceso podría no acabar nunca y abrir nuevos horizontes y posibilidades de exploración. Teniendo en cuenta nuestro planteamiento inicial, consideramos que se han cumplido satisfactoriamente los objetivos establecidos, tanto en lo que a la parte práctica como teórica se refiere. Esta memoria concluye con el proyecto pero supone el inicio de nuestro desarrollo artístico, que pretende seguir alimentándose y evolucionar hacia el contexto profesional.

Para finalizar, nos gustaría comentar la importancia de este proyecto, que ha supuesto el comienzo de una nueva etapa artística y profesional, pues continuaré realizando nuevos ensayos y prue-

bas sobre diferentes soportes. Para ello, montaré mi propio taller serigráfico, con el objetivo de lanzar mi propia marca de ropa llamada Hivlo. Por otro lado, todo ello estará enlazado a los estudios que realizaré el próximo curso Animación modelado 3D, juegos y entornos interactivos. Dado que tengo conocimientos básicos en impresión 3D, y contando con una impresora, pretendo familiarizarme con el modelado 3D, llevando a cabo Art Toys que continúan la línea creativa que se ha desarrollado en las ilustraciones y piezas artísticas.

Por último, nos gustaría agradecer a la Universitat Politècnica de València por brindarnos la oportunidad de cursar el Máster de Producción Artística, pues ha sido una experiencia muy enriquecedora donde hemos podido disfrutar de las asignaturas cursadas, aprendiendo de todos sus docentes que nos han transmitido una visión artística transversal y han potenciado nuestra creatividad, marcando un antes y un después en nuestro desarrollo artístico, sirviéndonos como poso o bagaje cultural y estético para afrontar los proyectos que vayan surgiendo de ahora en adelante.

6. Bibliografía

Abarca, J. (2015). *Preguntas sobre el graffiti: ¿Fue Taki 183 realmente el primer grafitero?* Urbanario. Fecha de consulta: 03/02/2022. <https://urbanario.es/preguntas-sobre-el-graffiti-fue-taki-183-realmente-el-primer-grafitero/>

Abel, G. M. (2021). *La pintura rupestre más antigua realizada por Homo sapiens tiene 45.500 años.* National geographic. Fecha de consulta: 07/04/2022. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pintura-rupestre-mas-antigua-conocida-tiene-45500-anos_16160

Álvarez, J. (2018). *Cosquer, la gruta submarina con pinturas rupestres descubierta en 1985 en Marsella.* La Brújula Verde. Fecha de consulta: 10/04/2022. <https://www.labrujulaverde.com/2018/07/cosquer-la-gruta-submarina-con-pinturas-rupestres-descubierta-en-1985-en-marsella>

Ansede, M. (2019). *¿Para qué pintaban los primeros humanos?* Ediciones EL PAÍS S.L. Fecha de consulta: 14/04/2022. https://elpais.com/elpais/2019/12/21/ciencia/1576930926_725975.html

Brumm, A., Oktaviana, A. A., Burhan, B., Hakim, B., Lebe, R., Zhao, J.-X., Sulistyarto, P. H., Ririmasse, M., Adhityatama, S., Sumantri, I., & Aubert, M. (2021). *Oldest cave art found in Sulawesi.* Science Advances, 7(3). Fecha de consulta: 07/04/2022. <https://doi.org/10.1126/sciadv.abd4648>

Corazón, K. (2017). *OBEY GIANT: Documental sobre la vida de Shepard Fairey.* All City Canvas. Fecha de consulta: 06/02/2022. <https://www.allcitycanvas.com/obey-giant-shepard-fairey/>

Danto, A. C. (2010). *Andy Warhol.* Yale University Press. Fecha de consulta: 07/05/2022.

Hancock, J. R. (2018). *Gneo Alleo estuvo aquí: los grafitis en la Roma clásica.* EL PAÍS. Fecha de consulta: 11/03/2022. https://verne.elpais.com/verne/2018/10/22/articulo/1540202645_138654.html

Garsáute, C. (2018). *Pichiavo o la delgada línea entre al arte clásico y el urbano: Lo importante es el arte, no el autor* Valencia Plaza. Fecha de consulta: 21/02/2022. <https://valenciaplaza.com/pichiavo-o-la-delgada-linea-entre-al-arte-clasico-y-el-urbano-lo-importante-es-el-arte-no-el-autor>

Macho, R. (2017). *Coté Escrivá: La ilustración está de moda, está pasando por un buen momento*. Imborrable. Fecha de consulta: 22/06/2022. <https://imborrable.com/blog/entrevista-cote-escri-va/>

Porto, B. P. (2017). *El otro Imperio Romano, a través de sus grafitis*. ABC.es. Fecha de consulta: 21/02/2022. https://www.abc.es/cultura/abci-otro-imperio-romano-traves-grafitis-201712180112_noticia.html

Print Club London. (2017). *Serigrafía : la guía definitiva para trabajar en el estudio*. Blume. Fecha de consulta: 13/12/2021.

Rodríguez, F. (2022). *La primera serie animada y sus sucesoras. Historia de la animación*. ESDIP Madrid. Fecha de consulta: 13/06/2022. <https://www.esdip.com/blog-escuela-de-arte/historia-de-la-animacion-la-primera-serie-animada-y-sus-sucesoras/>

Seminario, V. (2021). *Street Art: más que un género artístico, un movimiento*. SAISHO. Fecha de consulta: 28/02/2022. <https://sai-shoart.com/blog/street-art-mas-que-un-genero-artistico-un-movimiento>

Valtierra, N. (2021). *Orígenes e historia del Hip-Hop: ¿De dónde surge el Graffiti?* lamrap.es. Fecha de consulta: 06/03/2022. <https://www.iamrap.es/articulo/historia-hip-hop/origen-graffiti-cornbread/20211016140414077076.html>

Vostok, P. (2017). *TRIUNFAR ESTAMPANDO : entresijos y soluciones gráficas del legendario equipo vostok*. Gustavo Gili. Fecha de consulta: 10/01/2022.

Webgrafía

About - Benjamin Rider. (s/f). Benrider.com. Recuperado el 13 de julio de 2022. Fecha de consulta: 13/12/2021. <http://www.benrider.com/About>

Ben Allen paintings. (s/f). Ben Allen Paintings | Modern Art Prints | Graffiti Artwork. Recuperado el 13 de julio de 2022, fecha de consulta: 17/12/2021, de <https://www.benallenart.com/about-main>

Danto, A. C. (2010). *Andy Warhol*. Yale University Press. Fecha de consulta 06/06/2022

Longmeadow Press, & Lewis, G. A. (1990). Looney Tunes: Nighty Night. Longmeadow Press. Fecha de consulta: 03/06/2022.

Miscelanea Artista: Coté Escrivá. (s/f). Miscelanea.info. Recuperado el 13 de julio de 2022, Fecha de consulta: 17/12/2021 de <https://miscelanea.info/a251/cote-escriva>

Moreno, V., Ramírez, M. E., de la Oliva, C., & Moreno y otros, E. (s/f). Chuck Jones. Buscabiografias.com. Recuperado el 13 de julio de 2022, fecha de consulta: 03/06/2022 de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7810/Chuck%20Jones>

¿Qué es Pulpo de serigrafía? :: teefactory.es. (s/f). Teefactory.es. Recuperado el 13 de julio de 2022, fecha de consulta: 11/06/2022 de <https://teefactory.es/glosario/que-es-pulpo-serigrafia> Fecha de consulta: 11/06/2022

The play off by Ben Rider |. (2017, noviembre 6). Print Club London. Fecha de consulta: 13/12/2021 de <https://printclublondon.com/shop/the-play-off/>

Zhou, S. (2019). Dr. Ryan K. Orosco: robotic surgery will make surgery safer and help to enable challenging procedures. *Annals of thyroid*, 4, 16–16. Fecha de consulta: 18/12/2021. <https://doi.org/10.21037/aot.2019.06.03>

7. Índice de imágenes

- (Fig.1) Autor desconocido, 2021, Jabalí rugoso de Cebeles
 (Fig.2) Autor desconocido, 2017, Graffitis en las paredes de Pompeya
 (Fig.3) Autor desconocido, 1967, Fotografía *CORNBREAD*
 (Fig.4) Autor desconocido, 1971, Fotografía de TAKI183
 (Fig.5) TAKI183, 1975, Graffiti realizado en el metro de Luxemburgo
 (Fig.6) Eva Mañez, 2018, Fotografía de PichiAvo
 (Fig.7) PichiAvo y Vils, 2019, Graffiti realizado en Porto, Portugal
 (Fig.8) PichiAvo, 2022, *Orphic Hymn to Cupid*, 65x65 cm
 (Fig.9) Autor desconocido, 1970, Fotografía de Shepard Fairey
 (Fig.10) Shepard Fairey, 2008, *Obey the giant*, medidas variables
 (Fig.11) Shepard Fairey, 2008, *Hope*, medidas variables
 (Fig.12) Banksy, s/f
 (Fig.13) 1824, Taumatropo
 (Fig.14) 1834, Zootropo
 (Fig.15) 1879, Zoopraxiscopio
 (Fig.16) 1928, *Steamboat Willie*
 (Fig.17) 1930, *The Looney Tunes*
 (Fig.18) 1940, *Bugs Bunny, Pato Lucas y Porky Pig*
 (Fig.19) 1949, *Crusader Rabbit*
 (Fig.20) 1969, *Scooby-Doo*
 (Fig.21) 1979, *The Flintstones*
 (Fig.22) 2019, Fotografía Coté Escrivá
 (Fig.23) Ben Allen, 2017, *GRAFFITI MICKEY XL*, 108cm x 125cm
 (Fig.24) 2020, Fotografía Ben Allen
 (Fig.25) Autor desconocido, 2017, fotografía de las primeras muestras de estarcido en la Gruta Cosquer
 (Fig.26) Andy Warhol, 1962, *Latas de sopa Campbell*, medidas variables
 (Fig.27) Autor desconocido, 1937, Fotografía de Corita Kent
 (Fig.28) Scott Bairstow, 2015, fotografía de Rob Ryan
 (Fig.29) Rob Ryan, 2021, *Choose love*, 56x76cm.
 (Fig.30) Autor desconocido, 2019, Fotografía de Ben Rider
 (Fig.31) Ben Rider, 2018, *The Play Off*, TÉCNICA, 50x70cm.
 (Fig.32) Iván Lorea, 2021, Poseidón, Ilustración digital
 (Fig.33) Iván Lorea, 2021, 1º capa, ilustración digital
 (Fig.34) Iván Lorea, 2021, 2º capa, ilustración digital
 (Fig.35) Iván Lorea, 2021, 3º capa, ilustración digital
 (Fig.36) Iván Lorea, 2021, 4º capa, ilustración digital
 (Fig.37) Iván Lorea, 2021, fotolito realizado con aerógrafo, 42x29cm.
 (Fig.38) Iván Lorea, 2021, preparación digital de fotolitos, impresos en 50x70cm.

- (Fig.39) Iván Lorea, 2021, proceso emulsionado de pantalla serigráfica
- (Fig.40) Iván Lorea, 2021, proceso insolado de la pantalla serigráfica
- (Fig.41) Iván Lorea, 2021, proceso de limpieza de la pantalla serigráfica
- (Fig.42) Iván Lorea, 2021, proceso de impresión serigráfica
- (Fig.43) Iván Lorea, 2021, fondo realizado con aerosoles
- (Fig.44) Iván Lorea, 2021, fondo realizado con serigrafía
- (Fig.45) Iván Lorea, 2021, fondo impreso con Plotter
- (Fig.46) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica sobre papel de pared
- (Fig.47) Iván Lorea, 2021, fotografía de impresión serigráfica con tinta luminiscente
- (Fig.48) Iván Lorea, 2021, pan de oro realizado con impresión serigráfica, 14,8x10,5 cm
- (Fig.49) Iván Lorea, 2021, impresión serigráfica (degradado) sobre acetato transparente
- (Fig.50) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica en acetato
- (Fig.51) Iván Lorea, 2021, preparación de fondos con litografía
- (Fig.52) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica sobre textil
- (Fig.53) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica sobre textil con tinta hinchable
- (Fig.54) Iván Lorea, 2021, impresión serigráfica sobre madera. 100x80cm.
- (Fig.55) Iván Lorea, 2021, fotografía detalle de impresión serigráfica sobre madera. 100x80cm.
- (Fig.56) Iván Lorea, 2021, fondo realizado con pintura sobre madera. 100x80cm.
- (Fig.57) Iván Lorea, 2021, fondo realizado con pintura y aerosoles sobre madera, 100x80cm.
- (Fig.58) Iván Lorea, 2021, proceso elaboración de figuras mediante corte láser y aerosoles
- (Fig.59) Iván Lorea, 2022, Preparación del fondo
- (Fig.60) Iván Lorea, 2022, Primera capa
- (Fig.61) Iván Lorea, 2022, Segunda capa
- (Fig.62) Iván Lorea, 2022, Tercera capa
- (Fig.63) Iván Lorea, 2022, Capa final
- (Fig.64) Iván Lorea, 2021, *POSEIDÓN*, serigrafía, seis tintas sobre papel Pop-set 280gr 50x35cm
- (Fig.65) Iván Lorea, 2021, *MEDUZA*, serigrafía, seis tintas sobre papel Pop-set 280gr 50x35cm
- (Fig.66) Iván Lorea, 2021, *PERSEUS*, serigrafía, seis tintas sobre papel Basik 300gr Pintura dorada 50x35cm

(Fig.67) Iván Lorea, 2021, *MEDUZA 2*, impresión serigráfica sobre papel de pared. 50x35cm.

(Fig.68) Iván Lorea, 2021, *TIBURÓN*, serigrafía, cinco tintas sobre papel Basik 300gr 50x35cm

(Fig.69) Iván Lorea, 2021, *TIBURÓN* (Detalle), Serigrafía, cinco tintas sobre papel Basik 300gr 50x35cm

(Fig.70) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN*, serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fitolito realizado con aerógrafo 50x35cm.

(Fig.71) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 2*, serigrafía, tres tintas (capa blanca aplicada solamente a capa rosa) sobre papel Basik 300gr. Fitolito realizado con aerógrafo. 50x35cm

(Fig.72) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 3*, serigrafía, dos tintas sobre madera de 100x80cm. Fondo realizado con técnicas pictóricas, pintura y spray.

(Fig.73) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 4*, impresión serigráfica sobre acetato de marco fotográfico. Fondo impreso en plotter 42x29cm.

(Fig.74) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN 4* (Detalle), impresión serigráfica sobre acetato de marco fotográfico. Fondo impreso en plotter 42x29cm.

(Fig.75) Iván Lorea, 2022, *EUFORIA*, serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.76) Iván Lorea, 2022, *INDECISIÓN*, serigrafía, cuatro tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.77) Iván Lorea, 2022, *TRISTEZA*, serigrafía, tres tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.78) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA*, serigrafía, 5 tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol 50x70cm.

(Fig.79) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 2*, impresión serigráfica sobre Offset, 42x29 cm.

(Fig.80) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 3*, impresión serigráfica sobre litografía, 42x29 cm.

(Fig.81) Iván Lorea, 2022, *PIRULETA*, impresión serigráfica sobre litografía a tres tintas, 42x29 cm.

(Fig.82) Iván Lorea, 2022, *CALAVERA IZQUIERDA*, impresión serigráfica a tres tintas sobre madera (1mm de grosor) pintada con spray y cortada con láser, 42x29cm.

(Fig.83) Iván Lorea, 2022, *CALAVERA DERECHA*, impresión serigráfica a tres tintas sobre madera (1mm de grosor) pintada con spray y cortada con láser, 42x29cm.

(Fig.84) Iván Lorea, 2022, *FLOR DE VIDA 4*, serigrafía, 5 tintas sobre papel Basik 300gr. Fondo pintado con aerosol y velado con pintura blanca, 50x70cm.

(Fig.85) Iván Lorea, 2022, fotografía exposición PAMI!22, hibridación entre obra pictórica (pared pintada con spray) y obra gráfica (obras serigráficas, imágenes 81, 82 y 83.)

Trabajo Final de Máster

Permeografía experimental.
De la seriación a la obra pictórica.

2021/2022

Iván Ezequiel Lorea / *Hivlo*.

*Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts San Carlos
Máster en Producción Artística*

