

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

De la pintura a la gráfica. Una propuesta personal a través del gesto.

Máster Oficial en Producción Artística
Tipología: 4

Autor: Carmen Jiménez Suero
Tutor: Dolores Pascual Buye



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Valencia, julio de 2014

Resumen

Este proyecto tiene su origen en la reflexión sobre todo lo que acontece y subyace en el proceso creativo, donde el tiempo y la práctica en el taller son los principales motores, a través de los cuales surgen las ideas y nacen las imágenes.

Nos adentramos en un diálogo permanente con el medio plástico. Cada medio de expresión, en este caso, la gráfica, el dibujo y la pintura, contienen sus propias características, sirviéndome de ellas para dirigir mi práctica artística a través de ciertas estrategias como: la expansión, el políptico, la repetición, y la acumulación, para reflexionar sobre cómo se comportan los diferentes medios y soportes ante estas actuaciones. Haciendo referencia al medio a través de él mismo, para la elaboración de las imágenes.

El espacio se aborda como lugar de intervención, convirtiéndose en una batalla, donde el gesto y el movimiento son fundamentales para involucrarnos en una experiencia de reflexión sobre las técnicas, los procedimientos y los resultados. Una batalla que, en mi caso, se ha generado en el transcurso del proyecto del Máster en Producción Artística.

Palabras clave: Pintura, Gráfica, experiencia, línea, gesto, recorrido, espacio, tiempo, taller, garabato.

Abstract

This project has its origin in the reflexion about everything that happens and underlying in the creative process, where the time and practice in the workshop studio is the main driving, where the ideas appear and the images rise.

We enter into a permanent dialogue with the plastic medium.

Each medium of expression, in this case, the graph, the drawing and painting, contain their own characteristics which are being used by me to guide the artistic practice through certain plastic strategies such as: expansion, polyptych, repetition and accumulation, to reflect about how is different mediums and support, behave in light of these proceedings. Regarding to the medium through itself, for the images production.

The space is deal with as intervention support becoming in a battle where the gesture and movement are fundamental to engage in reflection experience about the techniques, procedures and results. A battle that, in my case, has been generated in the production of the Master in Artistic Production Project.

Keywords: Painting, Graphic, experience, creative process, line, gesture, scribble, path, space, time, workshop, scribble.

A las personas que han estado a mi lado en este recorrido.

Y a mí tutora Lola Pascual

Índice

INTRODUCCIÓN	11
OBJETIVOS	14
METODOLOGÍA.....	15
ESTRUCTURA DEL PROYECTO	17
1. DESARROLLO TEÓRICO. Primer punto de mira	19
1.1 VISION PERSONAL: Factores que intervienen en el proceso creativo	21
1.1.1. El tiempo en el taller	21
1.1.2. Sobre el papel en blanco	22
1.1.3. El primer impulso	23
1.1.4. La materia.....	24
1.1.5. El movimiento - gesto	26
1.1.6. La línea y el garabato	27
1.1.7. El espacio – tiempo	29
1.1.8. Red – recorrido - imaginario	30
2. DESARROLLO DE LA OBRA. De la idea a la acción.....	33
2.1. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS	33
2.1.1. La acumulación y repetición.....	33
2.1.2. La expansión.....	34
2.1.3. El políptico.....	35
2.1.4. El espacio: soporte, figura y fondo.....	36
2.2. PROCESO CREATIVO. Recorrido y análisis.....	39
2.2.1. PRIMERA ETAPA	39
Referentes plásticos	39
- El políptico: Luis Gordillo	39
- La expansión: Daniel Verbis	42
- Composición y formato: Julie Mehretu	44
Memoria del proceso	46
- Sobre la línea y la pintura	46
- Sobre la línea y la gráfica... ..	55
2.2.2. SEGUNDA ETAPA	62
Referentes plásticos	62
- El gesto- el garabato: "Cy" Twombly	62

- Acto meditativo: Jean Degottex	64
- El tiempo: Linda Karshan	66
Memoria del proceso	68
- Sobre el gesto y la pintura	68
- Sobre el gesto y la litografía	89
3. EL OBJETO PLÁSTICO	105
CONCLUSIONES.....	107
ÍNDICE DE IMÁGENES	111
FUENTES REFERENCIALES	115
Anexo I.....	117

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los dos últimos años de mi licenciatura en Bellas Artes cursada en la Universidad de Salamanca, hubo por mi parte un acercamiento, o más bien un intento de elaborar una serie de propuestas que fueran dirigidas hacia algún camino concreto, con la intención de encender una chispa desde la cual pudieran ir desarrollándose mis capacidades y desde donde poder elaborar un discurso firme. Entiendo que hay que tener un recorrido temporal grande para llegar a ello, pero ahí me encuentro andando por ese sendero.

Desde el primer momento he dirigido mi práctica artística desde tendencias informalistas, donde la expresión y la inmediatez de mi forma de trabajar, me han llevado a un lenguaje gestual en el cual, la línea, el garabato, el espacio, la materia, el color, el movimiento y la expresión son los conceptos que he manejado y desde los que parto a la hora de enfrentarme al análisis de mi trabajo. Poco a poco he ido analizando las formas y actuaciones que han surgido para profundizar en la búsqueda del sentido de mis propuestas plásticas.

Cada individuo mantiene su peculiar postura hacia la práctica artística, personalmente la abordo como una forma de sentirme participe de este mundo, de haber encontrado algo que me mantiene despierta.

Y de aquí parte mi Trabajo Final de Máster, de mi intensa dedicación al quehacer práctico y de la reflexión que realizo a posteriori, sobre el modo de abordarlo, sobre el proceso y el recorrido que se va generando.

Parto de la base de que en mi trabajo, se puede hablar de dos procesos, uno que se mantiene bajo un largo periodo de tiempo, con un recorrido temporal desde septiembre de 2013 hasta julio de 2014, donde, el encuentro con la experiencia plástica diaria, va desarrollando una red de propuestas que van conformando mi trabajo. En este proceso, subyace también el encuentro con experiencias plásticas

diarias, cada una con sus particularidades y son ellas las que permiten que se genere un trabajo con un recorrido temporal mayor, que me retroalimenta. Estas aportaciones diarias junto con la visión reflexiva y distanciada del trabajo ya realizado, me aportan la información para ir desarrollando y solucionando aspectos positivos o negativos que se ponen de manifiesto.

PROCESO CREATIVO

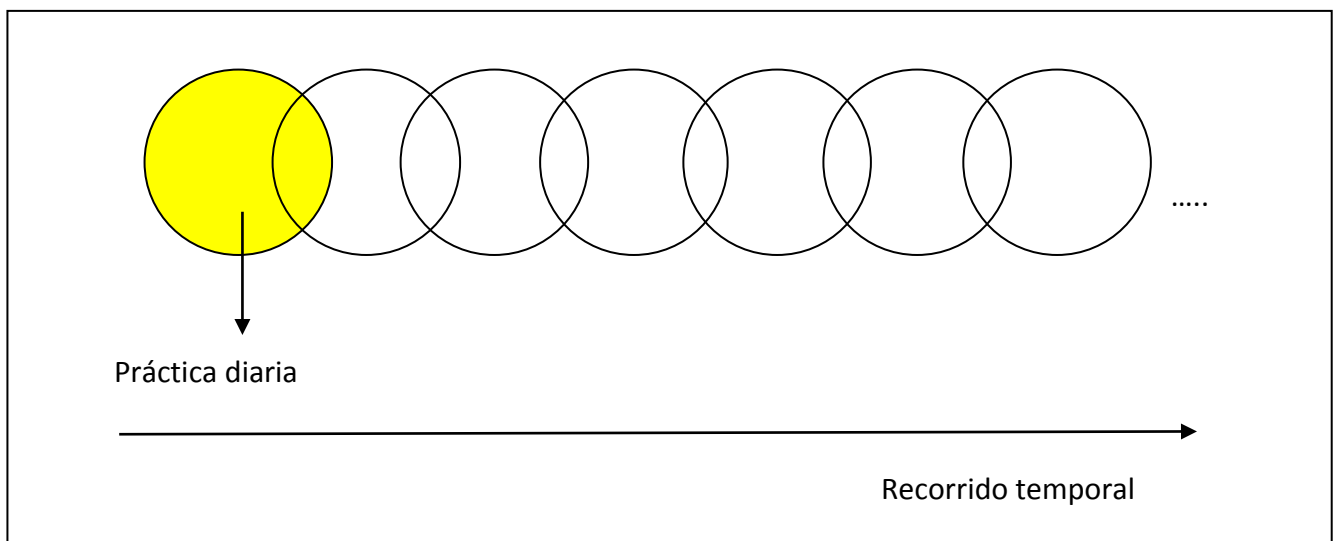


Fig. 1. Esquema proceso creativo

En primer lugar hablaré de mi visión sobre los factores que intervienen en mi proceso creativo, sobre el tiempo en el taller, el papel en blanco, el primer impulso, la materia, el movimiento - gesto, la línea, el garabato, el espacio, el recorrido y el imaginario, para a continuación contextualizar mi trabajo relacionándolo con la obra de una serie de artistas, escritores y críticos que en sus trabajos han dado importancia a estos conceptos.

A partir de aquí analizaré la manera en la que me relaciono con el medio plástico aunque, en mi caso considero, que va más allá de una mera relación, pues llega un punto en el que más bien es una comunión. El tiempo al que estoy sometida cuando

dialogo con el medio plástico, es una parte fundamental que quiero destacar, la importancia de ese tiempo en mí quehacer práctico.

Considero importante hablar del medio plástico, un elemento que tiene sus propias características físicas. La pintura, la gráfica y el dibujo, son los que yo he abordado. Poseen sus similitudes y sus diferencias, he intentado adoptar la misma postura con cada procedimiento. Cada uno responde desde unas características que le son inherentes. Por eso hay una variedad de propuestas que intentan dirigirse en el mismo sentido, pero donde la propia fenomenología del medio actúa individualmente y esto me proporciona esa riqueza de imágenes que aunque abordadas desde la misma perspectiva de la acción, directa y gestual, van creando una pluralidad de imágenes. Donde la imagen resultante debe contener todos los aspectos que son característicos del medio plástico.

Con la búsqueda de una poética personal y a través de ciertas estrategias como la utilización del políptico, la acumulación y repetición, la expansión y el espacio, he ido dirigiendo mi practica hacia campos plásticos donde, poco a poco se han generado resultados que responden a una serie de decisiones.

OBJETIVOS

El objetivo principal es desarrollar un proyecto artístico de carácter inédito a partir del cual, reflexione sobre mi propio proceso de trabajo y aquellos aspectos teóricos, conceptuales, técnicos y de proceso relacionados con él.

- Confeccionar un lenguaje plástico personal, a través de la experimentación con diferentes técnicas y procedimientos del ámbito de las artes plásticas.
- Elaborar el trabajo plástico a través de estrategias creativas como: el políptico, la acumulación, la repetición, la expansión y el juego con el espacio pictórico.
- Aprender nuevas técnicas tanto gráficas como pictóricas.
- Explotar las posibilidades expresivas de elementos gráficos como la línea, la mancha y la composición, en la elaboración de las imágenes a través de las diferentes técnicas utilizadas
- Plantear el objeto pictórico, como un espacio de intervención físico como experiencia personal e introspectiva.
- Relacionar el trabajo expuesto con la obra de una serie de artistas, que trabajan el políptico, el gesto, el tiempo, entre otros, con el fin de contextualizarlo y comprenderlo.

METODOLOGÍA

La metodología seguida en este trabajo está basada en la experiencia. El enfrentamiento al trabajo plástico está influenciado por la percepción diaria de todo tipo de acontecimientos, tanto los vinculados al taller como los que surgen en otros espacios. Todo esto conforma una *memoria orgánica*¹ que influye en cierto modo, en el tipo de propuestas que manejo.

En este proceso entra en juego: el individuo, el medio y el objeto artístico.

1. El **individuo**, como habitante de un espacio, generador de ideas es el motor principal del proceso, en el que sus cinco sentidos, son receptores de cualquier tipo de sensación o perturbación para luego transformarla a través del medio artístico.

Considero que la creatividad suele nacer de la práctica diaria en el taller, al ir generando propuestas nos van dando pequeños resultados, que los considero como apuntes de información y desde ahí, el individuo comienza a actuar reflexionando, como poseedor de conocimiento y de crítica para valorar lo sucedido.

He encontrado gran apoyo en el trabajo realizado por otros artistas plásticos, escritores, músicos, con un pensamiento o unos trabajos, cercanos al mío, que me dejan infinitud de sensaciones y motivaciones.

Un aspecto fundamental de mi trabajo es el cuaderno de campo donde se retienen todas las preguntas que se me van planteando durante el proceso de

¹, «Ni arte ni infantil, conferencia de Arno Stern» La Casa Encendida, en Vimeo. 20-03-2013. [consulta 18- 04-2014] disponible en <<http://vimeo.com/62415646>>. Conferencia de Arno Stern sobre La Formulación, la idea que está detrás de este concepto es que todos los seres humanos tenemos una “memoria orgánica” que es universal y que se expresa a través del dibujo. Arno Stern, *Del dibujo infantil a la semiología de la Expresión*, Editors Carena, 2008.

taller. Un cajón de sastre contenedor de pruebas de colores, bocetos, esquemas donde se recoge toda la información plástica.

2. Es primordial tener ideas, pero también conocer el medio para llevarlas a cabo, para poder decidir si es o no el adecuado, si puede o no satisfacer la necesidad de expresar o apuntar algo y más cuando en trabajos como el mío, expongo al medio direccionándolo hacia que, en virtud de sus características intrínsecas, apunten hacia sí mismo y hacia el proceso temporal de ejecución. Por eso le doy gran importancia al conocimiento de las técnicas y procedimientos empleados y al tiempo de experimentación en el taller.
3. Una vez finalizado el trabajo desde mi experiencia con el medio plástico hasta la imagen/objeto resultante, analizo el resultado, todo un proceso engendrado en el taller, y aquí es cuando debo generar una autocrítica, y a través de esta y de la sensibilidad plástica, resolver planteamientos y procedimientos que hayan quedado irresueltos. A partir de los cuales puedo generar nuevas reflexiones.

Personalmente sigo una metodología de ensayo-error, es la que me va dando los puntos clave para desarrollar mi trabajo.

Estos tres puntos descritos, individuo - medio - objeto, van surgiendo en la misma línea temporal. Con esto me refiero a que no indago primero en la idea y en ir absorbiendo información referencial y conceptual para luego plasmarlo a través del medio, sino que las ideas parten del ejercicio práctico donde me introduzco en el taller contenedor de infinidad de materiales, plásticos, maderas, pinturas, bocetos, que voy recopilando, para comenzar a jugar, a componer, a estructurar y que puedan servir para, en algún momento, centrarme en una nueva propuesta.

Analizo todo el proceso artístico, porque es clave, para entender mi práctica artística. De alguna manera la imagen-objeto que presento es contenedora de todo ese tiempo de acción y busco anunciarlo y hacerlo evidente en mi trabajo. Tanto la confección de esa imagen, como su experiencia visual están sometidas a un contexto de espacio y tiempo.

ESTRUCTURA DEL PROYECTO

De la pintura a la gráfica. Una propuesta personal a través del gesto, da título a mi proyecto y se ha agrupado para su explicación en tres elementos, estos tres puntos metodológicos son el individuo, el medio plástico y el objeto artístico, elementos que intervienen en mi proceso creativo.

El primer punto: Desarrollo conceptual. Primer punto de mira, lo relaciono con el individuo directamente, es la parte donde se analizan los conceptos que personalmente he abordado durante este proyecto.

Como introducción a este capítulo, aporto una breve reflexión sobre mi intervención plástica, en este caso más lírica y gestual, para a continuación abrir un capítulo que reflexiona sobre los factores que intervienen en mi proceso creativo. En este apartado se puede apreciar una serie de aportaciones personales, así como la de algunos artistas que con sus escritos, han ido dando sentido a los siguientes conceptos:

- El tiempo en el taller: reflexión sobre el taller y el espacio- tiempo al que estas sometido.
- Sobre el papel en blanco: como primer momento de reflexión a la hora de abordar y dialogar con el soporte.
- El primer impulso: momento de ejecución, te sitúas dentro del juego.
- La materia: reflexiono sobre ella apoyándome en el libro *Escritos sobre arte*² de Jean Dubuffet.
- El movimiento y el gesto: sobre el movimiento corporal y el recorrido que va dejando una huella.
- la línea y el garabato: analizando el tema en confrontación con el artículo *Escritura ¿lisa o estriada?*³, de Freire Heike en la revista *Escritura e imagen*

² DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barral Editores, Barcelona, 1975

³ HEIKE, F., "Escritura: ¿espacio liso o estriado?" *Escritura e Imagen*, nº 1, 2005, pp. 159- 177.

- El espacio - tiempo: reflexión sobre cómo me enfrento al espacio pictórico y el transcurrir del tiempo en el taller.
- Red- recorrido – imaginario: planteada conclusión del primer capítulo del trabajo.

Terminamos con el desarrollo conceptual para adentrarnos en el análisis del trabajo, punto dos, que es el resultado del dialogo que se establece entre el medio y yo. Dividido a su vez, en dos apartados, uno en el que reflexiono sobre las estrategias creativas que responden a la intencionalidad marcada a la hora de abordar el trabajo, estas estrategias son como ya he mencionado: la repetición y acumulación, el políptico, la expansión y el espacio: soporte, fondo y figura. En el segundo apartado reflexiono sobre el recorrido y análisis del proceso creativo, abordado de forma lineal y dividido, a su vez, en dos etapas donde hablo de diferentes referentes plásticos, destacando en la primera etapa a Daniel Verbis y en la segunda a Linda Karshan. En cada etapa, también se desarrolla una memoria explicativa y reflexiva del proceso de elaboración de las propuestas, acompañadas de imágenes del proceso y de sus resultados, para intentar hacer la lectura más fluida.

El último y tercer bloque está relacionado con el objeto/imagen artística. Una vez terminado el proceso creativo, reflexiono sobre la finalidad personal del objeto artístico y su finalidad pública, haciendo referencia al acto comunicativo que se puede establecer con el espectador.

Aquí tomo una actitud poco concluyente, ya que después de haber analizado el proceso creativo y viendo las propuestas, todavía sigo lanzando preguntas al aire que hay que seguir analizando, ya que tal y como abordo el hecho artístico, aquí no termina ningún recorrido, al contrario continua más fuerte que nunca por todas esas preguntas que me quedan por resolver. Termino mis reflexiones con las conclusiones, donde expongo todo lo que ha sucedido y hacia dónde se dirige mi práctica artística a día de hoy, viendo si los objetivos marcados se han cumplido.

Un índice de imágenes para que puedan ser fácilmente localizadas y un apartado también para las fuentes referenciales.

Finalizo con un anexo donde introduciré las fichas técnicas de todos los trabajos gráficos.

1. DESARROLLO TEÓRICO. Primer punto de mira

*Como en oriente la belleza no está en la forma si no en su capacidad de sugestión, en su capacidad de génesis. El dibujo no es más que un accidente, una consecuencia. Lo que importa es el trabajo de ejecución, el estado anímico: el proceso creativo como instrumento de iluminación.*⁴

La abstracción en mi práctica es más lírica y gestual, que formal. La entiendo como una forma de liberación individual, donde te comprometes con una búsqueda que solucione ciertas inquietudes. Donde el pensamiento individual tiene algo que decir, y que al compartirlo con otros, al posicionarse de alguna forma haciendo esta práctica, se generan ciertos apuntes hacia la sociedad. El subjetivismo individual es una manera de ir construyendo una visión del mundo, otra manera de traducirlo, de expresarlo, de vivirlo.

A lo largo de la historia ese individualismo ha ido formando aspectos claves para esta historia del arte en común, donde artistas han ido desencadenando sus pensamientos, comunes a muchos otros, pero dichos de distintas formas, esto es lo enriquecedor, viendo como este siglo pasado liderado por la experimentación y la liberación expresiva, sigue teniendo un largo recorrido que seguirá latente...

En el proceso creativo me enfrento a lo desconocido, donde voy valorando mi comportamiento. De manera improvisada, sin un fin determinado, aparecen ritmos orgánicos y descargas de energía que son las herramientas para enfrentarme al espacio pictórico.

⁴ GOMEZ MOLINA, Juan José, *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999 p.395.

*Mientras algunas personas comienzan con el recuerdo de una experiencia,
para algunos de nosotros el propio acto se convierte en la experiencia.*⁵

Y tal y como verbalizaré más tarde, esta experiencia es la que intento reflejar en mi trabajo, darle forma a través de una serie de actuaciones.

La abstracción lírica se caracteriza por la espontaneidad de su gesto, concediendo más importancia a la línea sobre la mancha, llevando el dibujo a la vecindad con la caligrafía.⁶

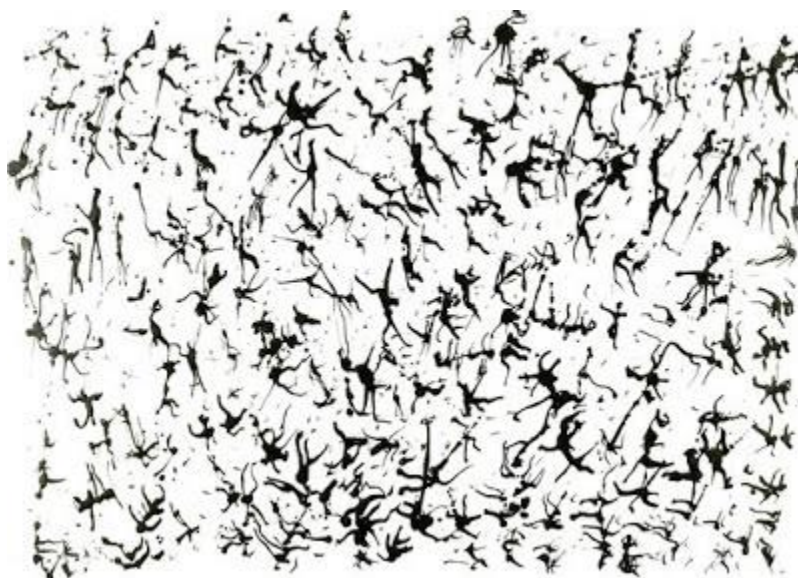


Fig. 2. Henri Michaux, Sin título, 1960.

El gesto, el movimiento, la línea espontánea, el instante privilegiado, son conceptos que pongo de manifiesto en mi trabajo,

Artistas del movimiento Informalista⁷ como, Henri Michaux, Jean Degottex, Georges Mathiu, gracias a sus escritos y obras, me han ayudado a comprender y entender, esta práctica más lírica.

⁵ ASHTON, Dore, *Á rebours: la rebelión informalista [1939- 1968]*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, 1999. p. 17- 47

⁶ CIRLOT, Juan- Eduardo, *La abstracción lírica, [en línea]* Revistes Catalanes amb Accés Obert, Cuadernos de arquitectura, 1964, núm: 58.

⁷ El termino *Informalismo*, fue acuñado por Michael Tapié, en un ensayo titulado *Un Art autre (Art of Another Kind)* organizando una exposición con el mismo nombre, que incluye pinturas de Karel Appel, Camille Bryen, Alberto Burri, Jean Dubuffet, Fautrier Jean, Ruth Francken, Willem de Kooning, Jean-Paul Riopelle y Wols, entre otros artistas

1.1 VISION PERSONAL: Factores que intervienen en el proceso creativo

Son los ocho conceptos que barajo, pues me parecen importantes a la hora de reflexionar sobre mi proceso creativo, acompañada en algunos momentos por artistas, escritores y críticos, que de alguna manera en su trabajo también reflexionan sobre ello.

1.1.1. El tiempo en el taller

Cada persona afronta de distinta manera el momento de introducirse en el proceso creativo, particularmente la manera en la que yo me enfrento, es meramente impulsiva.

La forma de trabajar, el orden o el desorden en el taller tienen mucho que decir del trabajo que realizo. Lo característico de mi trabajo quizás sea que cada dibujo, pintura o collages, no supera más de tres sesiones, me adhiero a la fluidez del momento, uso esa energía hasta que se descarga y desconecto.

Esto me hace reflexionar sobre la importancia que tiene cada sesión, el tiempo que conlleva y lo que me cuesta volver a él al día siguiente, pero esto hace que mi trabajo tenga una serie de características, como es la frescura momentánea, esa concentración particular, ese derroche de energía durante el periodo de acción. Al finalizar me posiciono como espectador de mi propio trabajo y lo analizo.

El proceso de ejecución parte de la intuición, del instinto, del azar, algunas veces con un mayor componente de uno que de otro, y dan como resultado una arbitrariedad controlada.

No quiero aludir a ninguna situación determinada, simplemente me dejo llevar por el instante, de ese quehacer práctico, de esos hallazgos que me va encaminando a nuevos resultados. No puedo ni pretendo volver a un instante después de haberlo

abandonado durante un día, me parecería falso, cambiaría todos los aspectos de la impronta, la energía con la que fue realizado, puede acercarse ya que al ponernos en el taller en situación, entramos en la misma conexión con todo lo que no rodea, somos maniáticos y tenemos colocado todo a nuestro gusto y parecer, entonces todos los condicionantes externos que nos influyen, al no cambiar mucho, por lo menos en mi caso, nos ayudan a entrar en conexión con ese momento anterior de forma parecida, pero me parece correcto destacar este matiz que a mí me influye y que me parece importante a la hora de trabajar. De ahí que mi trabajo sea de rápida ejecución y si lo dejo abandonado durante un periodo de tiempo, pocas veces lo retomaré, en su lugar empezaré uno nuevo. La exclusividad de su tiempo llegó a su fin.

1.1.2. Sobre el papel en blanco

El cuadro es un organismo viviente que se desarrolla según su propio determinismo; la inclusión del gesto enfurecido en nuevas estructuras, en un espacio abierto y expansivo sin límites para el deseo.⁸

Contempla un soporte en blanco, ¿qué te desencadena a incidir en él?

Lo primero tienes que posicionarte ante él, de frente, desde arriba, cambia mucho la percepción según el posicionamiento. Tienes que presenciarlo en todos sus aspectos, conocerlo, dominarlo, tener en cuenta el tamaño, si puedo cogerlo con las dos manos, si te supera la altura, si al estirar el brazo llegas a su límite, si es redondo, rectangular, si está rasgado...etc. Todas estas cuestiones marcan y condicionan el trabajo.

Un gesto comienza a crecer dentro de los límites que marca el formato. Cuando el tamaño del soporte dobla mi altura o ni siquiera lo abarco con los brazos estirados puede dejarme de importar esta cuestión de los límites, pero llegaré a ellos, y me plantearé si jugar con ellos o encerrarme en ellos.

⁸ SAURA, Antonio, *La escritura como pintura, sobre la experiencia pictórica 1950- 1994*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004, p. 42

Solo siento libertad ante tal espacio donde recrearme, donde dejar la mente en blanco y me guio por los impulsos, las sensaciones, incidir más en un sitio, repetirme, encogerme, estirarme, al fin y al cabo obsesionarme con ese momento.

Antes de comenzar a dejar alguna huella me tomo unos momentos para analizar estos aspectos voy alternando las formas del soporte para que cada vez me ofrezca algo nuevo, para incidir de una manera u otra para dialogar con él, como si nuestro destinatario fuese ese mismo soporte.

Conozco el camino sobre el que me muevo, gestualidad, espontaneidad, pero no como finalizará. Arriesgarme, sentirme perdida me hace enfrentarme a mi voluntad, mi autonomía y autodeterminación, sin olvidar que estamos condicionados o subordinados a un soporte con ciertos límites. Es nuestro tablero del juego más íntimo.

1.1.3. El primer impulso

La primera incisión, el primer movimiento, condiciona el crecimiento de los demás elementos que voy a manejar, como van desenvolviéndose, y si llegan a morir en algún momento.

Si supiera cómo va a quedar finalizado un trabajo perdería toda la magia, si pintara con una idea fija en mi cabeza seria aburrido, prefiero pensar que es un juego que yo decido donde empezar y prefiero dejar el resultado abierto a todas las expectativas que vayan surgiendo.

Solo yo conoceré sinceramente el punto de partida donde creció todo y se fue relacionando, uniendo con otros puntos, con otras masas.

Momento misterioso en que las formas hacen por primera vez su aparición, permitiendo ver también el tipo de dinámica que impulsa y alimenta su desarrollo.⁹

Me dejo vagar en la rápida ejecución y en una falta considerable de premeditación.

⁹GOMEZ MOLINA, Juan Jose, *op. Cit.* p. 418.

No busco una intención precisa, se puede ver, como la necesidad momentánea es la que me impulsa a dejar una huella, a incidir.

Incondicionalmente a la hora de comenzar estás influido por esas grafías ya realizadas anteriormente, una suma de memoria y percepción, que va evolucionando, convirtiéndose y transformándose.

Puedes experimentar con relaciones, puedes jugar con la continua incisión sin levantar el material que incide sobre el soporte, cambiar bruscamente e ir formando tiempos y cambios de ritmo, puedes reiterarte en la repetición rítmica del mismo gesto...darle más o menos importancia al vacío del soporte, tenerlo presente, ver lo que nos puede ofrecer.

1.1.4. La materia

Es el medio plástico a través del cual podemos transportar y canalizar nuestras ideas, inquietudes, pulsiones a un determinado terreno en el cual el material utilizado impondrá su propio lenguaje, estableciéndose un diálogo entre individuo y medio.

Lo que sucede en ese tiempo es un reflejo de nuestro interior y de la propia fisicidad del material.

La forma con la cual un color es aplicado importa más que la propia elección de dicho color.¹⁰

He tenido en cuenta durante años el libro de Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*¹¹, en el cual trata y habla de una forma peculiar sobre la importancia de los materiales.

Dubuffet de formación autodidacta quedó fascinado por el arte marginal, el de los enfermos mentales, pobres, niños gente que desarrolla su labor creativa sin contacto alguno con las instituciones artísticas, y que responden a una fuerte motivación intrínseca que les lleva a explorar a relacionarse con los materiales y con ellos mismos.

¹⁰ DUBUFFET, Jean, *op. cit*

¹¹ *Ibíd.*

Por eso Dubuffet al ir elaborando su pensamiento acerca del arte, establece un acercamiento a la importancia del material, otra forma de verlo, de usarlo, a lo que significa pintar, al lenguaje propio del arte.

Del acercamiento a sus escritos ha servido para reflexionar sobre la importancia del material.

Entre el artista y el material hay un dueto, y cada uno debe hablar por sí mismo, para ir recorriendo ese espacio y terminar jugando conjuntamente. El sujeto consciente de sus actos, debe dejarse llevar por el lenguaje del material, es cuando un pincel se descarga, se rompe o chorrea por demasiada carga de aceite, cuando estos azares llevarán a la obra a cobrar magia y vitalidad.

Considero que no se debe coaccionar a los materiales, si no establecer un diálogo y respetar sus características, para que vayan fluyendo de manera que puedan apreciarse algunas características propias de la técnica. Deben verse como parte positiva del trabajo, que te ayudara a una mejor dirección en el futuro y que sin ellas no sería nada productivo la continuidad de la práctica artística. Aprender a convivir con los accidentes plásticos nos enseña también a poder originarlos cuando queramos, nos familiarizamos con ellos, convivimos y ellos nos llevan a sentir una mayor complicidad, y su conocimiento a adentrarnos en su lenguaje y hacer que lo entendamos.

El pensamiento del hombre se arrebatada, toma cuerpo. Se vuelve arena, óleo. Se hace espátula, raspador. Se transforma en el pensamiento del óleo o del raspador. Pero el raspador conserva a su tiempo su propia naturaleza que consiste en raspar salvaje y desmañadamente a diestro y siniestro y deslizarse y raspar al lado de donde se deseaba, en escaparse de la mano y derrapar. Y el óleo también conserva su naturaleza que es la de fluir y de secar –tan mal, y lentamente, que uno se enfurece –y de secar tan desigualmente también.¹²

Los colores son esas materias minerales trituradas, ligadas con aceite extraído del lino, esencia de trementina, gomas, colas, barnices para fijar los polvos, la manera de aplicar estas pastas, las tonalidades a la hora de frotar el pincel, o de recogerlo con un

¹² DUBUFFET, Jean, op. cit.

rodillo, sus pequeñas desigualdades, la carga matérica más espesa o más fluida son los encuentros que va buscando el artista mientras va elaborando su trabajo, encuentros azarosos pero guiados por el individuo ya que todo es un acto de aprendizaje y esos accidentes se van volviendo cada vez más evidentes, nos conformamos con los accidentes y los aprovechamos. Es una diversión seductora.

A la hora de confrontar manchas de colores, o de ir superponiendo unos encima de otros de una manera u otra, deben diversificarse las intensidades y las tonalidades, si no, no sería nada atractivo, nos tenemos que entregar a superficies diversificadas. Para poder sacarles todo su encanto debemos manejar su lenguaje, para que estas ciertas maneras de aplicar la materia resuenen expresivas, potenciales y lleguen a ser el lenguaje más sincero y elocuente.

El pintor transmuta; sabe manejar sus pinturas para transformar esa tela delicada (o esa pared) en una substancia de hoja de árbol, de madera labrada, o de corteza de árbol, de cascara de huevo, de loza o de planché sucio, de piel de reptil o de pez, de pedernal o de pizarra, de crema, de hielo, de felpa, de muaré, o de terciopelo, o de suelo pedregoso.¹³

1.1.5. El movimiento - gesto

Hablando de las sensaciones que la acción de dibujar le produce, Gordillo afirma que cuando lo hace, la totalidad de su cuerpo se ve implicado en ello, sintiendo internamente, como descargas eléctricas que recorrieran su anatomía, los desplazamientos que los movimientos de la mano ejecuta. Parece que el gesto, fruto al mismo tiempo de una necesidad pulsional y un deseo de narratividad inconsciente transmite su vigor, en completa simbiosis, al resto del cuerpo que, acompañando a la mano en su exploración, recibe la energía que esa acción despliega.¹⁴

¹³ DUBUFFET, Jean, op. cit. p. 58

¹⁴ GOMEZ MOLINA, Juan Jose, op. cit. p. 418

Ese momento convertido casi en una danza, acción o meditación, en el cual coges aire y te posicionas para realizar una serie de movimientos que conllevaran un resultado

La posibilidad de ver reflejada una huella de tus movimientos, de tus acciones.

La repetición inconsciente de un gesto, de un movimiento, para remarcar, para llamar la atención, para luego esforzarte en salir de él, de una manera decisiva, que insinúe el camino que ha seguido tu mano, tu cuerpo, que lo haga evidente.

Gestos totalizadores que envuelven todo lo demás, que desprenden una fuerza de acción reveladora.

Son gestos que apuntan a una canción más silenciosa, más misteriosa. Gestos que quieren ser escuchados, que quieren imponer su estabilidad, su consistencia....Gestos que no apuntan a nada, solo a sí mismos y al tiempo de la acción al que han estado sometidos para poder desvelarse...

Breve espacio de tiempo en el cual esa fuga de energía, que al salir al exterior entra en contacto con un medio sólido, se enfría bruscamente dejando una huella congelada de ese continuo fluir sucesivamente sometido a la presión generada.¹⁵

1.1.6. La línea y el garabato

Para introducirme en este apartado me he servido de un capítulo *La escritura: ¿espacio liso o estriado?* De la revista *Escritura e imagen* de Heike Freire¹⁶. En él se muestran las reflexiones de Freire y de varios autores más acerca de cómo se va conformando la escritura, a través del garabato, de cómo comienza ese proceso en la niñez y el estudio que de aquí se debe sacar para intentar dar una definición de estos aspectos como son el garabato, la pura expresión, y a que pueden estar ligados sentimientos, comunicación...

¹⁵ GOMEZ MOLINA, Juan Jose, *op. cit.* p. 418

¹⁶ Heike Freire: Licenciada en Psicología y Filosofía por la Universidad de Paris X. Experta en innovación educativa, es también periodista y escritora

Derramar una materia sobre un soporte que la acepte y dejar una huella, una impronta, parece algo tan sencillo y cotidiano... caminamos por la arena, pasamos el dedo por las lunas de los coches llevándonos el polvo con nuestro dedo... sensaciones que no damos importancia, pero cuando intentas estructurar un discurso a través de esta práctica, el garabato, la línea, todo se vuelve más complejo.

El garabato es un movimiento corporal continuo que va marcando un recorrido, un camino y que concluye como gesto, solo señala a sí mismo, sin significado ni significante. No le damos importancia, no le tenemos en cuenta, tal vez vaya más allá de referirse a sí mismo, y que sea el reflejo de un estado de ánimo momentáneo, de una sensación, de una pulsión...

Se trata de una pura expresión como la define Giorgio Colli: "un espectáculo sin espectadores, donde no hay escisión entre actor y espectador, ni entre significante y significado".¹⁷

Podría definirlo con varios adjetivos libertad, intuición, espontaneidad, acción, autenticidad, sinceridad, personalidad, actitud, movilidad...

Es algo indescifrable una pura expresión conectada a funciones motoras, la mano y el ojo, a algo corporal, que trata de realizar una descarga, sin importar el resultado en ese momento, es sincero.

Nos abandonamos al puro placer del desahogo, a través del movimiento, de deslizar la mano, un placer visual, táctil, casi sin darnos cuenta, no intencional.

Pero que a la hora de elaborarlo nos satisface visualmente y nos incita a continuar a seguir elaborando ese entramado de líneas sin sentido claro.

Visión exclusivamente sensorial, fruto de emociones, sensaciones, y deseos, del trazo no dirigido. Este sistema de signos, que los humanos producimos de manera espontánea y natural, movidos por una necesidad que nos sobrepasa, es una emanación no intencional ni intelectual de lo que Stern llama "la memoria orgánica de la especie".¹⁸

¹⁷ FREIRE, H., *op. cit.*

¹⁸ *Ibíd.*

Estos gestos no pretender transmitir un mensaje cifrado, simplemente relacionar la energía que se establece en ese espacio, relacionando individuo-objeto-práctica.

Afirmando la realidad de ese tiempo-espacio-individuo, haciéndola evidente.

El dibujo expresa y la escritura comunica según Rhoda Kellog.¹⁹

El trabajar con la expresión propia del trazo, este puede llevarnos a hacer estructuras repetitivas, que aunque inconsciente, tiene mano-mente viciada hacia una expresión la cual te satisface visualmente. Su gestualidad, su libertad, su sincera expresión, siempre va a estar pequeñamente contaminada por aspectos exteriores como tu cultura visual, tu experiencia, la sociedad, la memoria individual y colectiva. Y ahí es cuando comienza la intencionalidad, que vas intentando cambiar y que solo se podrá apreciar a largo plazo ya que vas buscando otros aciertos a pasos pequeños, vas repitiendo y cambiando en pequeñas dosis. Es lenguaje propio de cada persona, comparable a la vida, ya que vamos conformándola con pequeños aciertos y fracasos.

1.1.7. El espacio – tiempo

El espacio donde comenzara el movimiento que desencadenará en una obra abierta susceptible de ser observada y analizada, en donde los elementos que aparecen son la señal y la prueba de ese tiempo experiencial.

En un determinado tiempo y ubicado en un lugar, se desencadenara un movimiento, que comenzara a perturbar ese espacio immaculado. Es maravilloso, el tiempo corre y no nos paramos a analizar y reflexionar sobre estos momentos de aliento y de coger fuerza, que son los más importantes para luego expirar de una manera fluida.

Me he ceñido a buscar la unión, fusión, no sabría encontrar la palabra exacta, entre la materia coloreada, el gesto y el soporte, que lo ubica en un espacio, todo con un carácter orgánico que va ampliando los soportes, buscando la expansión, la continuidad, creando un recorrido visual, “construyendo hechos pictóricos”²⁰.

¹⁹ HEIKE, F., *op. cit.*

²⁰ ASTHON, Dore, *op cit.*

Me planteo el espacio de intervención físico como un campo de batalla entre el objeto pictórico y yo, donde invierto un tiempo, del cual, quiero que el objeto/imagen artística sea contendor, que lo haga evidencie.

Y estas relaciones, basadas en una imaginación productiva que busca satisfacer rápidamente sus intuiciones así como el incesante descubrimiento de esas analogías que después, de forma natural – de acuerdo con las obsesiones particulares de cada uno-, la mente humana tiende a encontrar en cualquier garabato realizado sobre un papel, producen el efecto multiplicador que su versatilidad reclama. Y aunque no siempre fuera así, podemos observar que, en cualquier caso, esa exploración con un criterio formalizador previo y careciendo de una finalidad concreta, tendía necesariamente a la expansión con el aleatorio crecimiento de ciertas formas, y sobre todo, con los amplios y sinuosos recorridos que en su búsqueda, y tras los sucesivos encuentros, iban construyendo un complejo, vibrante y elocuente espacio totalizador.²¹

Los espacios de intervención que manejo, suelen ser grandes, me gusta no limitar el movimiento de mi cuerpo, aquí, el control de los impulsos y su dirección por el espacio es lo más difícil. Estos espacios los intervengo a través del gesto.

1.1.8. Red – recorrido - imaginario

Para finalizar me gustaría hablar de una serie de cuestiones e intentar definir mi postura, que puede que sea muy generalista, pero me permite ir dando pequeños pasos, para ver que caminos va tomando el viaje.

²¹ GOMEZ MOLINA, Juan José, *op.cit.*

En la introducción hablo de la relación entre el individuo, el medio y el objeto plástico, una relación fundamental en mi metodología del proceso creativo que manejo, y esta relación, que se mantiene en el taller, es el espacio donde se van desprendiendo todos los resultados.

Para intentar formar un análisis crítico de mi manera de afrontar el proceso creativo me he limitado a proponer mi postura hacia términos que intervienen en él, que con la incorporación del trabajo formal que se desarrollara a continuación, se puede ver la importancia de estos conceptos a la hora de ejecutarlo y analizarlo.

Conceptos relacionados con el ejercicio de la práctica artística, que pueden ser los transmisores de ciertas pautas conceptuales o estructuras de narración que modifiquen y encaminen el resultado hacía una visión más concreta.

2. DESARROLLO DE LA OBRA. De la idea a la acción

En este capítulo me limitaré a hablar de mi lenguaje artístico, de su capacidad expresiva, planteándome aspectos inherentes en cada uno de los medios plásticos que he utilizado, donde cada proceso juega un papel, adopta un significado y procede de manera activa, acorde a mis planteamientos.

Cuando inicio un nuevo proyecto, cuando quiero dar rienda suelta a una nueva inquietud para desvelar cierto misterio que me atormenta, mi intención es transmitir a través de las imágenes un testimonio visual, un juego narrativo, que pretende afirmar el proceso plástico al que ha estado sometido.

Indistintamente a las técnicas utilizadas, tales como la pintura, la gráfica y el dibujo, he planteado una serie de estrategias como son la acumulación y repetición de elementos, el concepto de expansión a través del políptico, y la relación espacial establecida entre figura y fondo.

2.1. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS

2.1.1. La acumulación y repetición

Se podría establecer una comparación entre algunos de mis trabajos con la figura literaria de la retórica, pues realizo series enteras donde la figura de repetición de determinados elementos gráficos es una constante. Las repeticiones se manifiestan como llamadas de atención en un acto de recalcar, de subrayar, como forma de componer y dar mayor interés, sonoridad y ritmo a la imagen.

Incido en el mismo sitio, como acto repetitivo para remarcar con más fuerza ciertas zonas con el fin de que se carguen de energía, otras zonas menos intervenidas, más poéticas, dejan respirar la vista en el recorrido visual que se va creando.

La acumulación y repetición de materia, grafismo, recortes de papeles van conformando unas marañas. El mismo gesto una y otra vez, obsesionada con él, incapaz de salirme o despojarme de él.

En el trabajo que realizo en la gráfica, parto de la utilización de su posibilidad de reproducción múltiple me centro en jugar con las matrices, componiendo con una misma plancha imágenes distintas, concentrando el mismo signo, pero haciendo hincapié en demostrar esta capacidad intrínseca del medio gráfico que es la reproducción, y abordarla positivamente para generar nuevas propuestas buscando un juego de repetición y acumulación.

2.1.2. La expansión

Juego imaginario de sensaciones visuales que quieren traspasar el límite del formato del soporte y seguir recorriendo otros espacios posibles. Hablo de sensación ya que no he profundizado todavía en este concepto para hacerlo evidente y salirme del límite del soporte y componer por la pared, o por el espacio que se me ofrece. Este concepto expansivo se analizara en las conclusiones puesto que es una de las direcciones que considero oportunas llevar a cabo, hacerlo real.

En vez de salirme del límite e intervenir fuera del soporte, me propuse dejar esta sensación a expensas del espectador y simplemente en algunos casos generar un juego visual partiendo de la composición de dípticos, trípticos y polípticos, y el espacio vacío que se mantiene entre ellos al colocarlos con una separación.

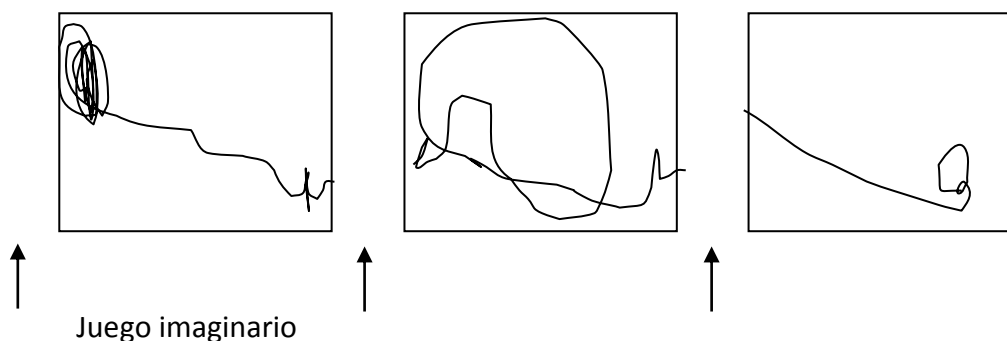


Fig. 3. Esquema. Juego imaginario.

Los elementos que van creciendo en mi trabajo intentan relacionarse entre sí, creando unos puntos de unión entre ellos, surgiendo desde diferentes lugares del soporte. Algunos se concentran en la zona central y otros en el límite de este. Esto crea unas tensiones y la sensación de que el juego quiero continuar más allá del soporte. Pintura que trata de fuerza y de relaciones.

Las grafías van creciendo, siguiendo un recorrido irregular, guiado por mi necesidad de seguir incidiendo o caminando y a la par dejando una huella. Una red de relaciones.

2.1.3. El políptico

El políptico me permite establecer un juego narrativo. Componer y descomponer el trabajo de distintas formas, partiendo del uso del mismo tamaño de los soportes o variándolos. Trabajar individualmente en cada soporte y trabajarlos todos a la vez, para establecer relaciones entre ellos.

Una vez terminado el trabajo me permite narrar de distintas formas, jugar a desordenar las piezas para observar cómo se relacionan los espacios con los soportes, cambiar sus composiciones, no limitarme a una estructura fija, no limitar la capacidad creativa ni encerrarla entre cuatro límites.

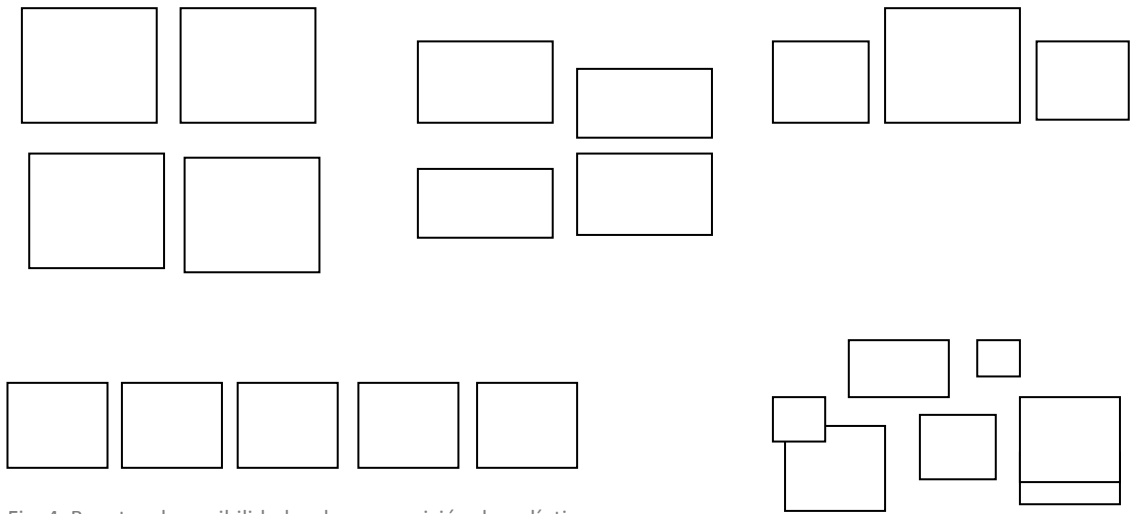


Fig. 4. Bocetos de posibilidades de composición de polípticos.

El uso del políptico asociado a la idea de expansión y como mencionaba antes es la manera que he adoptado, para seguir construyendo la imagen cuando, como terminaba en el apartado anterior, sobre la expansión, me encuentro con el límite del soporte y decido que quiero dejar constancia del salto hacia más espacio. El políptico me permite también dejar la obra abierta de ser continuada y construir imágenes en cualquier momento.

2.1.4. El espacio: soporte, figura y fondo.

El espacio del soporte sin intervenir, un fondo impoluto, me remite a espacios de silencio de meditación, gracias a ellos otros elementos, considerados figura, pueden aparecer en la escena con más fuerza.

El espacio del soporte intervenido en su totalidad, con un fondo de escena trabajado, lo utilizo para envolver en sí mismo todos los elementos y que no se diferencie entre figura y fondo, fondo y figura. Que conformen un equilibrio y que no haya una distinción.

Van emanando formas en el espacio del soporte. Lo voy vinculando con el vacío del papel o tabla ya que considero este como un espacio de reflexión al igual que la gestualidad con la que adhiero el material e intento que vaya naciendo una composición equilibrada, espontánea e intuitiva. Usar el espacio como un material más, transformándolo, rasgándolo, creando ensamblajes o dejándolo vacío, sin huella o repleto de esta, teniendo un especial cuidado a la hora de incidir en él, construyendo un fondo mucho más sutil, más leve, pero no menos interesante.

Estas estrategias las he ido formulando a través de distintos lenguajes teniendo en cuenta cuales podían ser más adecuadas para cada uno de los medios plásticos utilizados: gráfica, pintura y dibujo.

También lo considero como una forma metodológica para guiar el trabajo y ordenar todo el ruido generado

Mi intención a continuación es realizar un análisis formal de todas las respuestas que he ido obteniendo y todas las preguntas que he ido formulando, de ese tiempo al que se somete el proceso creativo y de donde estas estrategias han formado parte fundamental.

2.2 PROCESO CREATIVO. Recorrido y análisis

2.2.1. PRIMERA ETAPA

Referentes plásticos

- El políptico: Luis Gordillo²²

A Luis Gordillo le considero uno de los artistas más destacables en el arte de posguerra español.

Sus trabajos con una variedad de imágenes, figuras, símbolos son “historias personales y ajenas de las que él ha querido dejar constancia de una forma peculiar y muy personal.”²³

Un compendio de formas y figuras va desbordando sus cuadros. La manera de componer las imágenes te adentra en un desorden del que puedes salir maravillado.

Utiliza estrategias como realización de series y la repetición como herramienta compositiva.

Hay un cambio en la manera de afrontar sus trabajos, cuando descubre y practica el psicoanálisis donde el mundo del pensamiento, el recorrido experiencial y la estética, forman parte de la reflexión en sus trabajos.

“A través del psicoanálisis, terapia a la que el artista recurrió al atravesar una crisis personal a principios de los setenta, Gordillo reflexiona sobre la multitud de posibilidades de un lienzo o una cámara fotográfica, instrumento que llegó más

²² GORDILLO, Luis, web personal <<http://www.luisgordillo.es/>> [12- 05- 2014]

²³ Luis Gordillo, Sema d’Acosta, Fernando Francés Málaga, “Horizontalia”, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2012

tarde a sus manos, pero que incorporó a su trabajo en una serie de retratos, autorretratos y series.”²⁴

Lo que particularmente me acerca a este autor es esa sensación de necesitar más y más soporte para trabajar, su trabajo se sale de los límites. Donde al igual que yo, y me atrevo a decirlo, no quiere limitar su creatividad, no encontrar barreras. Es en el uso de los polípticos, donde encontramos una cantidad de formas llenas de color y vitalidad, que hacen que te sumerjas en su mundo, y te enfrentes a una experiencia estética, intentando encontrar el significado a su trabajo.

La serie de polípticos que ha realizado Gordillo es la que más me llama la atención, como va añadiendo más imágenes, no quiere limitarlas.

Lo que quizás se acerque más a mi obra es la manera de componer las imágenes, y ese concepto expansivo que él también tiene donde aprecias que no quiere limitar su imaginación ni a sus imágenes, va añadiendo paneles para no tener ese límite. Ha realizado series de hasta cien piezas, donde va añadiendo y añadiendo dibujos.

Gordillo considera que una imagen que está sometida a un continuo proceso de reproducción, y nunca alcanza un estado definitivo.

*En su trabajo se percibe una idea por concluir o un cuadro que no termina en el marco físico, que se excede y pasa a otro lienzo, con un hilo conductor, con una temática y secuencia coherente y es una constante suya la sensación de continuidad y linealidad de colores, trazos, y formas.*²⁵

²⁴ EFE, «Luis Gordillo reúne su pasado y su presente artístico en el CAC de Málaga» [artículo en línea], *Público.es*, 25-05-2012 [consulta: 12-04-2014] Disponible en: <<http://www.publico.es/agencias/efe/434517/luis-gordillo-reune-su-presente-y-su-pasado-artistico-en-el-cac-de-malaga>>

²⁵ EFE, *Op. Cit.*



Fig. 5. Luis Gordillo, *Lee Friendlander en los 60*, 2008. Acrílico sobre lienzo. Políptico.



Fig. 6. Luis Gordillo, *Serie Limo*, 1991

- La expansión: Daniel Verbis ²⁶

Daniel Verbis, por el entramado de líneas, que crea y expande por toda la sala, la acumulación de líneas que se escapan del cuadro, y que van recorriendo todas las paredes.

Su trabajo cuestiona aspectos de las técnicas pictóricas tradicionales, basándose en la experimentación con nuevos materiales.

Combina las instalaciones con la pintura, participando activamente en las salas donde expone. Creando en ellas nuevos espacios donde adentrarte.

Va construyendo a través de redes, con un mismo signo, estructuras.

Para él “el dibujo constituye la infraestructura de la construcción visual”²⁷ que crea, a través de tramas que crecen de manera automática.

El bastidor conforma el inicio del entramado, que va construyendo en él, dejándolo ver, y que luego se escapa por la pared, desplazándose más allá de los límites establecidos.

Me interese más por sus trabajos finales y de instalación en salas de exposición donde la línea se expande por todo el espacio, se acumula en ciertas zonas, se sale del cuadro, y donde se establece un recorrido visual envolvente, que es una práctica la cual he tenido pendiente durante todo mi proceso creativo.

También el uso de soportes no convencionales donde yo en la segunda etapa de mi recorrido trabajare realizando un ensamblaje.

Este artista evidencia los procesos pictóricos dejando ver las estructuras de los soportes, nada convencionales.

²⁶ VERBIS, Daniel, web personal <<http://www.danielverbis.com/>> [consulta 10- 02- 2014]

²⁷ VERBIS, Daniel, *Misojosentusojosderramandose*, Turner, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Madrid, León, 2006

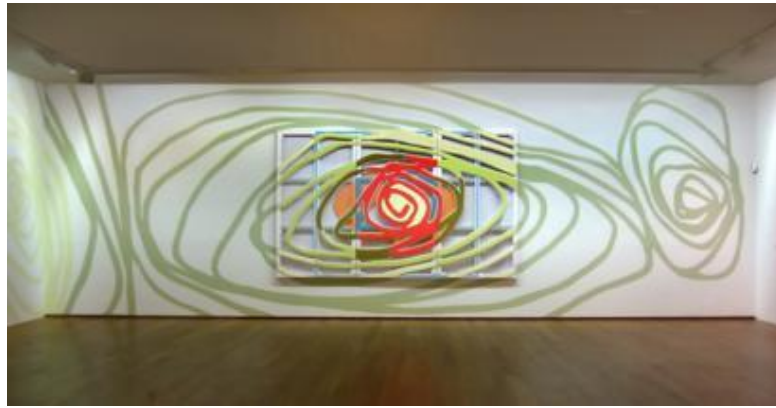


Fig. 7. Daniel Verbis, En el ojo del huracán, 2006. Pintura mural 370 x 1800 cm. Y cuadro, 230 x 375 cm, (MARCO, Vigo)



Fig. 8. Vista del montaje de la exposición Misojosentusojosderramandose. Musac

- Composición y formato: Julie Mehretu ²⁸

Me ha influenciado su trabajo plástico por su composición, la manera en la que crea sus imágenes, donde utiliza formatos de grandes proporciones donde va superponiendo imágenes unas encima de otras, donde la línea y algunas manchas de color van conformando todo el entramado de construcción. Una manera de construir rica en matices, que va apuntando a pequeñas anécdotas que conforman el todo de la obra.

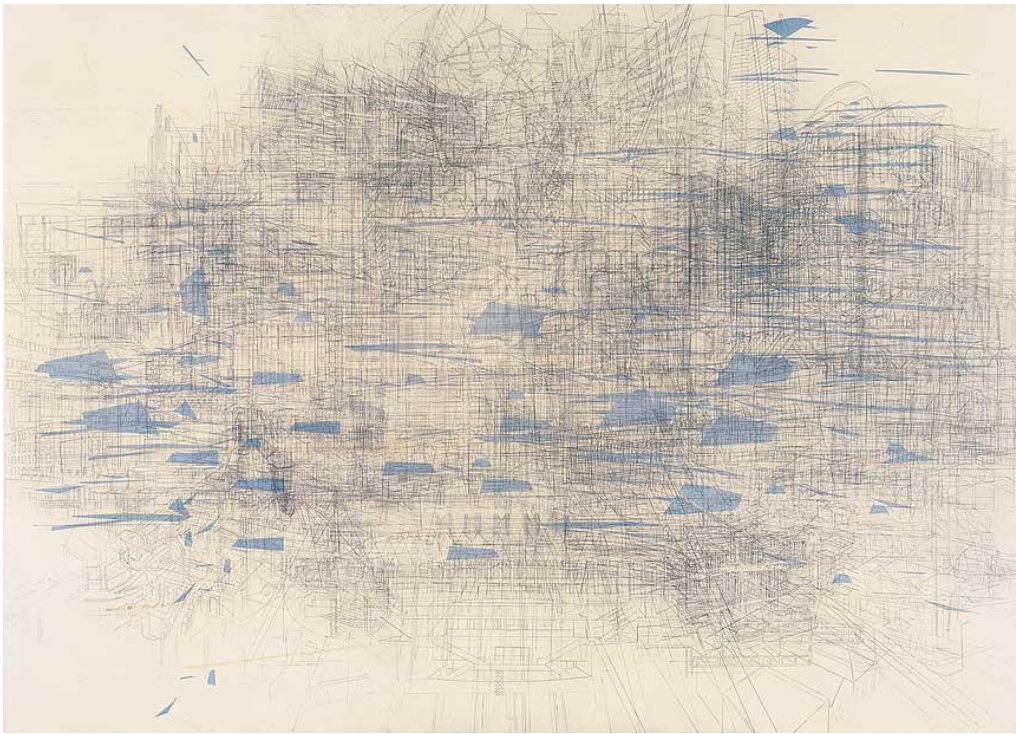


Fig. 9. Julie Mehretu, "Palimpsest (old gods)," 2006. Ink and acrylic on canvas; 60 x 84 inches. Collection of Mehretu-Rankin. Photo by Erma Estwick. © Julie Mehretu. Courtesy Marian Goodman Gallery.

²⁸ WHITE CUBE, <http://whitecube.com/artists/julie_mehretu/> [consulta 10- 06- 2014]

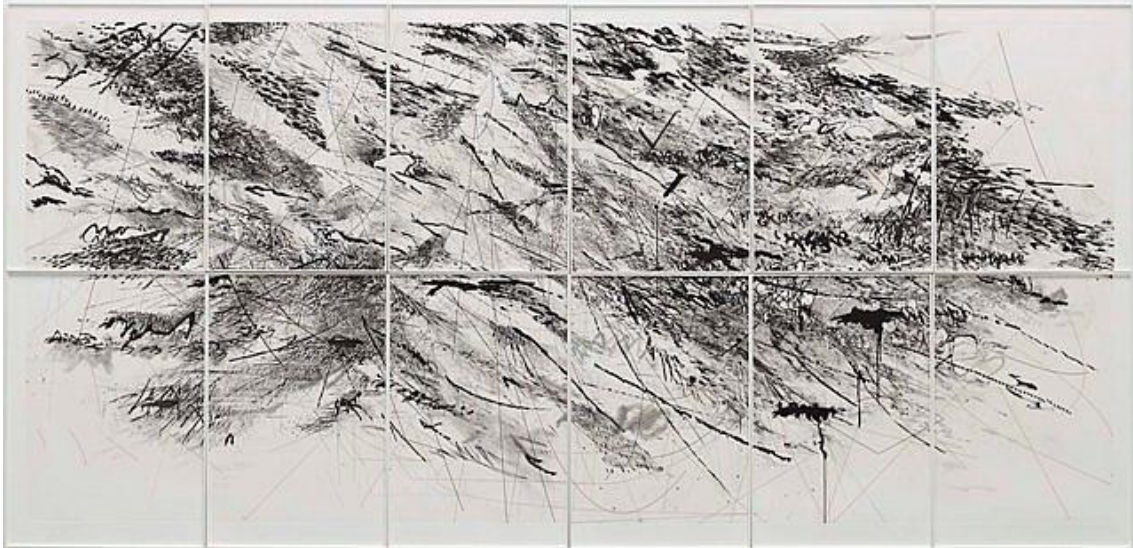


Fig.10. Julie Mehretu, *Auguries*, 2010 87x180 in (221 x 457.2cm)12-panel aquatint with spit bite (from 48 plates)

“Mehretu se define a sí misma como una pintora abstracta, pero detrás de esta sencilla respuesta se esconde un trabajo sobresaliente, tanto conceptualmente como en el uso de una técnica prolija, cuyas capas superpuestas dan como resultado una obra que va anunciando una nueva era. El trabajo de Julie es concebido en etapas, las que ella denomina capas que se va superponiendo unas a otras hasta formar la obra.”²⁹

Estos autores influyen en mi pensamiento, en mi manera de componer, en la manera de entender la obra, me dan ciertas claves para que pueda seguir avanzando en mi trabajo.

²⁹ TIMSIT, Corinne; RUSOWSKY, Daniela, “El universe geométrico de Julie Mehretu”, *ArtPremiun*. Vol. 4, nº 18, 2007, p. 53 – 61.

Memoria del proceso

- Sobre la línea y la pintura

Así inicié este curso dándole una oportunidad a la poética que me ofrecía el papel, no dejándolo como mero soporte de un boceto, quería una obra acabada en este soporte. También las inquietudes que tenía en ese momento, de expansión, de crear composiciones con los soportes, me conjugaban bien con el papel, ya que es ligero y fácil de manejar a la hora de componer, de rasgar, de romper, de cortar...su ligereza y su pulcritud iban acordes con lo que rondaba en mi cabeza.

Le di importancia al blanco y al crudo del papel, aprovechando su color, que me lleva a esa delicadeza y que ligada al vacío, intento combinar con masas de color y con el grafito.

Comencé haciendo bocetos con variedad de materiales, ceras, transferencias sobre papel, grafito, óleo, configurando unas marañas, de líneas y de color, que iban saltando de un papel a otro. (Fig. 10, p. 39) Al final después de sesiones de pruebas me quede con el grafito, lápices de colores y óleo sobre papel Popset de 200g/m² ya que es un papel asequible económicamente y resistente.

Iniciaba estos trabajos colocando dos o tres papeles en el suelo, en forma de marina, siendo más apaisados que cuadrados, ahí es cuando comenzaba a reflexionar sobre donde iba a comenzar la configuración de la imagen, a veces comenzaba con el pincel cargado de algún tono suave, o directamente cogía el grafito y empezaba a trazar algún recorrido, una vez este primer impulso estaba realizado, mi mente se relajaba, ya solo tenía que dejarme llevar, que la pintura fluyese, e iría creciendo sin darme cuenta, en una mano tres pinceles cargados de distintos colores o matices del mismo, y en otra el grafito.

Se van alternando, van construyendo de un lado para otro, hasta que me centro y me obsesiono por un instante en algún punto del espacio específico.



Fig. 11. Sin título, 2013. Poliptico, 6 piezas. Óleo, grafito, cera, rotulados y transferencia sobre papel Popset 200g/m², 200 x 210 cm.



Fig. 12. Sin título. Políptico, 2013, óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m², 70 x 200 cm

En esta primera etapa he jugado con la línea y con la pintura, en búsqueda de relaciones plásticas. A través del gesto riguroso que me ofrecen algunas herramientas del dibujo como el grafito.

El dibujo en mi trabajo nunca ha tenido un peso sustancial como el que le he querido dar este año, siempre he partido de dibujos a la hora de trabajar, pero con un carácter más de primeras ideas, esquemas, bocetos y estructuras para analizar y reflexionar lo que se producirá a posteriori, no como obra acabada.

Por eso al ver como cada vez le daba más importancia a la línea, al garabato, y como iba realizando dibujos que estéticamente me satisfacían decidí darle toda la importancia en algunos trabajos. En otros trabajos he buscado la fusión entre las técnicas, dibujo - pintura/ gesto lineal - mancha y he ido trabajando sobre esta idea, realzar la importancia del dibujo/línea y la fuerza y seguridad que puede tener a la hora de componer una imagen.

Esta es una puerta que se me ha abierto y que he analizado durante estos meses, partiendo de lo más básico y dejando la puerta abierta ya que actualmente continúo con esta labor.

Comencé utilizando el dibujo de línea, para unificar manchas de colores, creando relaciones, puntos de unión entre masas de color, para que todo tuviese un vínculo y se crease una imagen que mantuviese la composición, que la materia destacase más en ciertas partes, pero gracias a la unión con la línea se mantuviese visualmente en consonancia con todo lo demás.



Fig. 13. Sin título (detalle). Díptico 2013. Óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m². 70 x 200 cm.



Fig. 14. Sin título (detalle). Tríptico 2013. Óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m². 70 x 300 cm

Del uso de la línea iban emanando unas redes que se entremezclan con las manchas de color y que te van dirigiendo hacia el recorrido de la composición, la línea sigue el recorrido visual al que está sometida la obra y se detiene en algunos puntos donde hay una “anécdota”, se expande coge fuerza y se vuelve a desplazar continuando el trayecto.

En este trayecto el espacio sin intervenir, que se mantiene en bastantes partes permite dejar respirar la línea.

En la mayoría de los trabajos he utilizado grafitos de las durezas B. Desde el 5B hasta el 9B, con esto la riqueza en matices, los trazos de distintas intensidades, la manera de aplicarlo, si lo tumbo, lo mantengo vertical, o hay una leve inclinación, va señalando una serie de minúsculas pero no menos valoradas anécdotas y un amplio registro de diferentes huellas.

Sobre las manchas de color puedo decir que en cada periodo de tiempo estoy influenciada por ciertos tonos. La gama que estoy siguiendo en este periodo, tiene que ver con la conjunción a la par del grafito, ya que utilizo colores más claros, más intensificados a veces, como el rojo que tenemos en la Fig.11, p. 40, pero siempre derivando a sus mezclas aclaradas, ya que este tipo de colores más pasteles hacen que la línea también se intensifique y destaque.

Algunos ejemplos usados en comparación con el color que me aporta el grafito.

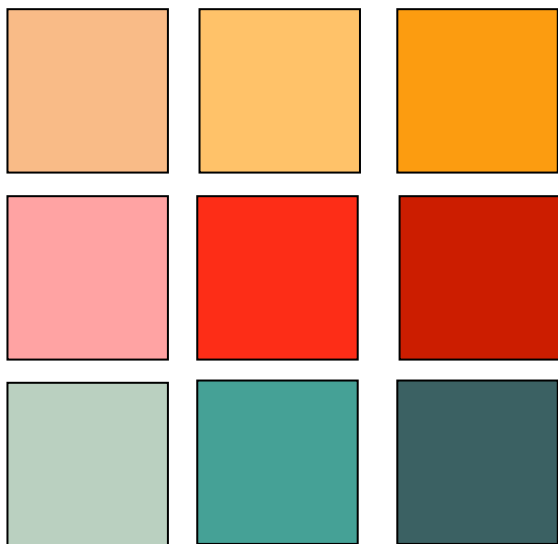


Fig. 15. Esquema de colores más usados.

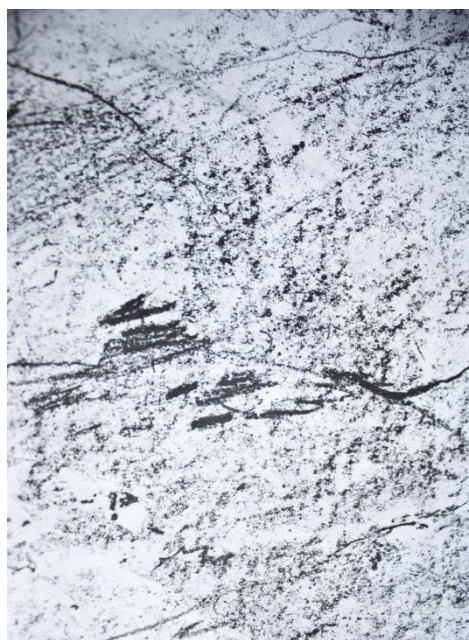


Fig. 16. Detalle, grafito sobre pepal

El uso del óleo en mis trabajos viene desde muy atrás, posee una serie de características que se adaptan a la personalidad de mis pinturas: capacidad y amplitud de registro, estilos espontáneos, pintura directa, buena resistencia, flexibilidad y

cohesión en la capa, facilidad para graduar, fundir y retocar los colores, saturación del color, plasticidad y ductilidad.

La paleta de colores que manejo es limitada, Blanco de Zinc, Amarillo cadmio, Rojo cadmio medio, Azul Cian y Negro humo, me gusta partir de los colores primarios, y yo misma ir realizando las mezclas para conseguir los tonos deseados.

A partir de la conjunción entre la línea gestual y las manchas de colores, junto con el fondo intacto ha ido configurando una serie de trabajos que me han proporcionado ciertas señales para que continuase por ese camino. Dentro del proceso en cada trabajo emanaba algo, ya sea producido por mí, ideas, sensaciones, pulsiones o por el medio plástico que como contenedor de una parte azarosa me va proporcionando aspectos nuevos que te llevan a seguir indagando por ese camino, en donde yo, ya había marcado algunas pautas primordiales, no estaba todo sometido al azar y a la improvisación total.

La intención principal del trabajo era la utilización de polípticos. Obra expansiva, que me pudiera ofrecer distintas maneras de componer, con distintas lecturas. Que pudiera ampliar posibilidades introduciendo papel al lado para seguir construyendo la imagen.

Mantuve una manera de componer la imagen lineal, donde el orden de lectura se establece de izquierda a derecha, siguiendo la lógica común. Jugar a cambiar las piezas podía provocar una ruptura en la lectura de las imágenes. Visualmente esta ruptura podía variar el poder que tiene de actuación ante el espectador.



Fig. 17. Sin título, 2013, triptico. Óleo y grafito sobre papel Popset 200 g/m², 70 x 300 cm.



Fig. 18. Sin título, 2013, díptico. Óleo y grafito sobre papel Popset 200 g/m², 70 x 200 cm.

Al componer la mayoría de las imágenes con este patrón, empecé a reflexionar sobre el uso reiterado del formato 70x 100 del papel. Los trípticos tenían un recorrido visual muy largo y costaba llegar al final de la imagen.

Comencé jugar con el papel, transformándolo para que las composiciones no fuesen repetitivas y en este caso intentar usar la repetición con un carácter enriquecedor, no que acabase siendo aburrido y monótono.

Aquí podría continuar hablando del intento de resolver esas cuestiones y comencé a rasgar papeles, a componerlos de manera que se montaran unos encima de otros con formatos más indefinidos, introduciéndolos sobre soporte rígido como la madera y conformando una superficie que ya no solo involucraba el papel, si no que tenía que sostenerse también en conjunto con la madera. En otros casos dejando el papel a solas, pero transformándolo.



Fig. 19. "19.01.2014" 2014, diptico. Óleo y grafito sobre papel y madera., 101 x 158 cm



Fig. 20. Sin título, 2014. Óleo y grafito sobre papel y madera, 94 x 92 cm

Hablaré sobre las nuevas propuestas pictóricas en mi segunda etapa. Pero finalizaré el recorrido de esta etapa, mencionando los trabajos paralelos que estaba realizando a través de la línea exclusivamente, sin carga matérica, sin manchas de color, a través del dibujo y la gráfica.

- Sobre la línea y la gráfica...

Las técnicas gráficas que utilicé, para seguir profundizando en el uso de la línea como medio de expresión, han sido la punta seca, el barniz blando y la Xilografía. Cada técnica me ofrecía un registro distinto de la línea.

La técnica de la Punta seca, me permite realizar un rasgado directo en la matriz de plástico, y no salirme de los registros gestuales de acción directa.

Variando el grosor del punzón y la fuerza con la que incido en el soporte, consigo distintos registros.

En la fase donde me surgieron más complicaciones fue en la de limpiar la plancha, con la tarlatana, para su posterior entintado. Para conseguir una línea definida tuve que realizar un trabajo de limpieza muy minucioso. (Ver Fig. 21)

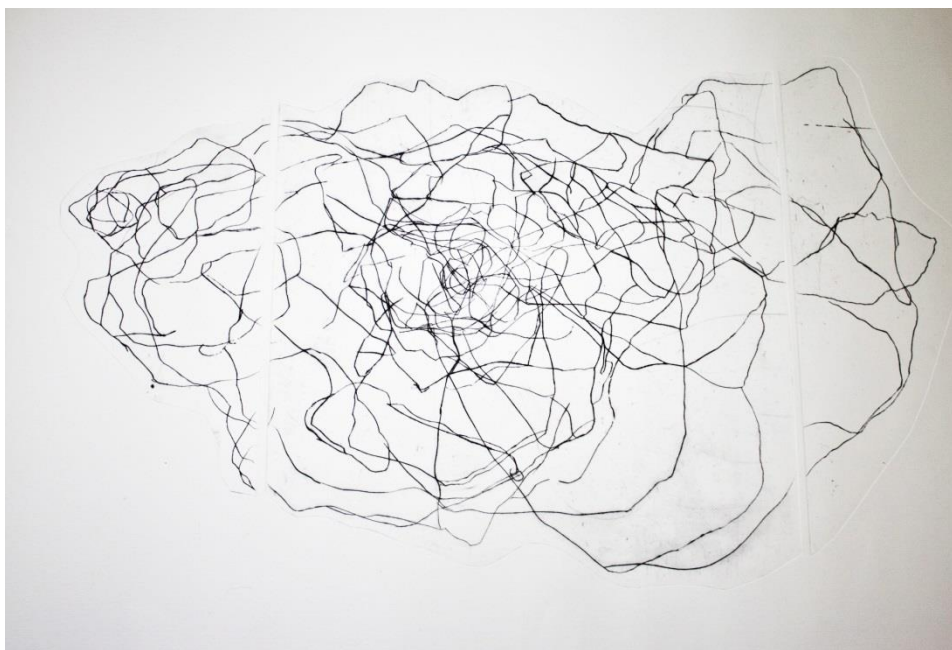


Fig. 21. Sin título, 2013. Punta seca sobre papel Hahnemühle 300'g/m2, 55 x 105 cm.

Con el barniz blando, técnica que me da muy buenos resultados para mis dibujos, ya que es una técnica directa que se basa en, aplicar un barniz que en mi caso lo elaboré con ésta fórmula, para a continuación aplicarlo sobre la plancha de zinc desengrasada.

Cera virgen	30 g.
Betún de Judea (en polvo)	15 g.
Colofonia	5g.
Manteca de cerdo	100 g.

Se “dibuja” incidiendo con una diversidad de materiales que permiten registrar la huella que deja la presión del material sobre la plancha barnizada. En mi caso, incidí con el grafito, que llevo usando todo el curso, para a continuación fijar la huella que ha dejado el lápiz, metiéndolo en una solución de diez partes de ácido nítrico por cien de agua, durante el tiempo que estimes oportuno, dependiendo de la calidad de registro que quieras, en mi caso realicé varias pruebas en el ácido, variando el tiempo, 10, 15 y 20 minutos para ver si se apreciaba algún cambio.

Con estas planchas de zinc utilicé la estrategia de la repetición y acumulación, usando la misma plancha. Aquí el acto repetitivo seguía una metodología: cuando tenía entintada la plancha la estampaba por primera vez, cuando esta fase había terminado cogía de nuevo la plancha y con los restos que quedaban de tinta volvía a estampar en el mismo papel, variando la posición de la plancha, para que las líneas no se superpongan e ir creando un entramado. Para que fuese poco a poco desvaneciéndose estampaba la plancha hasta que se descargaba de toda la tinta.

Aquí comparando la fig. 20, con la fig. 21 se puede ver un cambio en el tratamiento de la línea, en la fig. 20, limpia, solo figura ella en el espacio, y este espacio no aporta nada más que si mismo, su color, y su leve textura. En cambio en la fig. 21, el espacio es intervenido a través de esta superposición de capas, donde se van creando veladuras que dotan de vibración al trabajo.



Fig. 22. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m², 24 x 25 cm.



Fig. 24. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m², 24 x 25 cm



Fig. 23. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m², 24 x 25 cm

Por último la Xilografía que me permitía esta acción directa con la Dremel y actuando sobre la madera con un gesto salvaje y duro, donde la línea es mucho más gruesa y contundente. Realice varios trabajos, de los cuales puedo destacar uno donde la plancha era de 120 x 95 cm (fig. 25)



Fig. 25. Sin título, 2013. Xilografía sobre papel Fabriano Academia 200g/m², 125 x 102 cm

He realizado varias propuestas a través de la combinación de las tres técnicas.



Fig. 26. Sin título 2013. Díptico. Xilografía, punta seca y monotipo sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m² 70 x 100 cm.

En estos trabajos aunque fuesen técnicas diferentes, fueron naciendo tramas, urdimbres, redes lineales que iban relacionando algunos puntos en el espacio del soporte. El tipo de gesto manejado recordaba a mapas, vistas aéreas de carreteras, caminos, pero los únicos caminos que puedo asegurar que hay, son los que ha ido recorriendo mi mano, dejándola a la deriva.

Normalmente mi primera incisión la realizo en los límites del soporte. Cuando no es así, y comienzo en otro lugar del soporte mi primer gesto es llevar mi mano hacia el límite del soporte. Hasta que mi grafito no tenga donde agarrarse, para esta insinuación imaginaria de que la línea continua más allá, que el trazo se expande.

Comienzo concentrándome en un punto en un espacio mínimo del papel y voy abriéndome, estirando mi brazo, dando pasos, hacían adelante o atrás, ya que suelo trabajar en horizontal y este posicionamiento me permite recorrer el soporte desde todos sus ángulos. Este posicionamiento puede tener algo que ver con el aspecto de vista aérea ya que es la visión a la que estoy condicionada al trabajar de esta forma.

No quise encaminar mi trabajo hacia la idea de mapa, ya que poco a poco fui abandonando este gesto y fue encaminándose a otro mucho más suelto, espontaneo y lírico.

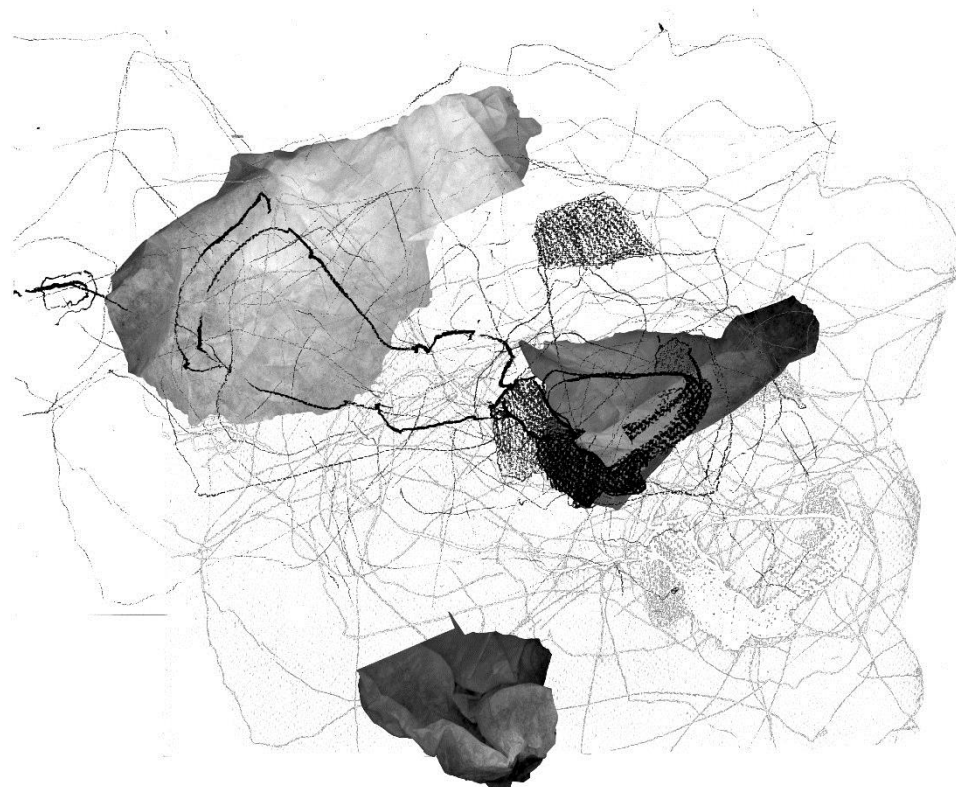


Fig. 27. Sin título, 2013. Impresión digital sobre Lona Banner. 70 x 100 cm.

Este primer encuentro con la expresión está también influenciado por los referentes ya nombrados, y por las asignaturas recibidas en este primer cuatrimestre, entre las que cabe destacar Practica Pictórica: Concepto, Estructura y Soporte, Paisaje y Territorio: La mirada y la Huella y Procesos de Grabado: Calcografía y Xilografía. El haber cursado estas asignaturas responde a una inquietud particular por cada una de las materias. Como análisis de lo puesto en práctica durante esta primera etapa, considero el trabajo realizado como una primera puesta en contacto con factores que tenía claros que quería seguir, he seguido mis propuestas: composición de polípticos, el uso reiterado del mismo gesto, la línea, el vacío del soporte como espacio para la reflexión y donde se van relacionando masas, líneas y composiciones tensionadas, hacia una visión que se salga de los límites del soporte.

Y viendo una “evolución” por nombrarlo de alguna forma, creo que hay varios puntos clave que desencadenaran en las propuestas de la segunda etapa.

- El soporte: papel sin modificar \Rightarrow modificación de papeles, collage, ensamblaje.
- El espacio del soporte: figura \Rightarrow fondo + figura
- La línea: entramado, red \Rightarrow gesto lírico

2.2.2. SEGUNDA ETAPA

Referentes plásticos

- El gesto- el garabato: "Cy" Twombly³⁰

Pintor estadounidense del Expresionismo abstracto que también abarcó la escultura y la fotografía de una manera muy personal.

Twombly desde mi punto de vista, inocente, ha creado una poética, una poética personal e inconfundible.



Fig. 28. Michael Stravato para el New York Times. Cy Twombly en la Gallery de Houston.

El trabajo plástico de Twombly, podría resumirse en garabatos, esgrafiados, manchas de color que parecen explotar sobre los fondos de color blanco y hueso que ayudan a hacer que la mente repose a la vez que trazos de escritura que van sorprendiéndonos, que nos incomodan.

³⁰ TWOMBLY, Web personal, <<http://www.cytwombly.info/>> [consulta, 03- 03-2014]

Twombly con su poética se encarga de reinterpretar la tradición, volver a sentir la cultura a través de la percepción sentida que nos ofrecen sus amplios repertorios de trabajos.

Entusiasmado por la literatura, la historia, y la mitología la reactualiza con la técnica del presente. "Genera un trabajo entre la dualidad de la escritura y la imagen.

Twombly nos conduce sigilosamente para romper el marcado estereotipo estético, para incitar en nosotros un esfuerzo de lenguaje"³¹

El gesto desganado, de rápida ejecución, circular, la manera de confrontarlo con los fondos blancos. La escritura que sustituye al gesto en algunos casos, que luego borra, la hace desaparecer, la hace inútil, los colores que estallan, para configurar una simbología que reúne todos estos aspectos y que hacen de Twombly un artista que ha manejado una poética muy personal durante todo su trabajo.

Mi interés que nacía sobre el garabato, los fondos, los esgrafiados hizo que me acercara a este artista, del cual sigo analizando y aprendiendo.

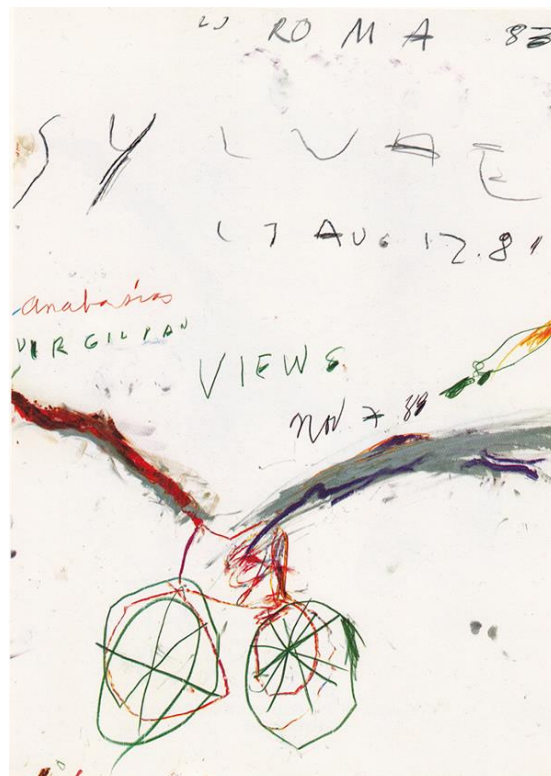


Fig. 29. Sin título, 1983. Wax, crayon and pencil on paper. 101 x 70 cm.

³¹ BARTHES, Roland, "Cy Twombly o Non multa sed multum" *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona 1995, pp. 161-181.

- Acto meditativo: Jean Degottex³²

Jean Degottex, pintor Francés, nació en 1918 y murió en 1988. Conocido como pintor de la segunda mitad del s.XX, y encasillado en la abstracción lírica. Con clara influencia del pensamiento Zen, la caligrafía China y la escritura automática surrealista.

El modo que tenía de preparar el acto creativo comenzaba con una primera etapa de profunda meditación, en la cual se preparaba para de forma muy espontánea y con un claro gesto expresivo incidir en el papel.

Según él, la expresión del gesto puede romper la frontera entre creador y creación, confundiendo la expresión emocional del autor y de la esencia del signo representado.

Me interesa por ello a través de cómo me enfrento yo también al acto creativo, en el cual le doy mucha importancia a aspectos que intervienen en él, y me enfrento a ellos “como acto meditativo” y asombro cuando empiezo a generar una línea y se va desvaneciendo, cuestionándome cuando decides parar, ¿Quién lo decide? yo, la línea, para resolver estas cuestiones debemos entablar un diálogo con ella.



Fig. 30. Jean Degottex, 1959. Tinta sobre papel.

³² CIRLOT, J., op. Cit.

Poniendo en práctica este cambio, como diría Degottex, lo que verdaderamente importa es ese tiempo en el que comienza el suspiro y se acaba, influenciada por todos los aspectos antes citados, el papel, el taller, el primer impulso, el material.

Va marcando un recorrido leve hasta que se descarga y deja de apreciarse. Una encrucijada de una serie de signos indescifrables, que nada más quiere remitir a ese hecho.

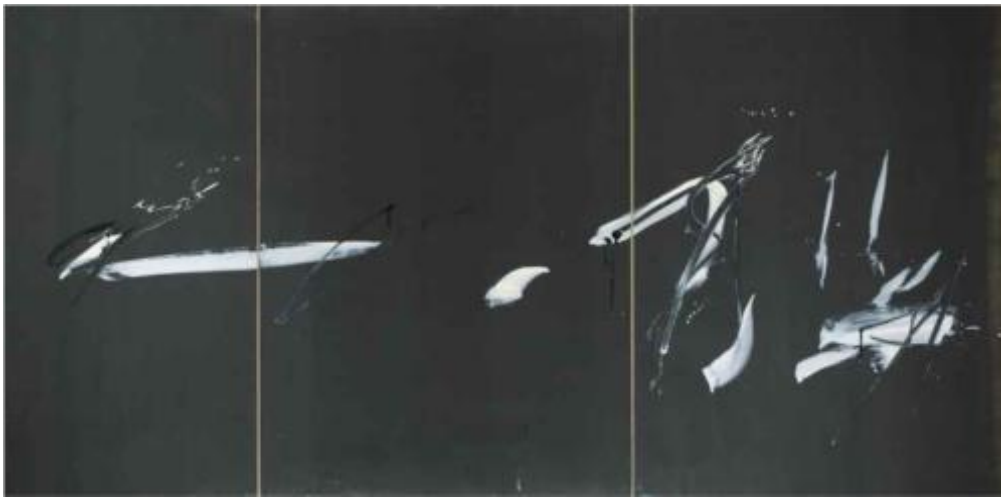


Fig. 31. Jean Degottex, Composition, 1958. Apunte 13, 5 x 19 cm. Colección particular, París.

- El tiempo: Linda Karshan³³

En la obra de Linda Karshan es característico el trabajo sobre papel y una eliminación de cualquier vínculo con la figuración. Su obra deriva de un desarrollo meditativo, en el que va marcando unos tiempos y una búsqueda de una iconología propia.

Trazos rápidos e impulsivos, como si apuñalaran el papel, como ansiosos de fijar las formas antes de que estas sigan su camino con algún propósito propio. Karshan ha desarrollado un modo de lograr que el dibujo haga visible el acto de la creación. Hoy en día, su obra surge solamente de su necesidad de hacer que suceda: sin un motivo empírico, sus dibujos se han transformado en el registro de su impulso creativo y nada más.³⁴

Linda Karshan no representa una geografía figurativa, una orografía de simples formas, sino una pulsión interna, emociones cifradas en signos personales, en huellas, en pisadas, y trazos que componen una música de líneas.³⁵

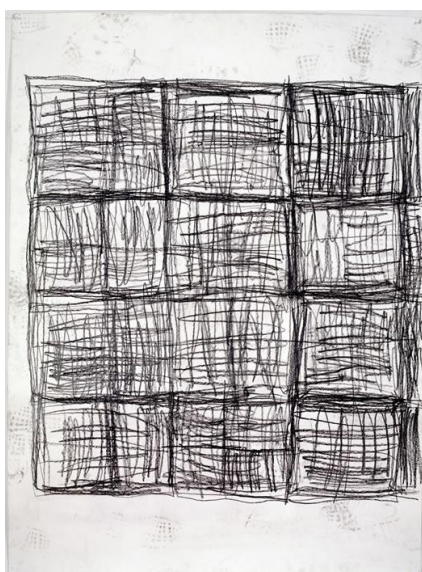


Fig. 32. Linda Karshan, 2005.

Sus dibujos caracterizados por procedimientos simples de repetición rítmica, creando filas, cuadrículas y pilas. Empleando distintas calidades del negro las propias marcas pueden ser a la vez fuertes y bien definidas o manchadas y borrosas como un palimpsesto, conservando vestigios de las primeras etapas del proceso de dibujo.

Su trabajo muy ligado al tiempo en el cual yo

³³ IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, Linda Karshan, Valencia, 2002.

³⁴ Ibídem

³⁵ Ibídem

también he intentado hacer hincapié, más bien en el tiempo de ejecución donde se desvelan ciertas huellas, y hacen constar ese espacio temporal donde se han producido.



Fig. 33. Linda Karshan, VI, 1997. Aguafuerte sobre papel. Colección del Tate.

Memoria del proceso

- Sobre el gesto y la pintura

Sobre las intenciones marcadas al final del primer cuatrimestre sobre la línea y la pintura, tengo que resumirlas en el intento de romper con el formato del papel, la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas, continuar con la composición de polípticos y dándole importancia a la línea, al gesto, al color, pero con un intento de unir la figura y el fondo, que no hubiese una distinción como antes. En la primera etapa los fondos estaban intactos, no los intervenía, ahora comenzaré a trabajarlos. Cambiaré los formatos del papel introduciendo como soporte nuevo la madera y donde nacerán unas propuestas que analizaré de aquí en adelante.

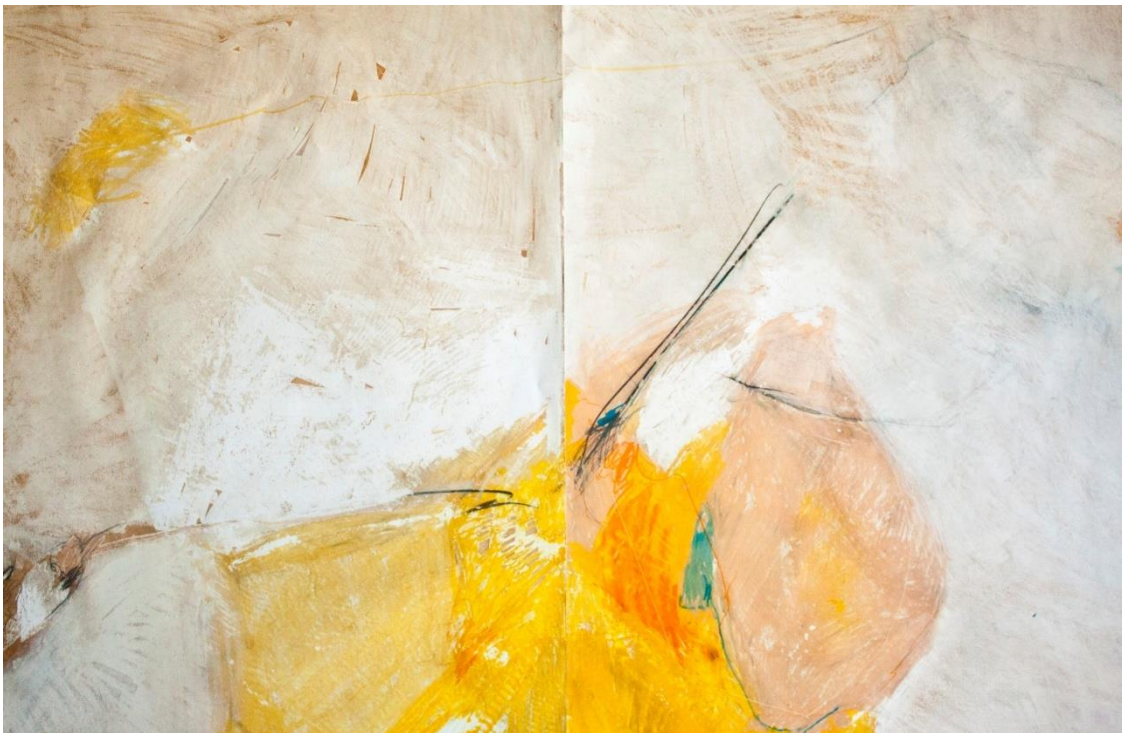


Fig. 34. Sin título, 2014. Díptico. Ceras bruñidas y grafito, papel Cuché, 100 x 140 cm

Ahora la línea, que antes tenía bastante peso, dirigía la composición, creaba entramados junto con las manchas de color, la deje un poco al lado y lleve mis trabajos hacia la línea o el rallado gestual, el garabato, el esgrafiado, sí que sigo usándola pero creo que con un carácter más de expresión y no de dirección o malla que va creciendo para unir masas.

Me centro en un punto y rallo el soporte hasta que decido quedarme sin energía y continuar levemente hacia otro lado de una manera más poética, más sensible en la que la línea tiene su protagonismo pero de una forma menos distintiva.

Mi pretensión era no crear esos contrastes tan bruscos, una búsqueda de un trabajo envuelto, velado, en el que surjan una serie de anécdotas.

Como se puede ver en la fig. 35, las composiciones seguían siendo polípticos, etc. pero ya está levemente el soporte intervenido, los formatos de los papeles modificados.



Fig. 35. Sin título, 2014. Tríptico. Ceras bruñidas y grafito sobre papel Cuché, 66 x 70cm; 35 x 70 cm; 52 x 70 cm



Fig. 36. Bocetos. Collage, grafito cartulinas y ceras sobre papel, medidas variables

Estos bocetos Fig.36, los considero bastante importantes, fueron un punto de inflexión donde el papel fue considerado como un componente más pictórico, elaborando piezas de distintos tamaños de papel, con formas orgánicas, rasgadas, que luego introduciría en un soporte como si de una pincelada de óleo se tratase. Este papel era también tratado individualmente con ceras, barnices, óleos, grafitos.

Todo este juego compositivo de materiales, recortes de papel, frottage, esgrafiados, fueron surgiendo a partir de una investigación del material y del soporte. Donde también introduje una nueva técnica la encáustica y la cera en barra.

Sobre el papel como componente más pictórico realice una serie de pruebas.

○ Prueba de papel + Látex vinílico

1. Papel acuarela 200g/m²
2. Papel Popset
3. Papel Cuché

- Textura del utensilio con la que fue aplicada la cola queda marcada.
- Transparencia de la cola, dejando ver la textura del papel
- Difícil de romper, ganaron en resistencia, película protectora.
- No se arrugo al secarse al aire.
- Duración de secado 10 horas.

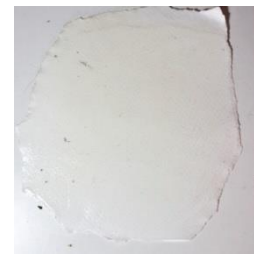


Fig. 37. Pruebas de papel * látex vinílico.

○ Prueba de papel + Barniz

Papel acuarela 200g/m²

Papel Cuché



- Amarilleo por el barniz
- Estas pruebas las sumergí en barniz dejándolas secar el papel colgado con una pinza en una cuerda así no tendría que aplicar el barniz con ningún utensilio que me dejara una marca, funciono, el peso del barniz deslizándose por el papel provoco que se quedase una fina película de barniz homogénea.
- Gano en resistencia también
- No se arrugo en su secado
- Duración de secado 13 horas



Fig. 38. Pruebas de papeles más Barniz.

Sobre el también incidí con distintos materiales para ver que me ofrecía.

o Prueba de papel + látex vinílico

- Materia puesta encima del látex

Ceras blandas

Grafito

Lápiz de color: no agarra

- Materia aplicada al papel y luego capa de látex

Ceras blandas

Lápiz de color

Grafito: se corre por la aplicación del látex, ya que es un grafito diluible en agua



Fig. 39. Prueba de materia aplicada al papel y encima capa de látex.



Fig. 40. Prueba de materia puesta encima del látex.

- Prueba de papel + barniz
 - Materia aplicada debajo del barniz

Papel de acuarela

Grafito

Ceras blandas

Lápiz de color



Fig. 41. Prueba de papel + barniz, materia aplicada debajo del barniz. Papel de acuarela.

Papel Cuché

Grafito

Ceras blandas



Fig. 42. Prueba de papel + barniz, materia aplicada debajo del barniz. Papel Cuché

Sobre el soporte también trabaje la recepción de materiales: grafito y encáustica.

- Aglutinante de encáustica en frío sin pigmento color.



Fig. 43. Prueba de soporte, aglutinante de encáustica en frío sin pigmento color.

- Aglutinante de encáustica sin pigmento color, para pegado del papel.



Muy lento el secado

Color leve de la cera en el papel, como una veladura.

Fig. 44. Prueba de aglutinante encuastica sin pigmento color, para pegado del papel en el soporte.

- Pruebas para soporte no convencional



Fig. 45. Pruebas de soporte no convencionales

○ ENCAUSTO



Fig. 46. Fotos, proceso de elaboración del aglutinante encausto.

Decidí trabajar con esta técnica ya que en pocas ocasiones había establecido una conexión con ella y me parecía un buen momento para experimentar con sus posibilidades.

Quería trabajar en frío con ella, y utilizarla como vehículo aglutinante y en ocasiones mezclarla con los pigmentos, otras veces aplicarla sola, debido al interés del color que deja la cera.

El uso de esta técnica me permitía seguir utilizando el óleo ya que son dos técnicas grasas compatibles, y ahí estaba el juego, en ver qué posibilidades me ofrecían en conjunto. La cera compatible también con el papel, que era otro de mis componentes principales en los trabajos.

Realice varios botes de aglutinante para su aplicación en frío con esta fórmula:

90g de cera virgen + 250 g de resina de colofonia + 310 cc. De esencia de trementina.

A continuación realice pruebas para ver cómo se comportaba con los diferentes soportes y fui variando sus viscosidades, concentrando el pigmento o diluyendo con esencia de trementina.

- Pruebas con aglutinante encausto y grafito sobre madera.



Fig. 47. Pruebas con aglutinante encausto y grafito sobre madera

- Pruebas con aglutinante encauste + pigmento blanco y amarillo, aumento de la viscosidad en progresión, con mayor cantidad de pigmentos para ver el registro que deja.



Fig. 48. Pruebas con aglutinante encausto + pigmento blanco y amarillo, aumento de la viscosidad en progresión.

También estuve trabajando en la fabricación de mis propias ceras en barra para tener otro tipo de registro a la hora de aplicar la materia. Al igual que usaba el grafito en barra, me propuse la realización de ceras para poder tener un registro similar y diferente a el pincel.



Fig. 49. Fotografía de la cera en barra.

Realice varias fórmulas fallidas y al final di con una que se acercaba bastante a lo que quería conseguir.

- Cera virgen + manteca de cerdo + pigmento color

Todas estas propuestas que me estaba planteando, dándole toda la importancia al material me llevó a realizar una serie de trabajos más definitivos donde introduciría este tipo de pruebas realizadas tanto de papel rasgado e intervenido para ubicarlo en un soporte madera, como los nuevos materiales en los que estaba trabajando, encáustica y ceras en barra.



Fig. 50. Sin título, 2014. Políptico (6 piezas). Óleo, encáustica, papel y grafito sobre madera. 120 x 180 cm (60x 60 cm)



Fig. 51. Sin título, 2014. Óleo, grafito y papel sobre madera. 95 x 95 cm.

El papel ubicado en los soportes lo interpretaba como si de una pincelada más se tratase, habiéndolo intervenido con distintos materiales, ceras en barra, grafito, óleo, encáustica, realizando frottage., previamente, para colocarlo después sobre el soporte. Había dos actuaciones, después de la elaboración de estos papeles, una, los introducía como bien he dicho antes, sobre un soporte, madera, donde la pieza de papel se ubicaba en un espacio específico o dos, al trabajarlos individualmente comencé a darme cuenta de que podían funcionar por si solos sin tener que ubicarlos en ningún espacio, ellos mismos creaban el espacio. Podría decir que eran formas independientes con las que también se podía jugar a acumularlas y realizar collages.



Fig. 52. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 48 x 67 cm aprox.



Fig. 53. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 26 x 19 cm aprox.



Fig. 54. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 30 x 18 cm aprox.



Fig. 55. Sin título, 2014. Cera y grafito sobre papel Cuché, 21 x 12 cm aprox.



Fig. 56. Sin título, 2014. Ceras sobre papel Cuché, 7 x 9 cm aprox.



Fig. 57. Sin título, 2014. Ceras bruñida sobre papel Cuché, 13 x 10 cm aprox.



Fig. 58. Sin título. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 3 x 5 cm aprox.



Fig. 59. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 4 x 5 cm aprox.



Fig. 60. Sin título, 2014. Grafito y ceras sobre papel Cuché, 8 x 8 cm aprox.



Fig. 61. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel cuché, 21 x 15 cm aprox.



Fig. 62. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 36 x 48 cm aprox.



Fig. 63. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 48 x 53 cm aprox.



Fig. 64. Propuestas de composición de las piezas de papel. Agrupaciones.

Partiendo de este proceso, y también los bocetos que me encontraba realizando de trozos de papeles independientes, liberándolos de cualquier construcción para anclarlos ahí, y poder jugar con la variedad de composiciones que me ofrecían, crear espacios nuevos a partir de ellos, que ellos mismos fuesen los que mantuviesen esa relación entre espacio-objeto, y no que me limitase a crear un soporte, para introducirlos de alguna manera. Estoy actualmente trabajando en esto y creo que es uno de los caminos que se me ha abierto en el que continuare indagando en un futuro, trabajando sobre esta idea de no limitarlos a un espacio específico.



Fig. 65. Sin título, 2014. Óleo, encáustica, grafito y papel, sobre estructura de madera.120 x 120 cm aprox.

Hablando sobre la estructura que realicé, es un acercamiento a buscar soportes no convencionales, donde en este caso el papel, aparte de contenedor de materia, tenía un significado de unión, entre dos soportes.

El ensamblaje lo construí a partir de tres bastidores, donde después los ensamble con listones para encajarlos.

Creo que es fue una propuesta arriesgada, ya que estuve dos meses sin intervenirlo, lo construí y no sabía afrontar la propuesta que yo misma había creado. Puse a prueba mi capacidad de abordarlo y la verdad es que me costó trabajar sobre este espacio, el gesto con el que incidí estaba forzado, los ritmos orgánicos no funcionaban en conjunto con la estructura tan ruda y arquitectónica.

Si continuo trabajando sobre esta idea tendré que profundizar e ir dando pequeños pasos.

- Sobre el gesto y la litografía

Progresivamente fui encaminándome hacia un gesto mucho más momentáneo más ligado al garabato y alejándome de las mallas, redes y puntos de unión que estaba creando a través del dibujo en la primera etapa

Al contemplar el dibujo a solas, se iba configurando una visión poética, donde la pura expresión así como la presión que tenía que realizar para dejar una huella iba cobrando fuerza, dándole un sentido solo a la importancia de ese tiempo, en el que mi mano agarrando un grafito va recorriendo un espacio.

Me deje llevar y realicé unos dibujos ligados a la abstracción lírica, a la escritura automática surrealista, la abstracción gestual, más cercanos a autores como Jean Degottex y Henri Michaux.



Fig. 67. Boceto. Cuaderno de Trabajo.



Fig. 66. Boceto. Cuaderno de trabajo.

Puse en práctica estos aspectos y realice cuatro trabajos de gran formato 200 x 120 cm., sobre un papel de craft blanco, lo realicé como meros bocetos para ir tanteando el terreno y observar como me alejaba de aquellos trazos que recordaban a mapas.



Fig. 68. Bocetos. Grafito sobre papel Craft blanco, 200 x 120 cm.

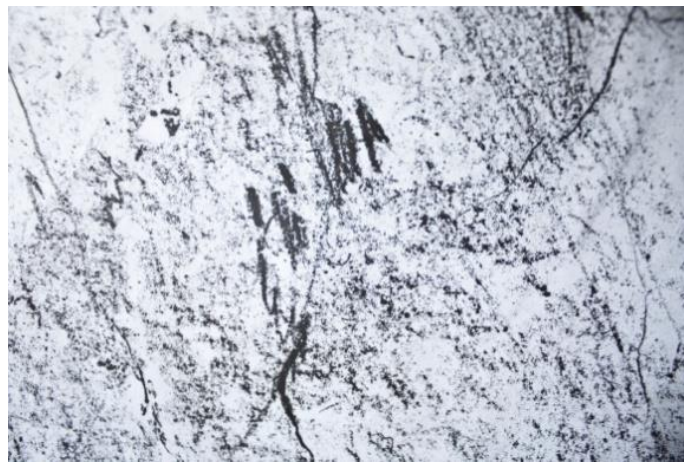


Fig. 69. detalle. Bocetos papel Craft Blanco, 200 x 120 cm.



Fig. 70. Fotografía. Proceso de trabajo.

esa acción gestual cuando realicé la intervención. Una extracción del proceso temporal en el que va emanando la imagen.

Por eso el posterior remarcamiento de esta idea en la titulación de los trabajos, ya que fechaba las litografías.

Este planteamiento del tiempo de ejecución, al que le estaba otorgando toda la importancia me vino de varias reflexiones que tuve conociendo a la artista Linda Karshan, de la que ya he hablado anteriormente como uno de mis referentes más destacados.

A partir de aquí como bien he dicho la litografía la use para la reproducción de ese “tiempo”, de esa impronta, de ese gesto, huella....y volviendo a las estrategias usadas y a la fenomenología que subyace de este medio, mi intención era la realización de un políptico de siete piezas, a partir de siete matrices de Offset. Posteriormente estas matrices las use para volver al planteamiento de repetición y acumulación que había iniciado con los trabajos de barniz blando, pero la diferencia es que también me serví del color para jugar con las veladuras que se iban creando.

Estos trabajos me sirvieron como punto de partida para adentrarme en la litografía. Partiendo de la idea de que los dibujos podían ser reproducidos todas las veces que quisiera y habiéndolos abordado desde una perspectiva de acción directa, planteé el dibujo como una intervención que es realizada en un espacio- temporal, donde mis movimientos dejan una huella. La posterior reproducción de esa huella, sirviéndome de la litografía, era volver a remarcar

El offset es la derivación industrial de la litografía en piedra, estas planchas de aluminio nos permiten un manejo más cómodo de las matrices, al igual que en la litografía nos permite una acción directa sobre la plancha, que es lo que a mí me interesaba, en el caso de la asignatura: Procesos Experimentales de Litografía, las planchas que usamos tenían una emulsión positiva dada por el fabricante, al ser así nuestra intervención en la plancha tenía que ser mediante un astralón, para elaborar el fotolito, en mi caso utilicé el papel Poliéster traslúcido, que me permitía trabajar con el grafito.



Fig. 71. Fotografía de los fotolitos.

Realicé 7 fotolitos para la elaboración del políptico, los insolé en las planchas sin ningún problema, el registro del lápiz no perdió calidad. A partir de aquí me disponía a realizar pruebas de estado para la realización de la estampa definitiva.

Realice dos pruebas de estado de las planchas en varios tipos de papeles, papel Cuché, Fabriano Academia de 200g, Popset 200g, Canson 150g y Ingres 108g.

Las planchas registraban bien el problema era el tipo de papel que me registrase todos esos matices. Los que más se acercaban al adecuamiento de mi propuesta eran el Canson y el Ingres. Y para la estampación definitiva del políptico utilice siete Canson beis 160g/m².

La realización de las pruebas de color las realice a la misma vez, en las pruebas de papel. Primero me ceñí a buscar un gris simulando el color del grafito, pero luego le quise añadir un toque de gris azulado y con ese color es con el que estampe la prueba definitiva del políptico.

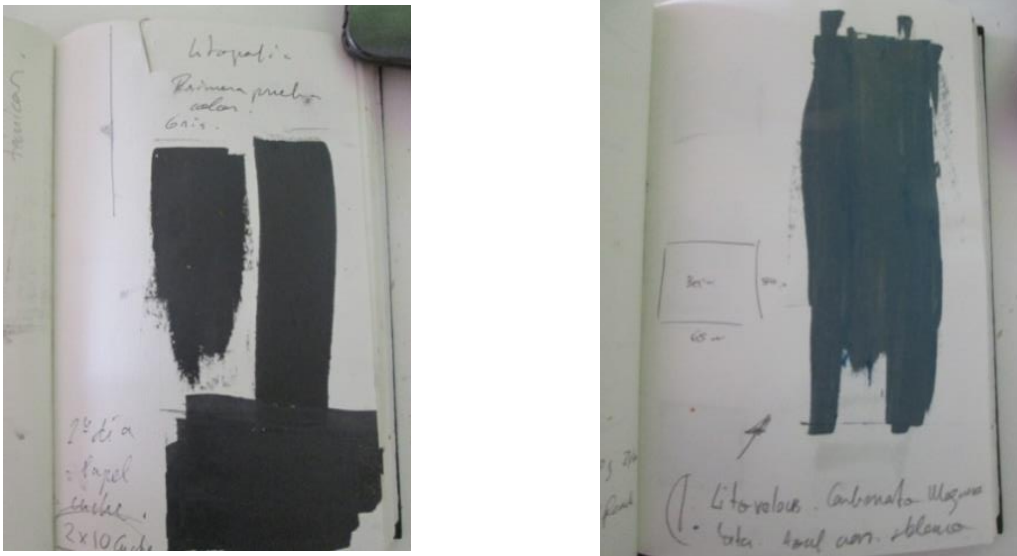


Fig. 72. Cuaderno de trabajo. Pruebas de color.

Al dejar cerrado el trabajo del políptico, cerrado me refiero, habiendo conseguido el papel y el color que se adaptase a la idea, lo único que me queda ahora era la realización de alguna tirada, pero el poco tiempo que se ofrece en el Máster, me planteé una investigación de otras estrategias para intentar sacarle más partido a la asignatura.

A continuación entre en una fase de experimentación con las planchas que había insolado para el políptico, usando como estrategias la repetición y la acumulación de la misma imagen.

Las primeras pruebas seguían siendo de tonos entre azulados y grises, y me disponía a entintar la plancha solo una vez y esa sería la impresión con más fuerza, una vez estampada, los restos que se quedaban en la plancha porque no se habían adherido al papel, los volví a sobre-estampar en el mismo soporte sin entintar la plancha, esta acción la repetía tres veces, variando el papel levemente de posición, así la imagen resultante era, una imagen lineal más definida y luego un halo, que tenuemente, por la repetición, se iba desvaneciendo. (Fig. 76, p. 95)



Fig. 73. Sin título, 2014. Offsetgrafía, 220 x 110 cm, políptico 7 piezas.

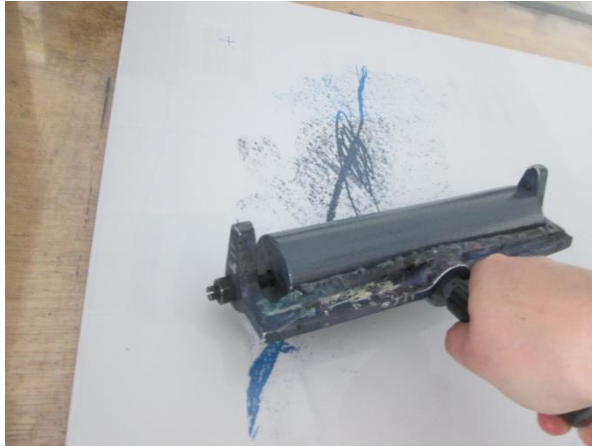


Fig. 74. Fotografía entintado de la plancha de offset.



Fig. 75. Fotografía. Trabajo en el taller.



Fig. 76. "13-05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre cartulina Canson Beis 160g/m², 50 x 65 cm.

Realice otras variantes para crear ese halo de una intensidad leve, en vez de con la repetición de la plancha sin entintar y descargando la tinta, creando yo ese color, gris claro a la vez que en cada superposición de la estampa, intensificaba el color de la estampación, en resumen que invertí el proceso, ahora no era de oscuro a claro por la descarga de tinta, sino al contrario de claro a oscuro, creando yo el color.

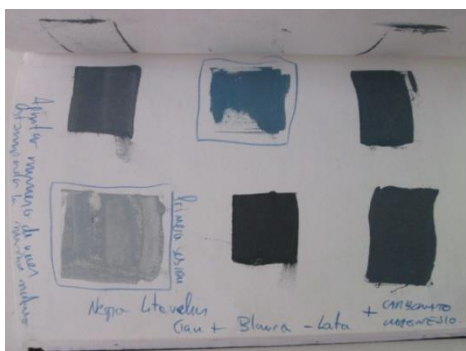


Fig. 77. Fotografía, cuaderno de trabajo. Prueba de colores.

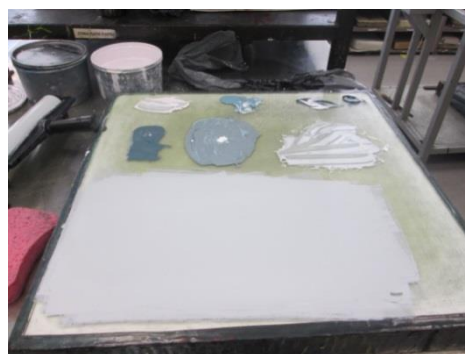


Fig. 78. Fotografía, mesa de entintado de rodillo.



Fig. 79. Proceso de estampado. Evaluación.



Fig. 80. "14-05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Popset 200g/m², 76 x 70 cm.



Fig. 81. "21-05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Ingres, 108 g/m², 50 x 70 cm.

En esta propuesta realice trabajos con diferentes tonalidades de color y diferentes tipos y formatos de papel, especificados en las fichas técnicas, Anexo I

Este juego sutil de degradados, me pedía la adaptación a un papel mucho más sutil, más poético a simple vista, en el que el papel aportase ciertas características, no solo que fuese el soporte.

Estuve analizando el tipo de papel que me podía convenir más y al final me decante por un papel Pergaminero de 230g/m², es un papel traslucido, satinado, de color amarillento o blanco, yo realice pruebas en los dos tonos.



Fig. 82. "05-06-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Pergaminero blanco, 230g/m², 70 x 100 cm



Fig. 83. "4-06-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Pergaminero 230g/m², 50 x 70cm

El papel pergamínico tiene cierto aspecto de delicadeza y realicé dos pruebas de estado, en las que pude ver como actuaba la plancha y la tinta sobre este papel, después de las pruebas de color, me dispuse a realizar una prueba de artista de un tamaño de 70 x 100 cm con este papel. Siguiendo las pautas metodológicas que estaba realizando, acumulación de la misma plancha variando las posiciones y aumentando las tonalidades de los colores a medida que va creciendo la imagen. El único inconveniente, que tenía, es que es un papel muy satinado y el proceso que sigo de acumulación de estampas, no me permitía una rápida ejecución ya que tenía que esperar a que se secase la tinta para que la siguiente plancha no se la llevara consigo la tinta depositada del papel. Al ser de lento secado, ya que no traspira, me llevaba a tener que esperar para estampar la segunda plancha 5 días, por eso me decidí a probar un papel que tuviese una composición de algodón del 60%, y eso me lo ofrecía el Fabriano Rosaspina 220g/m². Las pruebas que realicé resultaron positivas ya que a la media hora la tinta ya estaba seca y podía proceder más rápido a estampar la siguiente plancha. Realice una prueba de estado, y una tirada de 2/2.

Estas pruebas aquí mencionadas con papel Pergaminero y Rosaspina las estampé sin prensa litográfica, a mano, con una cuchara y un rodillo. La verdad es que me quede sorprendida del buen resultado que se obtenía. Quería realizar unas pruebas en un papel de 70x100 cm y ninguna de las prensas de estampación me lo permitía.



Fig. 84. Fotografía, trabajo en el taller.

En estas pruebas de estampación manual en el papel Fabriano Rosaspina, varié las tonalidades, antes jugando con los gises y azulados, ahora probando con tonos más amarillentos, naranjas y otros tirando más a verdosos azulados.



Fig. 85 . Cuaderno de trabajo, pruebas de colores.



Fig. 86 . "10- 06- 2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m², 70 x 100 cm



Fig. 87. Anáfora, 2014. Offsetgrafía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m², 70 x 100 cm.

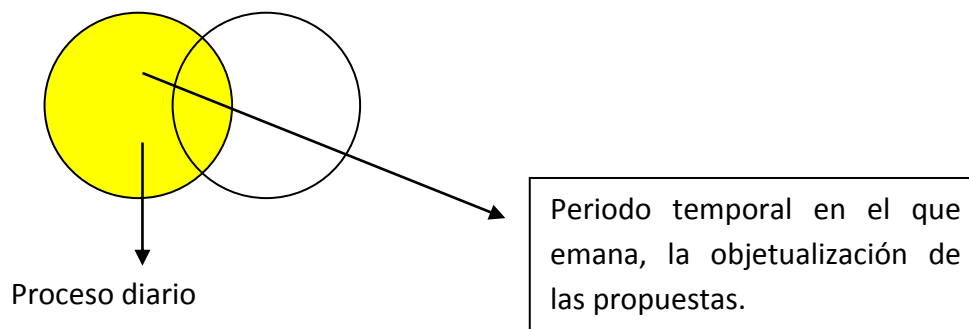
Aquí termino con la descripción del proceso creativo que he tenido durante estos cuatro meses en el taller de Litografía. He querido destacar los trabajos más significativos obviando, todas las pruebas de estado, y de colores que se han tenido que realizar previas a los trabajos que presento en el proyecto. En el Anexo I añadiré las fichas técnicas, para entender mejor el proceso de realización.

También termina la descripción de la memoria de los trabajos que he realizado durante este Máster de Producción Artística.

Viendo todo lo que ha ido sucediendo, me planteo como he ido resolviendo o agrandando todos los problemas con los que me encontraba, todas estas propuestas me llevan a hacerme preguntas, cuestionarme mi práctica artística, y hacen que me enfrente a ella de una manera activa, buscando a través del medio plástico soluciones. Pero claro esas preguntas iban dirigidas a mí, ahora me planteo que reacción produce ante el espectador mi trabajo, que información presento, que puede evocar...

3. EL OBJETO PLÁSTICO

El objeto artístico presenta un estado concreto, mi pretensión es que refleje el lenguaje que he manejado durante su elaboración, expresivo, espontáneo y que responda a unas necesidades estéticas y subjetivas propias.



Se trata de cierto contenido intencional y subjetivo. Pero ¿qué sentido tienen los objetos plásticos que presento?

En mi caso hay que diferenciar la finalidad que tiene para mí y la finalidad que puede encontrar un espectador.

Para mí es una necesidad intrínseca, una satisfacción a la que no encuentro explicación, y me pregunto si algún día la encontraré, pero esa necesidad se pone de manifiesto cada vez que trazo una línea. Si puedo saber, que sensaciones experimento y como me siento participe de una realidad plástica. Centrándome en el espectador, la intención que busco, es exponerle a su propia subjetividad.

Umberto Eco³⁶ en su libro *Obra abierta*³⁷ en el capítulo “La obra abierta en las artes visuales”, analiza la poética de lo informal, destacando palabras como posibilidades

³⁶ Umberto Eco escritor y filósofo italiano, experto en semiótica.

³⁷ ECO, Umberto, “La obra abierta en las artes visuales”, *Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1985, pp. 193-216.

interpretativas, una sustancial indeterminación. Habiéndolo analizado quiero destacar un párrafo.

El artista entrega al interprete las piezas de su obra que, en realidad, no se halla concluida, el resultado será que cada interprete elaborará su propia concepción de la obra, que en la mayoría de los casos, diferirá de quienes lo rodean, de la interpretación.³⁸

Parto de que mi intención expresiva no la direcciono directamente al espectador, no trabajo pensando en una comunicación con él. Mi diálogo lo establezco con la imagen y está por si sola tendrá que establecer el dialogo con el espectador,

¿Pero hacia dónde se dirigirá ese diálogo entre espectador e imagen?

Me parece que en el arte resulta muy útil lo intraducible, porque genera una zona de incertidumbre, de posibilidad de muchas interpretaciones.³⁹

A través de los elementos plásticos que manejo, línea, gesto, color, espacios, busco que contengan ese carácter expresivo y poético que he querido dotar a la imagen y como imagen pueda evocarle al espectador, contando que esté dispuesto a abrirse al tipo de lenguaje plástico que presento.

Se trata de trabajo que no deja de ser una puerta abierta a la liberación mental, al fluir creativo, al ritmo, a la espontaneidad, a la importancia de las pequeñas anécdotas, la sensibilidad plástica, una danza, una meditación, una visión particular.

³⁸ ECO, Umberto, *op. Cit.*

³⁹ SPRINGER, J. Manuel, "Diálogo entre Néstor García Canclini y José Manuel Springer", *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos y nomadismo artístico*, Universitat Politècnica de València. Valencia, 2012. p. 61

CONCLUSIONES

Como conclusión del recorrido, de lo que ha supuesto este proyecto voy a comenzar intentando dar respuesta a aquellas preguntas más importantes, que me han ido surgiendo durante estos diez meses de lucha en el taller.

La experimentación en el taller con diferentes técnicas, tanto graficas como pictóricas, me ha llevado a la elaboración de un lenguaje plástico personal. Donde he barajado las posibilidades expresivas de elementos gráficos, destacando la línea, el gesto y la mancha. Estos elementos los he trabajado en varios soportes, jugando con la composición y los espacios que pueden generar.

Comenzando por el papel como mero receptor donde me cuestiono sus límites y las posibilidades de composición a través del políptico. Esto me ha hecho reflexionar sobre la capacidad narrativa del trabajo y la posibilidad de destruirla.

El papel como material para “pintar con él” y la creación de piezas con papel, me han llevado a definir las como piezas autónomas.

Los ensamblajes me han llevado a explorar otras líneas de actuación, observando mi comportamiento ante esos espacios. La creación de ese soporte ya era un reto en sí, donde el diálogo con él se hacía más difícil, me sentía paralizada al enfrentarme a la estructura, el primer impulso no era fluido como cuando me enfrentaba a otros espacios pictóricos, he sacado las conclusiones de que, al abordar el objeto pictórico como un espacio de intervención físico, situarme ante esa imposibilidad de acción es una manera más de enfrentarse al acto creativo y de ir valorando mis capacidades expresivas. Puede ser que de aquí en adelante fuerce mis imágenes hacia un dialogo forzado.

En cuanto al gesto y la incisión sobre espacios, he observado como cada técnica y procedimiento te da unas respuestas, y quiero destacar la asignatura: Procesos experimentales de Litografía, técnica gráfica que desconocía, donde he aprovechado las horas de taller para aprender lo básico y desarrollar unos trabajos partiendo de la acumulación y repetición de las planchas. Camino que sigue abierto para seguir profundizando en estos trabajos de repetición y buscando soportes nuevos.

Habiendo concluido este proceso, más bien su explicación, el trabajo toma una serie de direcciones donde, el tiempo de elaboración al que someto a la imagen- objeto es una de las propuestas que me gustaría continuar en un futuro, la cual comencé haciendo guiños en la titulación de algunas litografías, tituladas con el día de su elaboración.

Continuaré mi trabajo práctico a través de los medios plásticos como, la pintura, la gráfica y el dibujo, y sin descartar cualquier otro que satisfaga mi necesidad de expresión. Quiero seguir haciendo referencia a los propios lenguajes de cada medio plástico, seguir analizando sus técnicas y procedimientos.

Sobre el espacio creado con los papeles indagar a crear objetos que yo intervenga y que sigan creando esos espacios individuales para poder manejarlos y llevarlos a cualquier lugar, jugar con la configuración y el enfrentamiento entre objeto y espacio. Quizás una visión más de instalación pictórica.

También el concepto de expansión no dejarlo como una insinuación y llevarlo a cabo, salirme del cuadro literalmente.

Personalmente he manejado una serie de conceptos ligados a lo plástico, a todo lo que acontece en el proceso creativo, el mío en particular que bien he explicado ya. Y mi trabajo puede definirse por ahí, como contenedor de aspectos plásticos que quieren provocar cierta sensación, donde el material, su comportamiento, su elaboración, conforman casi toda la poética en mi trabajo, le doy forma, lo intervengo, trabajo con él, elaborando imágenes donde busco un equilibrio, a través de estrategias, entre ambigüedad y precisión en busca de cierta motivación visual.

Me he manejado durante este proceso creativo con varias propuestas iniciales que han ido abriendo puertas a otras, el encadenado sigue, y seguiré, valoro mis propuestas como comienzos, como pinceladas, de algo que se irá acercando para obsesionarme entera y someterme al más puro involucramiento del placer producido por estas experiencias, que me ayudan a liberarme, al adentrarme en la práctica artística.

Donde mis trabajos son vestigios de experiencias pasadas que pretenden entrometerse en la experiencia visual y evocar cualquier sensación.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Esquema proceso creativo	12
Fig. 2. Henri Michaux, Sin título, 1960.....	20
Fig. 3. Esquema. Juego imaginario.	35
Fig. 4. Bocetos de posibilidades de composición de polípticos.	36
Fig. 5. Luis Gordillo, <i>Lee Friendlander en los 60</i> , 2008. Acrílico sobre lienzo. Políptico. 41	
Fig. 6. Luis Gordillo, Serie Limo, 1991.....	41
Fig. 7. Daniel Verbis, En el ojo del huracán, 2006. Pintura mural 370 x 1800 cm. Y cuadro, 230 x 375 cm, (MARCO, Vigo)	43
Fig. 8. Vista del montaje de la exposición Misojosentosojosderramandose. Musac.....	43
Fig. 9. Julie Mehretu, "Palimpsest (old gods)," 2006. Ink and acrylic on canvas; 60 x 84 inches. Collection of Mehretu-Rankin. Photo by Erma Estwick. © Julie Mehretu. Courtesy Marian Goodman Gallery.....	44
Fig.10. Julie Mehretu, <i>Auguries</i> , 2010 87x180 in (221 x 457.2cm)12-panel aquatint with spit bite (from 48 plates).....	45
Fig. 11. Sin título, 2013. Políptico, 6 piezas. Óleo, grafito, cera, rotulados y transferencia sobre papel Popset 200g/m ² , 200 x 210 cm.	47
Fig. 12. Sin título. Políptico, 2013, óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m ² , 70 x 200 cm	48
Fig. 13. Sin título (detalle). Díptico 2013. Óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m ² . 70 x 200 cm.....	49
Fig. 14. Sin título (detalle). Tríptico 2013. Óleo y grafito sobre papel Popset 200g/m ² . 70 x 300 cm.....	49
Fig. 15. Esquema de colores más usados.	50
Fig. 16. Detalle, grafito sobre papel	50
Fig. 17. Sin título, 2013, tríptico. Óleo y grafito sobre papel Popset 200 g/m ² , 70 x 300 cm.	51
Fig. 18. Sin título, 2013, díptico. Óleo y grafito sobre papel Popset 200 g/m ² , 70 x 200 cm.	52
Fig. 19. "19.01.2014" 2014, díptico. Óleo y grafito sobre papel y madera., 101 x 158 cm	53
Fig. 20. Sin título, 2014. Óleo y grafito sobre papel y madera, 94 x 92 cm.....	54
Fig. 21. Sin título, 2013. Punta seca sobre papel Hahnemühle 300'g/m ² , 55 x 105 cm.	55

Fig. 22. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m ² , 24 x 25 cm.	57
Fig. 23. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m ² , 24 x 25 cm.	57
Fig. 24. Sin título, 2013. Barniz blando sobre papel Dalbe Aquarelle. 200g/m ² , 24 x 25 cm.	57
Fig. 25. Sin título, 2013. Xilografía sobre papel Fabriano Academia 200g/m ² , 125 x 102 cm.	58
Fig. 26. Sin título 2013. Díptico. Xilografía, punta seca y monotipo sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m ² 70 x 100 cm.	58
Fig. 27. Sin título, 2013. Impresión digital sobre Lona Banner. 70 x 100 cm.	60
Fig. 28. Michael Stravato para el New York Times. Cy Twombly en la Gallery de Houston.	62
Fig. 29. Sin título, 1983. Wax, crayon and pencil on paper. 101 x 70 cm.	63
Fig. 30. Jean Degottex, 1959. Tinta sobre papel.	64
Fig. 31. Jean Degottex, Composition, 1958. Apunte 13, 5 x 19 cm. Colección particular, París.	65
Fig. 32. Linda Karshan, 2005.	66
Fig. 33. Linda Karshan, VI, 1997. Aguafuerte sobre papel. Colección del Tate.	67
Fig. 34. Sin título, 2014. Díptico. Ceras bruñidas y grafito, papel Cuché, 100 x 140 cm	68
Fig. 35. Sin título, 2014. Tríptico. Ceras bruñidas y grafito sobre papel Cuché, 66 x 70cm; 35 x 70 cm; 52 x 70 cm.	69
Fig. 36. Bocetos. Collage, grafito cartulinas y ceras sobre papel, medidas variables	70
Fig. 37. Pruebas de papel * látex vinílico.	71
Fig. 38. Pruebas de papeles más Barniz.	72
Fig. 39. Prueba de materia aplicada el papel y encima capa de látex.	73
Fig. 40. Prueba de materia puesta encima del látex.	73
Fig. 41. Prueba de papel + barniz, materia aplicada debajo del barniz. Papel de acuarela.	74
Fig. 42. Prueba de papel + barniz, materia aplicada debajo del barniz. Papel Cuché.	74
Fig. 43. Prueba de soporte, aglutinante de encáustica en frio sin pigmento color.	75
Fig. 44. Prueba de aglutinante encuastica sin pigmento color, para pegado del papel en el soporte.	75
Fig. 45. Pruebas de soporte no convencionales.	75
Fig. 46. Fotos, proceso de elaboración del aglutinante encausto.	76
Fig. 47. Pruebas con aglutinante encausto y grafito sobre madera.	77
Fig. 48. Pruebas con aglutinante encausto + pigmento blanco y amarillo, aumento de la viscosidad en progresión.	77
Fig. 49. Fotografía de la cera en barra.	78
Fig. 50. Sin título, 2014. Políptico (6 piezas). Óleo, encáustica, papel y grafito sobre madera. 120 x 180 cm (60x 60 cm)	79

Fig. 51. Sin título, 2014. Óleo, grafito y papel sobre madera. 95 x 95 cm.	79
Fig. 52. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 48 x 67 cm aprox.	80
Fig. 53. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 26 x 19 cm aprox.....	81
Fig. 54. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 30 x 18 cm aprox.....	81
Fig. 55. Sin título, 2014. Cera y grafito sobre papel Cuché, 21 x 12 cm aprox.	81
Fig. 56. Sin título, 2014. Ceras sobre papel Cuché, 7 x 9 cm aprox.	82
Fig. 57. Sin título, 2014. Ceras bruñida sobre papel Cuché, 13 x 10 cm aprox.	82
Fig. 58. Sin título. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 3 x 5 cm aprox.....	83
Fig. 59. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel Cuché, 4 x 5 cm aprox.....	83
Fig. 60. Sin título, 2014. Grafito y ceras sobre papel Cuché, 8 x 8 cm aprox.	84
Fig. 61. Sin título, 2014. Ceras bruñidas sobre papel cuché, 21 x 15 cm aprox.	84
Fig. 62. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 36 x 48 cm aprox.	85
Fig. 63. Sin título, 2014. Ceras y grafito sobre papel Cuché, 48 x 53 cm aprox.	85
Fig. 64. Propuestas de composición de las piezas de papel. Agrupaciones.....	86
Fig. 65. Sin título, 2014. Óleo, encáustica, grafito y papel, sobre estructura de madera.120 x 120 cm aprox.....	87
Fig. 66. Boceto. Cuaderno de trabajo.....	89
Fig. 67. Boceto. Cuaderno de Trabajo.	89
Fig. 68. Bocetos. Grafito sobre papel Craft blanco, 200 x 120 cm.	90
Fig. 69. detalle. Bocetos papel Craft Blanco, 200 x 120 cm.....	90
Fig. 70. Fotografía. Proceso de trabajo.	91
Fig. 71. Fotografía de los fotolitos.	92
Fig. 72. Cuaderno de trabajo. Pruebas de color.	93
Fig. 73. Sin título, 2014. Offsetgrafía, 220 x 110 cm, políptico 7 piezas.....	94
Fig. 74. Fotografía entintado de la plancha de offset.	95
Fig. 75. Fotografía. Trabajo en el taller.....	95
Fig. 76. "13-05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre cartulina Canson Beis 160g/m ² , 50 x 65 cm.	95
Fig. 77. Fotografía, cuaderno de trabajo. Prueba de colores.....	96
Fig. 78. Fotografía, mesa de entintado de rodillo.	96
Fig. 79. Proceso de estampado. Evaluación.	96
Fig. 80. "14-05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Popset 200g/m ² , 76 x 70 cm. .	97
Fig. 81. "21- 05-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Ingres, 108 g/m ² , 50 x 70 cm...	98
Fig. 82. "05-06-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Pergaminero blanco, 230g/m ² , 70 x 100 cm.....	99
Fig. 83. "4-06-2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Pergaminero 230g/m ² , 50 x 70cm	100
Fig. 84. Fotografía, trabajo en el taller.	101
Fig. 85 . Cuaderno de trabajo, pruebas de colores.	101
Fig. 86 . "10- 06- 2014", 2014. Offsetgrafía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m ² , 70 x 100 cm.....	102

Fig. 87. Anáfora, 2014. Offsetgrafía sobre papel Fabriano Rosaspina 220 g/m², 70 x 100 cm. 103

FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía

- __ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid 2002.
- __ ASHTON, Dore, *Á rebours: la rebelión informalista [1939- 1968]*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, 1999. p. 17- 47
- __ BARTHES, Roland, “Cy Twombly o Non multa sed multum” *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona 1995.
- __ CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Taurus, Altea, 1987
- __ CIRLOT, Juan- Eduardo, *La abstracción lírica, [en línea]* Revistes Catalanes amb Accés Obert, Cuadernos de arquitectura, 1964, núm: 58.
- __ DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- __ ECO, Umberto, “La obra abierta en las artes visuales”, *Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1985.
- __ EFE, «Luis Gordillo reúne su pasado y su presente artístico en el CAC de Málaga» [artículo en línea], *Público.es*, 25-05-2012 [consulta: 12- 04- 2014] Disponible en: <<http://www.publico.es/agencias/efe/434517/luis-gordillo-reune-su-presente-y-su-pasado-artistico-en-el-cac-de-malaga>>
- __ FREIRE, Heike. « La escritura, ¿espacio liso o estriado?», *Escritura e imagen*, numero 1, 2005, pp. 159-177
- __ GOMEZ MOLINA, Juan José, *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999.

___ GORDILLO, Luis; D'ACOSTA, Sema; MÁLAGA, "Horizontalia", Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2012.

___ GUIRAO, Jose; MOLINS, Miquel; JUNCOSA, Enrique; C. DANTO, Arthur; PAPARONI, Demetrio, *Las nuevas abstracciones*, Museu Nacional d'Art Contemporari Barcelona y Museo Reina Sofía, Madrid, 1996.

___ HENRY, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid 2008

___ IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, *Linda Karshan*, Valencia, 2002.

___ SAURA, Antonio, *la escritura como pintura, sobre la experiencia pictórica 1950-1994*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004.

___ VERBIS, Daniel, *Misojosentusojosderramandose*, Turner, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Madrid, León, 2006.

Webgrafía

___ «Ni arte ni infantil, conferencia de Arno Stern» La Casa Encendida, en Vimeo. 20-03-2013. [consulta 18- 04-2014] disponible en <<http://vimeo.com/62415646>>. Conferencia de Arno Stern sobre La Formulación, la idea que está detrás de este concepto es que todos los seres humanos tenemos una "memoria orgánica" que es universal y que se expresa a través del dibujo. Arno Stern, *Del dibujo infantil a la semiología de la Expresión*, Editors Carena, 2008

___ GORDILLO, Luis, web personal <<http://www.luisgordillo.es/>> [consulta 12- 05-2014]

___ TWOMBLY, Web personal, <<http://www.cytwombly.info/>> [consulta, 03- 03-2014]

___ VERBIS, Daniel, web personal <<http://www.danielverbis.com/>> [consulta 10- 02-2014]

___ WHITE CUBE, <http://whitecube.com/artists/julie_mehretu/> [consulta 10- 06-2014]

Anexo I

Fichas técnicas: Grabado Calcográfico y Litografía

Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

Curso: 2013-2014



<p>Título: Sin Título Fecha de realización: 2013</p>	
<p>Dimensiones: Tamaño total. 24x25 cm Tamaño de la imagen 24x25 cm</p>	
<p>Técnica: Procedimientos y recursos utilizados</p>	<p>Barniz Blando</p>
<p>Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos</p>	<p>Plancha de Zinc 24x25 cm.</p>
<p>Estampación: Manifiestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.</p>	<p>En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Nº de tintas 1 color de las mismas: negra Papel (marca y gramaje). Dalbe Aquarelle . 200g/m</p>
<p>Edición</p>	<p><input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Sin edición Edición en proyecto Con edición</p>
	<p>Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.: Otras pruebas estampadas</p>
<p>La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A</p> <p>Observaciones: Barniz Blando. Impresión descargada de tinta en dos tiradas anteriores.</p>	

Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

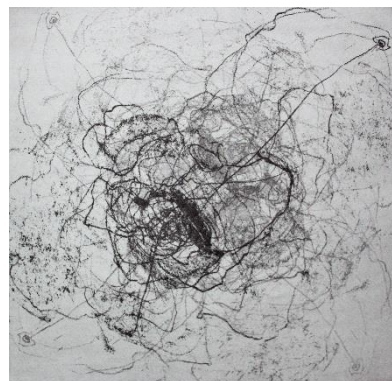
Curso: 2013-2014



<p>Título: Sin Título Fecha de realización: 2014</p>	
Dimensiones:	Tamaño total. 24x25 cm Tamaño de la imagen 24x25 cm
Técnica: Procedimientos y recursos utilizados	Barniz Blando
Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos	Plancha de Zinc 24x25 cm.
Estampación: Manifiestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.	En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Nº de tintas 1 color de las mismas: negra Papel (marca y gramaje). Dalbe Aquarelle . 200g/m
Edición	Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/> Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.: Otras pruebas estampadas
La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A Observaciones: Barniz Blando. Impresión descargada de tinta en tres tiradas anteriores.	

Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

Curso: 2013-2014

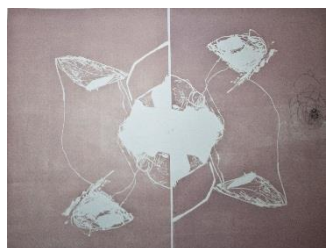


<p>Título: Sin Título Fecha de realización: 2014</p>	
<p>Dimensiones:</p>	<p>Tamaño total. 24x25 cm Tamaño de la imagen 24x25 cm</p>
<p>Técnica: Procedimientos y recursos utilizados</p>	<p>Barniz Blando</p>
<p>Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos</p>	<p>Plancha de Zinc 24x25 cm.</p>
<p>Estampación: Manifiestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.</p>	<p>En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/></p> <p>Nº de tintas 1 color de las mismas: negra</p> <p>Papel (marca y gramaje). Dalbe Aquarelle . 200g/m</p>
<p>Edición</p>	<p>Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/></p> <p>Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.:</p> <p>Otras pruebas estampadas</p>
<p>La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A</p> <p>Observaciones: Barniz Blando. Entintado con mezcla de tinta negra más la misma parte de producto para darle transparencia a la tinta. Plancha sobre impresa, sin volver a intentar, volteando la imagen desde sus cuatro posturas.</p>	

Autor/a.: Carmen Jiménez Suero
Curso: 2013-2014



Título: Sin Título Fecha de realización: 2014	
Dimensiones:	Tamaño total. 125x102cm Tamaño de la imagen 120x98 cm
Técnica: Procedimientos y recursos utilizados	Xilografía
Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos	Tablero de DM 120x98 cm
Estampación: Manifestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.	En hueco <input type="checkbox"/> En relieve <input checked="" type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Marcar con una cruz los sistemas empleados Nº de tintas 1 color de las mismas: Verde Papel (marca y gramaje). Fabriano Academia 200g/m ²
Edición	Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/> Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., Nº de P.E.: 1 Otras pruebas estampadas.
La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.E	
Observaciones:	



Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

.Curso: 2013-2014

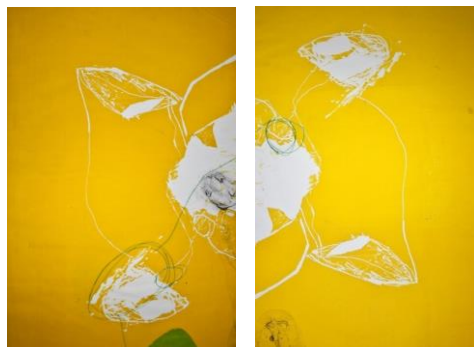
Título: Sin Título	
Fecha de realización: 2013	
Dimensiones:	Tamaño total. 200x70 cm Tamaño de la imagen 195x 62 cm
Técnica: Procedimientos y recursos utilizados	Xilografía y Punta seca.
Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos	Dos Tablero de DM 39,5x62 cm punta seca en acetato 100x70 cm
Estampación: Manifestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.	En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input checked="" type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Marcar con una cruz los sistemas empleados Nº de tintas 3, color de las mismas: Rosa, morado(xilografías) y negro (punta seca) Papel (marca y gramaje). Fabriano Rosaspina 220g/m ² y 285g/m ²
Edición	Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/> Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.:
<p>La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A</p> <p>Observaciones: Xilografías estampadas en dos papeles, en el primer papel primera plancha estampada dos veces con el mismo color volteada, en el segundo papel plancha distinta estampada una sola vez, como nexo una punta seca uniendo las dos xilografías.</p>	



Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

.Curso: 2013-2014

<p>Título: Sin Título Fecha de realización: 2013</p>	
<p>Dimensiones:</p>	<p>Tamaño total. 105x55 cm Tamaño de la imagen 62 x 38 cm</p>
<p>Técnica: Procedimientos y recursos utilizados</p>	<p>Punta seca.</p>
<p>Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos</p>	<p>Matriz de acetato rayada con punzón, partida a posteriori en tres partes desiguales con un corte recto. - Tamaño aproximado: 57 x 38 cm</p>
<p>Estampación: Manifiestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.</p>	<p>En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Marcar con una cruz los sistemas empleados Nº de tintas 1 color de las mismas: negro Papel (marca y gramaje). Hahnemühle 300'g/m2</p>
<p>Edición</p>	<p>Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/> Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.:</p>
<p>La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A</p> <p>Observaciones:</p>	



Autor/a.: Carmen Jiménez Suero

Curso 2013-2014

<p>Título: Sin Título Fecha de realización: 2013</p>	
<p>Dimensiones:</p>	<p>Tamaño total. 70 x 100 cm</p>
<p>Técnica: Procedimientos y recursos utilizados</p>	<p>Punta seca, Plantilla, Xilografía, técnica aditiva sobre acetato.</p>
<p>Tipo de matriz: Nº de elementos y Material de los mismos</p>	<p>Punta seca sobre acetato 100x70 cm Plantilla circular de madera 20x30 cm aprox. Plancha de Dm 39,5x62 cm Técnica aditiva Barniz de poliuretano sobre acetato. 100x30 cm</p>
<p>Estampación: Manifiestar si se ha empleado otro sistema de impresión o de transferencia.</p>	<p>En hueco <input checked="" type="checkbox"/> En relieve <input checked="" type="checkbox"/> Planigráfica <input type="checkbox"/> Permeográfica <input type="checkbox"/> Marcar con una cruz los sistemas empleados Nº de tintas 4, color de las mismas: amarillo, dos tipos de verde y negro. Papel (marca y gramaje). Fabriano Rosaspina 220g/m²</p>
<p>Edición</p>	<p>Sin edición <input checked="" type="checkbox"/> Edición en proyecto <input type="checkbox"/> Con edición <input type="checkbox"/> Número de estampas numeradas: Ninguna Nº de P.A., 1 Nº de P.E.:</p>
<p>La estampa presentada está firmada y marcada con las siglas o número P.A</p> <p>Observaciones: La imagen final está formada por la unión de dos papeles, en los cuales se mezclan las técnicas mencionadas antes.</p>	

Título: Sin título

Fecha de realización: 2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados:
Offsetgrafía
- Soporte matriz: piedra, plancha,
características y medidas: **plancha de
offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.**
- Nº de piedras o planchas: **siete**



Estampa

Estampación: **Planigráfica**

- Tipo de papel y dimensiones: **papel
Canson Beis, 160g/m², 55 x 44 cm /
total: 110 x 220 cm**
- Dimensiones de la imagen: **110 x 220
cm. A sangre fondo perdido.**
- Nº de pruebas de estado y tirada: **P.E: 2,
tiradas 1/1**

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: **tinta litográfica Litovelours y Brigal, nº de tinta: 1**
- Aditivos: **carbonato de magnesio**
- Orden de estampación:
- Otros recursos:

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: **Montaje de un políptico formado por siete estampas, cada una de una plancha distinta.**
- Incidencias:
- Valoración personal:

Título: Sin título

Fecha de realización: 13- 05- 2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: Offsetgrafía
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: plancha de offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.
- Nº de piedras o planchas: 2

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: Fabriano Academia 200g/m², 44 x 55cm.
- Dimensiones de la imagen: 35 x 44 cm
- Nº de pruebas de estado y tirada: P.E : 1, tirada: ninguna

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: tinta litográfica Litovelours y Brigal. Nº de tinta: 1
- Aditivos: Carbonato de magnesio
- Orden de estampación:
- Otros recursos: repetición de la estampación tres veces, sin volver a entintar la plancha, solo con los restos del entintado de la primera tirada.

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: repetición de la estampación tres veces, sin volver a entintar la plancha, solo con los restos del entintado de la primera tirada.
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "13- 05- 2014"

Fecha de realización: 13- 05- 2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: Offsetgrafía
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: plancha de offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.
- Nº de piedras o planchas: 2

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: cartulina Canson Beis 160g/m² 50 x 65 cm
- Dimensiones de la imagen: 50 x 65 cm
- Nº de pruebas de estado y tirada: P. E : 1, tirada 0/0

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: tinta litográfica Litovelours y Brigal. Nº de tinta: 1
- Aditivos: carbonato de magnesio
- Orden de estampación:
- Otros recursos: repetición de la estampación tres veces, sin volver a entintar la plancha, solo con los restos del entintado de la primera tirada.

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: repetición de la estampación tres veces, sin volver a entintar la plancha, solo con los restos del entintado de la primera tirada.
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "14- 05-2014"

Fecha de realización: 14- 05- 2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: Offsetgrafía
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.
- Nº de piedras o planchas: 2

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: Popset, 76 x 70 cm
- Dimensiones de la imagen: 76 x 70 cm
- Nº de pruebas de estado y tirada: P.E : 1, tirada 0/0

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: tintas litográficas Litovelours y Brigal, nº de tintas: 3
- Aditivos: carbonato de magnesio
- Orden de estampación: de claro a oscuro.
- Otros recursos: repetición de la misma plancha varias veces con el mismo color, posteriormente se entinta con el siguiente tono de color más oscuro, y se repite la acción pero menos veces que la anterior y se finaliza con el entintado de la plancha con el ultimo color, el más oscuro y se estampa una única vez.

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: Repetición y yuxtaposición de las planchas varias veces, en proceso gradual también se va alterando el color a más oscuro.
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "21- 05- 2014"

Fecha de realización: 21- 05- 2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: **Offsetgrafía**
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: **plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.**
- Nº de piedras o planchas: **2**

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: **papel Ingres, 108 g/m², 50 x 70 cm.**
- Dimensiones de la imagen: **50 x 70 cm.**
- Nº de pruebas de estado y tirada: **P.E : 1, tirada 0/0**

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: **tintas litográficas Litovelours y Brigal, nº de tintas: 3**
- Aditivos: **carbonato de magnesio**
- Orden de estampación: **de claro a oscuro.**
- Otros recursos: **repetición de la misma plancha varias veces con el mismo color, posteriormente se entinta con el siguiente tono de color más oscuro, y se repite la acción pero menos veces que la anterior y se finaliza con el entintado de la plancha con el último color, el más oscuro y se estampa una única vez.**

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: **Repetición y yuxtaposición de las planchas varias veces, en proceso gradual también se va alterando el color a más oscuro.**
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "04- 06- 2014"

Fecha de realización: 4-06-2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: **Offsetgrafía**
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: **plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.**
- Nº de piedras o planchas: **2**

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: **papel Pergaminero 230g/m², 50 x 70cm.**
- Dimensiones de la imagen: **50 x 70 cm**
- Nº de pruebas de estado y tirada: **P.E : 1, tirada 0/0**

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: **tinta litográfica Brigal, 2 tintas.**
- Aditivos: **Carbonato de magnesio**
- Orden de estampación: **claro a oscuro.**
- Otros recursos: **repetición de la misma plancha con el mismo color varias veces, después del secado sobre-estampación variando el tono a más oscuro y volviendo repetir la misma plancha variando la posición varias veces.**

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: **estampación manual.**
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "05- 06- 2014"

Fecha de realización: 5-06-2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: **Offsetgrafía**
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: **plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.**
- Nº de piedras o planchas: **2**

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: **papel Pergaminero blanco, 230g/m², 70 x 100 cm**
- Dimensiones de la imagen: **70 x 100 cm**
- Nº de pruebas de estado y tirada: **P.E, tirada 0/0**

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: **Tinta litográfica Litovelours y Brigal, nº de tintas: 2**
- Aditivos: **Carbonato de Magnesio**
- Orden de estampación: **de claro a oscuro.**
- Otros recursos: **repetición de la misma plancha con el mismo color varias veces, después del secado sobre-estampación variando el tono a más oscuro y volviendo repetir la misma plancha variando la posición varias veces**

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: **estampación manual**
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: "10- 06- 2014"

Fecha de realización: 10-06-2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: **Offsetgrafía**
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: **plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.**
- Nº de piedras o planchas: **3**

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: **Papel Fabriano Rosaspina crudo, 220g/m², 70 x 100 cm**
- Dimensiones de la imagen: **70 x 100 cm**
- Nº de pruebas de estado y tirada: **P.E, tirada 0/0**

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: **tinta litográfica Litovelours y Brigal, número de tintas 2.**
- Aditivos: **Carbonato de magnesio**
- Orden de estampación: **de claro a oscuro.**
- Otros recursos: **repetición de las tres planchas con el mismo color varias veces, después del secado sobre-estampación variando el tono a más oscuro y volviendo repetir las mismas planchas variando la posición varias veces.**

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: **Estampación manual**
- Incidencias:
- Valoración personal:



Título: Anáfora

Fecha de realización: 24-06-2014

Técnica

- Procedimientos y recursos utilizados: Offsetgrafía
- Soporte matriz: piedra, plancha, características y medidas: plancha de Offset, 60 x 71 cm, emulsionada positiva.
- Nº de piedras o planchas: 4

Estampa

- Tipo de papel y dimensiones: Papel Fabriano Rosaspina crudo, 220g/m², 70 x 100 cm
- Dimensiones de la imagen: 70 x 100 cm
- Nº de pruebas de estado y tirada: P.E, I/II, tirada 0/0

Color

- Tipo de tinta y nº de tintas: tinta litográfica Litovelours y Brigal, número de tintas 6
- Aditivos: Carbonato de magnesio
- Orden de estampación: de claro a oscuro.
- Otros recursos: repetición de las tres planchas con el mismo color varias veces, después del secado sobre-estampación variando el tono a más oscuro y volviendo repetir las mismas planchas variando la posición varias veces.

Observaciones

- Referencias y fuentes de inspiración:
- Proceso de trabajo: Estampación manual
- Incidencias:
- Valoración personal:

