

TFG

LA ABSTRACCIÓN A TRAVÉS DEL PAISAJE
DIÁLOGOS ENTRE REQUENA Y SU ENTORNO

Presentado por Iris Hernández Altarejos
Tutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente trabajo final de grado corresponde a la modalidad de producción artística y está vinculado al tema *Pintura y abstracción*. Este documento recoge de forma íntegra la elaboración del proyecto desde sus inicios hasta su materialización final.

El contenido de las obras que integran este proyecto muestra la evolución que nos llevó desde la fotografía de paisajes del entorno natural de Requena, hasta la realización de una serie de pinturas abstractas como interpretación de dichos paisajes. A este respecto, y como ejemplo de aquello que ha centrado nuestro interés, se ha analizado la obra paisajística y abstracta de artistas como Wasili Kandinsky o Mark Rothko, además de la de otros pintores contemporáneos. El discurso generado en torno a la propia pintura se ha argumentado, sobre todo, desde la reflexión de su papel en el proceso comunicativo.

En el desarrollo práctico del proyecto se pone en evidencia cómo la articulación de distintos recursos técnicos ha hecho posible una gran flexibilidad en la aplicación de la pintura. Entre los aspectos fundamentales de este desarrollo se aprecia la profundidad con la que hemos indagado en la búsqueda de un camino personal que, con influencias del pasado, está compuesto por formas alternativas de abordar la práctica de la pintura.

Palabras clave: Abstracción, paisaje, pintura acrílica, horizontalidad y proceso.

SUMMARY

This degree final project corresponds to the mode of artistic production and is linked to the subject *Painting and abstraction*. This document contains the full project development from its inception to its final realization.

The content of the works that integrate this project shows the evolution carried out from landscape photography of natural environment of Requena to the realization of a series of abstract paintings as interpretation of those landscapes. In this regard, as an example of what has focused our interest, we analyzed landscape and abstract artists such as Wasili Kandinsky or Mark Rothko, besides other contemporary painters. The discourse generated around the painting itself has argued on everything from the reflection of its role in the communication process.

In the practical development of the project is evidenced how the articulation of different technical resources has enabled great flexibility in the application of paint. Among the fundamental aspects of this development we appreciate

the depth with which we investigated in the search for a personal way that, with influences from the past, is composed of alternative ways to address the practice of painting.

Keywords: Abstraction, landscape, acrylic paint, horizontality and process.

¿Por qué ha de ser más importante la hoja que el espacio entre dos hojas? Lo que se dibuja entre dos hojas es una forma con un color y un espacio no menos hermoso que la hoja...

Lucio Muñoz

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	
2.1. Objetivos generales	8
2.2. Objetivos específicos	8
2.3. Metodología	9
3. CUERPO DE LA MEMORIA	
3.1. Contextualización y referentes	10
3.1.1. La abstracción del paisaje	10
3.1.1.1. Wasili Kandinsky (1866-1944)	10
3.1.2. El arte abstracto	12
3.1.2.1. Expresionismo Abstracto	12
• Mark Rothko (1903-1970)	13
• Helen Frankenthaler (1928-2011)	14
3.1.2.2. Referentes contemporáneos	15
• Pedro Calapez (1953)	15
• Juan Olivares (1973)	17
• Nico Munuera (1974)	18
3.2. La abstracción a través del paisaje: Diálogos entre Requena y su entorno	20
3.2.1. Definición de la idea: Tema y justificación	20
3.2.2. Discurso: La pintura y el proceso comunicativo	23
3.2.2.1. La pintura en el arte contemporáneo	23
3.2.2.2. La pintura como lenguaje: Pintura y lenguaje verbal	23
• Las intenciones, los sujetos y la significación en la pintura	24
3.2.3. Procedimientos, técnicas y procesos	26
• ¿Con qué? Materiales e instrumentos de aplicación	26
• ¿Cómo? Técnicas y procesos de aplicación	27
3.2.4. Las obras	30
4. CONCLUSIONES	36
5. BIBLIOGRAFÍA	38

1. INTRODUCCIÓN

La presente memoria recoge, en su integridad, el análisis e investigación realizados a partir de la interpretación de fotografías de paisajes extraídos del entorno natural de Requena, así como la descripción de los distintos procesos que nos permitieron llevar a cabo la elaboración de las pinturas resultantes de esa interpretación.

En el apartado que sigue a esta introducción se expondrán de forma detallada cuales han sido los objetivos, tanto generales como específicos, que se plantearon para la realización del trabajo y, a continuación, se hablará de la metodología utilizada.

Seguidamente, y ya en el núcleo de la memoria, encontraremos dos grandes bloques, por un lado “Contextualización y referentes”, dedicado, como indica su título, a la contextualización del tema del trabajo y a los referentes estudiados y, por el otro “La abstracción a través del paisaje: Diálogos entre Requena y su entorno”, que recoge la explicación detallada de aquellas partes que integran el desarrollo del proyecto y que han sido necesarias para la materialización de las obras que lo configuran.

El bloque en el que se expone la contextualización ha sido dividido, a su vez, en dos apartados. En el primero, denominado “La abstracción del paisaje”, se hace referencia al vínculo que hemos establecido entre el paisaje y la abstracción, así como su ejemplificación con la obra de un importante artista: Wasili Kandinsky (1866-1944). En el segundo, “El arte abstracto”, se aborda esta tendencia y analizamos las influencias de artistas tanto del siglo XX (Mark Rothko y Helen Frankenthaler), como de la actualidad (Pedro Calapez, Juan Olivares y Nico Munuera).

Con el fin de describir de forma ordenada todos los apartados que configuran tanto la parte teórica, como la parte procesual del trabajo, el segundo bloque del cuerpo de la memoria lo hemos estructurado en cuatro puntos. En primer lugar definiremos la idea principal que nos llevó a la elección del tema y justificaremos, además, que en dicha elección radica el hecho de que nuestra obra evolucionara hacia el terreno de la abstracción. En segundo lugar se explican los conceptos tratados en la elaboración de nuestro discurso. A continuación, explicamos tanto los materiales y herramientas que han intervenido, como los recursos empleados en la ejecución de la pintura. En el cuarto y definitivo apartado se incluye la catalogación de todas las obras que componen la serie de este proyecto final de grado.

Seguidamente, en el apartado dedicado a las conclusiones, explicaremos los resultados obtenidos, así como su análisis en relación a los objetivos que se

habían planteado al inicio y, ya por último, se expone la bibliografía con las fuentes que nos han proporcionado la información necesaria para realizar nuestro trabajo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos generales

Como objetivo principal pretendemos realizar una serie de pinturas abstractas con el paisaje como referencia inicial. Para ello será necesario, previamente, documentar el paisaje elegido mediante fotografías que nos sirvan de estímulo y nos permitan encauzar el proceso de trabajo. Aunque las piezas realizadas puedan guardar una relación de semejanza con su referente paisajístico, nuestra idea se sustenta en la búsqueda de una interpretación abstracta de la naturaleza, y no en su representación.

Este objetivo principal se fundamenta, a su vez, en otro objetivo general que consiste en el desarrollo de las posibilidades expresivas de la pintura acrílica y las resinas acrílicas en dispersión acuosa y en su aplicación y manipulación sobre diferentes soportes. Ello nos permitirá apreciar la versatilidad plástica de estos materiales así como su capacidad de comunicar emociones.

2.2. Objetivos específicos

Como base de estos objetivos generales se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Documentar y contextualizar referentes abstractos, tanto del pasado como contemporáneos, con el fin de conocer aquellos artistas que podrían ayudarnos a resolver algunas de las cuestiones planteadas. Además, explicaremos qué es lo que nos ha interesado de cada uno de ellos.
- Definir y justificar la idea de la que surge nuestro proyecto para poder esclarecer su desarrollo. Explicaremos, para ello, la importancia del paisaje como estímulo de la evolución que nos llevó a la abstracción.
- Elaborar un discurso a partir de la reflexión en torno a la pintura como lenguaje, analizando el proceso comunicativo y los factores que en él intervienen.
- Observar las relaciones de colores que se generan a partir de su yuxtaposición o superposición en sintonía con la paleta cromática que proporciona el referente paisajístico.
- Investigar, analizar y describir el proceso de trabajo y la manipulación de los materiales utilizados, así como las cualidades expresivas que se pueden generar a partir de los diferentes registros de las herramientas utilizadas, principalmente las brochas, los pinceles y las espátulas.

2.3. Metodología

La primera estrategia metodológica surge de una revisión de proyectos personales realizados con anterioridad. Esta reflexión sobre lo “ya hecho” nos permite establecer un punto de inicio en la experimentación de formas que, deudoras de lo realizado en el pasado, nos ha permitido dar un enfoque nuevo al conjunto de la obra. Por otra parte, se han investigado y estudiado una serie de referentes pictóricos. Por lo tanto, la propuesta de trabajo se ha llevado a cabo a partir de dos sistemas metodológicos:

- De análisis del tema a través de su contextualización y marco conceptual.
- Procesual y de experimentación.

Ambos sistemas se desarrollarán y describirán dentro del cuerpo de la memoria y, lógicamente, será en éste donde los podremos tratar en profundidad.

El proyecto se inicia con la investigación y el análisis que nos proporcionarán referencias sobre el tema elegido, no obstante, la parte procesual de la realización de las obras se irá desarrollando de forma paralela. Es importante investigar y pintar a la vez, ya que es necesario ir comprobando en la práctica si se van cumpliendo los objetivos que se habían planteado y, de no ser así, estar a tiempo de detenerse, retroceder y encauzar nuevamente el trabajo.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. Contextualización y referentes

3.1.1. La abstracción del paisaje

Planteamos aquí la idea de paisaje y su evolución hacia la abstracción. No hemos tratado de hacer un estudio histórico exhaustivo sino, más bien, una aproximación al tema. Para ello se ha elegido la obra de Kandinsky, el ejemplo que hemos considerado más representativo de esa evolución.

3.1.1.1. Wasili Kandinsky (1866-1944)

El paisaje ha sido uno de los puentes más importantes entre la figuración y la abstracción, y una de las muestras más claras de este recorrido está en la obra de Kandinsky.

Reflexionaremos, a continuación, sobre la evolución de su obra en un período de tiempo comprendido entre 1901 y 1916, y podremos así explicar cómo y con qué intenciones el artista fue deshaciendo las formas, el espacio y las figuras que en él se encontraban para llegar, progresivamente, a la abstracción. En el texto del catálogo de una exposición sobre Kandinsky que tuvo lugar en Madrid en el año 2003 se afirma que “Las razones que impulsaron esa evolución no están claras, quizá nunca puedan llegar a estarlo”¹, sin embargo, nosotros nos centraremos en los aspectos más importantes que muestran esa evolución y que nos permitirán argumentar el porqué de la referencia a Kandinsky en nuestro proyecto.

Hagamos primero un recorrido entre 1901 y 1908 para ver algunas obras del pintor donde abundan motivos paisajísticos con la representación de la naturaleza atravesada por caminos, ríos y, en los que la presencia de casas es ocasional. Motivos en los que predomina el campo y el paisaje, el instante y la pincelada impresionista.

En 1908 pinta los paisajes de Murnau, en los que el centro de atención pasa del campo al pueblo, a sus calles y a sus casas. En estos cuadros la pincelada impresionista empieza a disolverse y deja paso a la mancha y al color. Son escenas figurativas en las que, aunque todavía reconocemos los motivos representados, van desapareciendo los aspectos tradicionales del paisaje. El espacio tridimensional ya no está ordenado convencionalmente y la importancia del cuadro recae en el uso del color como recurso principal para suscitar emociones en el espectador. Kandinsky dota al color de una mayor autonomía, éste ya no se corresponde fielmente con el motivo representado.



Wasili Kandinsky

Vieja ciudad, 1902

Parque de Saint Cloud-Avenida oscura, 1906

Murnau- Patio del castillo I, 1908

¹ FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Kandinsky, origen de la abstracción* (catálogo), p. 17.



El pintor no prescinde todavía de la narración ni de los objetos que en ella se describen, pero ésta ya no es lo importante, son los recursos plásticos los que se encargarán de contar lo que ocurre en la escena del cuadro.

Como se afirma en el mencionado catálogo: “El paisaje se percibe con una perspectiva nueva, diferente de la mantenida hasta entonces, y la emoción surge a partir de los mismos recursos (hasta ahora) formales de la pintura”².

Entre 1909 y 1910 realiza varias pinturas que señalan el camino de los siguientes años. La forma cada vez se disuelve más y deja paso al color, a su intensidad y dinamismo. Encontramos durante estos años varias improvisaciones cuyas formas son prácticamente irreconocibles.

Sin título, una acuarela del año 1910 es conocida como la primera obra completamente abstracta, la primera composición en la que las figuras son irreconocibles. Un año después encontramos otro ejemplo en *Dentro del Círculo*. En ambas obras las formas abstractas, a las que no podemos atribuir ninguna referencia mimética, flotan sobre la superficie del cuadro. El espacio tridimensional se ha roto, las “cosas” no están colocadas en una escena, más bien “emergen” de un espacio indeterminado. Estas dos obras son muy importantes en la evolución del artista, sin embargo, aunque el lenguaje abstracto sigue desarrollándose en los años siguientes, en algunas de las obras posteriores la figuración sigue resistiéndose a desaparecer por completo.



Llegados a este punto en la trayectoria del artista, se puede afirmar que la desaparición de los objetos reconocibles en sus obras es un hecho importante, pero también lo es el desarrollo de recursos pictóricos como el color, la mancha, la línea, el ritmo, el dinamismo y la luz.

Para concluir, quisiéramos señalar que los aspectos estudiados en sus obras tenían como intención entender cómo al desarticular el paisaje y sus formas el artista llega a una abstracción que tiene como fin el desarrollo de un lenguaje configurado a partir de recursos plásticos. Somos conscientes de que en esta mínima aproximación a la obra del artista ruso se han dejado de lado cuestiones relevantes de su trabajo.



Wassili Kandinsky

Improvisación 7, 1910

Sin título, 1910

Dentro del círculo, 1911

² *Ibid.* p. 16.

3.1.2. El arte abstracto

Hablaremos en este apartado de los artistas abstractos cuya obra ha influenciado la realización de este proyecto. Trataremos de explicar los aspectos que más nos han interesado de sus obras, sobre todo, los referidos a recursos formales y plásticos. Ahora bien, quisiéramos aclarar que, aunque en algunos casos no se aprecie una relación directa entre su obra y la nuestra, ello no indica que aquella no nos haya sido de utilidad para resolver cuestiones de nuestro proyecto.

3.1.2.1. Expresionismo Abstracto

Este movimiento pictórico surgió a mediados del siglo XX en EEUU, en un contexto social y político marcado por la Gran Depresión (1929) y por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Los artistas estadounidenses se vieron, inevitablemente, afectados por los acontecimientos: “La generación que empezó a pintar en los años treinta y principios de los cuarenta estaba en una situación espiritual desesperada. Se necesitaba urgentemente un nuevo enfoque para resolver lo que parecía ser una crisis de temática”³.

En el período de postguerra la escena artística se traslada de París a Nueva York, donde empieza a desarrollarse esta tendencia pictórica con nuevas iniciativas que marcarán la base artística de los siguientes años.

“Dopo la seconda guerra mondiale, l’Europa cessa di essere il centro della cultura artistica mondiale. Con la riorganizzazione economica e politica del mondo si verificò un vero e proprio decentramento artistico: New York negli anni trenta e quaranta soppianta Parigi come centro propulsore dell’arte del XX secolo, divenendo la protagonista della scena artistica mondiale, con l’avvento della prima avanguardia americana”⁴.

En este contexto surgieron una serie de artistas entre los que queremos destacar a Mark Rothko y Helen Frankenthaler.

³ EVERITT, A. *El expresionismo abstracto*, p. 5.

⁴ FERRUCCI, S. *Mark Rothko, il viaggio plástico*, p. 13.

- **Mark Rothko (1903-1970)**

“L’evoluzione artistica di Rothko è avvenuta attraverso una costante esclusione di ogni intrico formale, una deliberata eliminazione dei dettagli, degli elementi figurativi e di ogni impronta simbolica”⁵.

Esta cita, que como la precedente no hemos considerado necesario traducir, nos resume de manera general la evolución de Rothko y nos explica que el artista fue eliminando de su pintura los elementos figurativos y sus detalles, hasta llegar a componer obras completamente abstractas que han resultado de gran interés en relación con nuestro trabajo (en el margen izquierdo se pueden apreciar dos ejemplos).

Trataremos de acotar la influencia de Rothko a partir de 1949, cuando comenzó a realizar pinturas abstractas formadas, únicamente, por manchas de color sin reminiscencia alguna de elementos figurativos. Al mismo tiempo aumentó el tamaño de sus lienzos “a menudo tan grandes como una pared”⁶.

Estas composiciones de campos de color extendido (Color Field), son grandes superficies configuradas con formas rectangulares (no son formas puramente geométricas), sin apenas elementos gestuales y que suscitan atmósferas que, además de invitar a la reflexión, dan una gran sensación de espacio⁷. “Aunque las composiciones de Rothko pueden dividirse en componentes separados, él encontró medios para preservar la integridad del campo. No hay un punto central de atención. Sus rectángulos llenan la tela y repiten y confirman su forma”⁸.

En cuanto al color en sus obras podemos percibir leves variaciones de matiz y de textura debidas a la forma de aplicar y manipular la pintura. Éstas variaciones que enriquecen plásticamente la superficie han sido un aspecto significativo en nuestro estudio. La combinación de rectángulos con diferentes tonalidades, así como la sensación cromática general que transmiten sus obras, son puntos a destacar. En resumen, el color y sus posibilidades, las estructuras horizontales y los rectángulos con contornos irregulares y difusos han sido los principales aspectos que nos han interesado como referencia para nuestro proyecto.



Mark Rothko

Sin título, 1969
Pintura acrílica sobre papel
182.4 x 107.6 cm

Sin título (naranja, ciruela y amarillo), 1950
Óleo sobre lienzo
176.9 x 101.6 cm

⁵ FERRUCCI, S. *Op. cit.* p. 26.

⁶ COR, B. *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, p. 65.

⁷ El *Color Field* fue una tendencia dentro del expresionismo abstracto caracterizada, principalmente, por pinturas con amplios campos de color sin marcas gestuales.

⁸ EVERITT, A. *Op. cit.* p. 31.

- **Helen Frankenthaler (1928-2011)**

Hemos considerado oportuno incorporar en esta memoria a Helen Frankenthaler porque quisiéramos destacar algunas cuestiones técnicas que derivan de la utilización de la pintura acrílica por parte de la artista. Frankenthaler consideraba que algunas características de este material, como por ejemplo la rapidez del secado o la utilización del agua en vez de la trementina, eran muy interesantes y favorables para la práctica de la abstracción.

Una vez apuntada la utilización de la pintura acrílica, quisiéramos hacer hincapié en su manera de aplicarla y manipularla. El resultado formal de sus obras, es decir, las grandes manchas de color que impregnaban la tela eran fruto de un proceso mediante el cual la artista vertía grandes cantidades de pintura diluida sobre la superficie del cuadro en horizontal. Posteriormente extendía la pintura con diferentes instrumentos generando así manchas de color con diferente transparencia e intensidad.

Javier Chapa, artista y profesor de nuestra Facultad, analiza el proceso de trabajo de esta pintora en su tesis doctoral, por ello, quisiéramos finalizar este apartado con una cita suya: “Los distintos grados en la dilución de la pintura y, sobre todo, la importante cantidad que vertía para la realización de algunas de las manchas de sus obras daban como resultado final que tras la evaporación del agua el color adquiriera una intensidad notablemente superior a la de la pintura al óleo diluida de sus obras anteriores”⁹.



Estas fotografías fueron tomadas en 1969 por Ernest Haas en el estudio de Helen Frankenthaler. Vemos en ellas a la artista vertiendo pintura acrílica muy diluida sobre la superficie, y extendiéndola con un instrumento con una base rectangular, en la que hay adherida un tejido esponjoso.

Helen Frankenthaler

Santorini, 1966
Pintura acrílica sobre lienzo
269cm x 175,3 cm



⁹ CHAPA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* (tesis doctoral), pp. 208-209.

3.1.2.3. Referentes contemporáneos

Pedro Calapez (1953)

Con el fin de acercarnos a la obra de este artista portugués exponemos una serie de citas y reflexiones en torno a sus pinturas, además de tres imágenes de la exposición *Escala de color* (8 Mayo-14 Junio, 2008 Galería Max Estrella, Madrid). La elección de estas últimas se debe a que, en su montaje conjunto, encontramos la característica que más nos ha interesado del pintor.

A continuación leeremos una cita extraída del texto con el que el crítico de arte Mariano Navarro acompaña el catálogo *Lugares de Pintura*, en el que se hace un recorrido por siete de sus exposiciones. Este fragmento es interesante porque nos explica la idea y el tema que se desarrolla en la obra del artista:

“La idea de lugar como motivo de representación artística quizás sea uno de los temas más recurrentes a lo largo de la Historia del Arte. La necesaria relación diaria con nuestro entorno y el deseo de dotar de un sentido nuevo a esa experiencia cotidiana sigue siendo un reto para algunos artistas que nos aportan nuevas “atmósferas visuales” con las que renuevan nuestra mirada y acentúan positivamente nuestra capacidad de percibir”¹⁰.

En cuanto al formato y tipo de soportes, afirma el mencionado crítico:

“El diferente volumen de las superficies de sus pinturas (los paralelepípedos que emplea y que a veces ha denominado como *cajas* únicamente reciben pintura en su cara frontal) obliga al ojo a un incesante juego de modo que imposibilita la lectura ordenada”¹¹.

La variedad de registros pictóricos que vemos en las piezas, su organización y estructuración en la pared (simétrica o asimétrica) y, finalmente, la imagen global que nos ofrece el conjunto de la escena, son las tres características que resumen la manera de abordar la pintura por parte del artista.

Estos tres aspectos han sido muy importantes para nuestra propuesta, ya que gracias a ellos entendemos cada una de nuestras piezas como parte de un conjunto. Por lo tanto percibimos la materialización de todas las obras y su posterior articulación como una imagen global, configurada por fragmentos que funcionan tanto de forma individual como de forma conjunta.

El propio artista dice de su obra: “Pinturas compuestas por elementos individualizados en los que al mirar no resulta posible detenerse en ninguna de las imágenes, hay que vagar incesantemente por los diferentes rectángulos, lo mismo que hacemos cuando paseamos por una ciudad y nuestros ojos saltan



Pedro Calapez

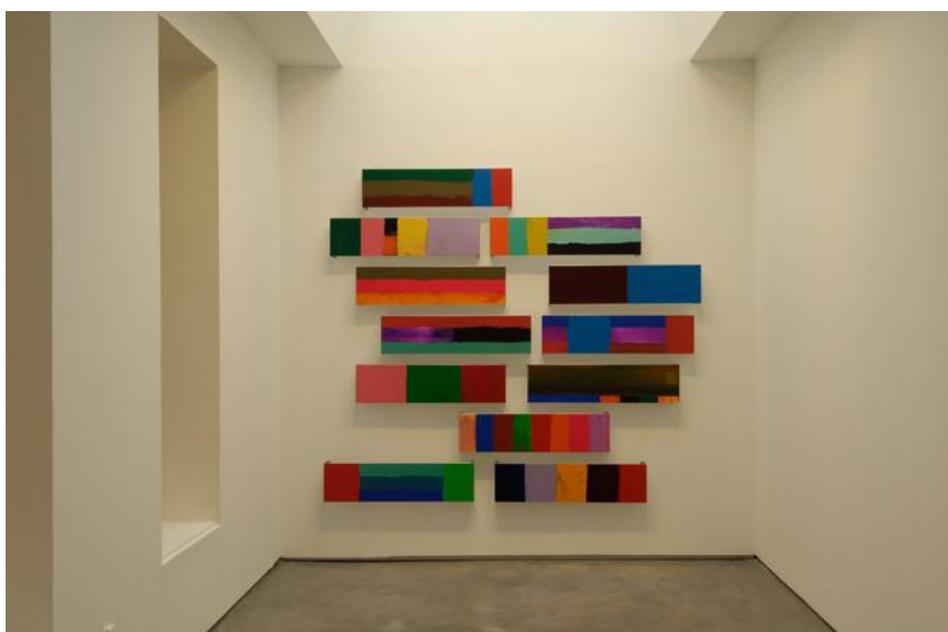
Escala de colores 05, 2008
Pintura acrílica sobre aluminio
217 x 130 x 8 cm

¹⁰ Escrito por Mariano Navarro, CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS. Calapez, P. *Lugares de pintura, Exposición del 14 de julio al 9 de octubre 2005* (catálogo), p. 3.

¹¹ ABAD VIDAL, J. C. *Las pinturas invisibles de Pedro Calapez*, p. 4.
http://www.calapez.com/texts/AspinturasinvisiveisdeCalapez_Vidal.pdf

de una cornisa a una torre, de un balcón a un revoco, de una teja a una cerradura, de una puerta a una ventana”¹².

Calapez crea instalaciones en la pared a partir de la yuxtaposición de diversas piezas; estos escenarios se asemejan a laberintos llenos de color donde el espectador puede perderse recorriendo visualmente la infinidad de caminos que se abren entre las formas, los colores y las texturas de cada pieza.



Pedro Calapez

MOD 02, 2006,
Pintura acrílica en 59 paneles de aluminio,
210 x 900 x 24 cm

Escala de colores 06, 2008
Pintura acrílica 12 paneles de aluminio,
217 x 250 x 12 cm

¹² CALAPEZ, P. *Del otro lado, en el otro lado*



Juan Olivares

Conjugando III, 2014
Pintura acrílica sobre tela,
130 x 100 cm (Díptico)

Luto III, 2014
Pintura acrílica y óleo sobre tela,
55 x 30 cm

Cullera, 2015
Pintura vinílica sobre tela,
110 x 100 cm

Juan Olivares (1973)

La pintura de Olivares, artista natural de Catarroja, se configura mediante un lenguaje abstracto característico y muy personal. De los múltiples recursos pictóricos y formales que se pueden encontrar en sus obras, trataremos aquellos que nos han resultado más interesantes y que, en mayor o menor medida, han tenido influencia en nuestra obra.

En primer lugar destacamos la potencia del gesto abstracto, a partir del cual es posible generar infinitas estructuras cargadas de un fuerte dinamismo.

Como afirma el crítico de arte Juan Francisco Rueda: “Olivares nos depara un viaje de lo instintivo a lo premeditado o de lo espontáneo a lo procesual, ya que lo aparentemente azaroso de sus brochazos, de lo caligráfico o de las manchas que tanto nos recuerda al Informalismo o al Expresionismo abstracto no es plenamente tal, no es plenamente espontáneo —lo puede ser en su naturaleza pero no en su ejecución—”¹³.

Otros aspectos que nos han interesado mucho de su producción pictórica son: el uso alternativo de la pintura acrílica y vinílica, su paleta cromática y los lavados de la pintura que, en muchas ocasiones, se complementan con capas muy transparentes de pintura.

Con motivo de una exposición del artista en Valencia en 2014, el crítico de arte José Luis Pérez Pont comentaba: “En su pintura se percibe un efecto collage por las capas que le dan forma, como indicador de un proceso creativo relacionado a los ritmos y experiencias de lo vital, generador de sedimento, en el que el transcurso del tiempo es un componente indispensable en el resultado final. Juan Olivares ensalza fragmentos, estímulos y detalles de lo diario para componer escenas que son fruto de su particular agitación de coctelera, encontrando incitación en el cine y la poesía”¹⁴.

Por último quisieramos añadir una cita del propio artista donde habla de su pintura:

“No amo lo trascendente, mi búsqueda está en lo más cercano, cotidiano y sincero. Un instante huidizo, destellos diarios, pequeñas o grandes emociones que incitan a pintar. En este sentido, la pintura está muy cerca de lo que acontece, del fluir permanente de las cosas”¹⁵.

¹³ Este fragmento está extraído de un artículo sobre una exposición que el artista realizó en Málaga en el año 2009.

RUEDA, J. F. *Ojo agitado, mano pausada*, p. 37.

<http://juanolivares.net/repercusion/ficheros/Hurley.M%E1laga%20Hoy.J.F.Rueda.pdf>

¹⁴ PÉREZ PONT, J. L. <http://www.makma.net/juan-olivares-conjugando/>

¹⁵ OLIVARES, J. <http://juanolivares.net/intro.php>



Nico Munuera

Brunt 7, 2006
Pintura acrílica sobre tela
200 x 180 cm

Med 22, 2006
Pintura acrílica sobre tela
160 x 140 cm

Brunt 7, 2006
Pintura acrílica sobre tela
200 x 180 cm

Nico Munuera (1974)

Hemos estudiado el trabajo de este artista, así como una serie de conceptos relacionados con su obra, a partir de textos del libro que el crítico Juan Francisco Rueda le dedica y en los que describe su proceso creativo. En la obra de este joven y ya reputado artista de Lorca hemos encontrado una influencia muy importante para nuestro trabajo. A continuación veremos los motivos por los que consideramos a este pintor un referente fundamental.

Para comenzar explicaremos, brevemente, en qué consiste su proceso de trabajo. El artista vierte sobre la superficie en horizontal la pintura acrílica diluida para extenderla, a continuación, con grandes brochas que dejan visible su huella. Lo que verdaderamente consigue con la extensión de la pintura es la eliminación de gran parte de ésta, para así encontrar lo que denominaremos el hallazgo. “Esa pintura retirada cae al suelo como materia sobrante e innecesaria, siendo una huella del acto de pintar”¹⁶.

La utilización de varios colores en la misma superficie hace que el gesto sea repetido tantas veces como el artista crea conveniente. “Podría decirse que los hallazgos surgen al reaccionar cromáticamente distintos colores o el mismo color en distintas franjas”¹⁷.

Pero el proceso de trabajo no acaba cuando termina de configurar un número determinado de obras. Una vez dadas por finalizadas las piezas las somete a una selección y acaba retirando aquellas en las que no encuentra lo que buscaba. “El derroche que subyace en este proceso es notorio, no solo de material y de trabajo que se invierte en la realización de esas piezas eliminadas, sino de todo ese continuo autocuestionamiento sobre la propia obra, que es fruto y, en su caso, traducción del proceso creativo”¹⁸.

¹⁶ RUEDA, J. F. *Nico Munuera*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.* p. 28.

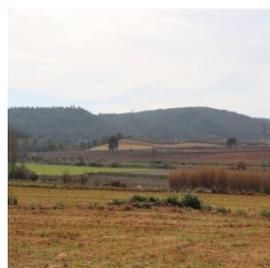
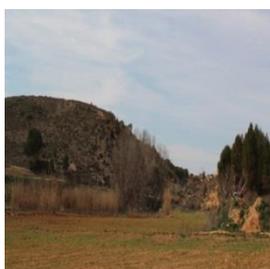
¹⁸ *Ibid.* p. 22.

Todo este trabajo se encuentra, como hemos señalado anteriormente, relacionado con la búsqueda del hallazgo. Sin embargo, cuando las piezas dialogan en conjunto, es el momento en el que el artista decide cuales son las que mejor comunican y las que adquieren un estado de belleza, concepto éste que el propio artista tiene dificultad en definir pero al que le otorga la capacidad de hacer más soportable la vida.

Las pinturas de Munuera son testimonios tanto del proceso de creación, como del tiempo. Evidencian el acto mediante el cual el pintor intenta buscar ese hallazgo dentro de la propia pintura. “En su caso, el proceso es a su vez el aspecto final, en ningún caso se conforma como camino para un resultado que lo oculte a sí mismo, por lo que podemos hablar de *transparencia del proceso*”¹⁹.

Para finalizar con la referencia a Munuera, vamos a mencionar a modo de resumen aquellos aspectos más interesantes de su obra: el hallazgo, la belleza, el gesto, el movimiento y el tiempo. Conceptos que surgen del propio proceso pictórico, motor principal de la creación misma. Esta consideración sobre el proceso es un rasgo muy significativo para nuestro trabajo, porque compartimos la misma actitud ante la pintura.

¹⁹ RUEDA, J. F. *Op. cit.* p. 42.



3.2. La abstracción a través del paisaje: Diálogos entre Requena y su entorno

3.2.1. Definición de la idea: Tema y justificación

Hemos elegido como punto de inicio para nuestro trabajo la selección de una serie de fotografías de paisajes tomadas en los alrededores de Requena durante los meses de marzo y abril de 2015. Encontramos en ellas unas características concretas relacionadas, principalmente, con la gama cromática y que reflejan un período determinado, la primavera.

Quisiéramos describir a continuación el inicio de nuestro proceso de trabajo, para así poder aclarar el uso que hacemos de la fotografía. Antes de componer sobre la superficie del cuadro, escogemos una foto y la distorsionamos (podemos observar varios ejemplos de esta operación en el margen izquierdo). El resultado es una nueva composición fotográfica que, consecuentemente, deforma el espacio del paisaje real. Por lo tanto la pintura abstracta, interpretada a partir de dicha fotografía, no mantiene una relación mimética respecto al paisaje; no lo reproduce, lo interpreta. Nuestro propósito es dar una nueva forma a la imagen paisajística por ello, en casi todas las obras, hemos decidido componer a partir del formato cuadrado. Esto no quita que, en algunos casos, hayamos considerado oportuno optar por la forma de la fotografía original.

Con la creación de un diálogo entre el referente paisajístico y la abstracción pretendemos argumentar tanto la práctica pictórica, como aproximarnos a nuevas formas de abordarla. Sin embargo, no se trata, tan sólo, de la elaboración de una serie de imágenes estéticas, nuestro interés también recae en el proceso de trabajo y en su metodología como medios para llevar a cabo aquello que queremos de forma adecuada y coherente.

A partir de las siguientes cita del artista José Sanleón (Catarroja 1956) —que en su Tesis Doctoral trató el tema de la pintura del paisaje de La Albufera—, y con el fin de reforzar un poco más aquello que proyectamos en la obra, queremos establecer una pequeña distinción entre paisaje y naturaleza.



San Blas (Requena)
8 de marzo de 2015
Fotografía

Requena- El Pontón
19 de abril de 2015
Fotografía

“En síntesis, naturaleza sería todo aquello que se nos presenta a la vista como algo físico y material, independientemente de la intervención del ser humano. Mientras que el paisaje en sí no existe como tal, es algo que tenemos que descubrir para poder desarrollar una idea abstracta que si bien parte de la naturaleza, ésta es filtrada por el intelecto del espectador —creador— teniendo como fin último la ejecución de una obra que trascienda la imagen visual de referencia, transformándola y humanizándola”²⁰.



El paisaje que pintamos es algo que desarrollamos y producimos nosotros mismos, una imagen congelada de un espacio y un momento concretos, un instante que cogemos de la totalidad de la naturaleza. Ésta, por otra parte, se encuentra en continua mutación; todos los aspectos físicos que observamos en ella cambian y se transforman con el paso del tiempo.

“De ahí que lleguemos a la conclusión de que la naturaleza cambia constantemente estando siempre en proceso de transmutación y el paisaje

²⁰ PÉREZ SANLEÓN, J. F. *La pintura de paisaje en la serie Al-Boeira* (tesis doctoral), p. 53.

—obra del ser humano— una vez plasmado en un soporte pasa a ser una imagen estática, la cual queda reflejada en una sola y única representación inalterable físicamente aunque pueda tener diferentes lecturas en función del espectador”²¹.

Conceptos como tiempo, variación, transformación y espacio son metaforizados en nuestra práctica a partir de la propia aplicación de la pintura. Por lo tanto, no son sólo paisajes, sino que son lugares donde el tiempo es el protagonista, ya que es el que construye el espacio y las variaciones que en él se producen.

²¹PÉREZ SANLEÓN, J. F. Op. cit. p. 55.

3.2.2. Discurso: La pintura y el proceso comunicativo

Con el fin de generar un discurso sobre la propia pintura, en este apartado nos centraremos en la elaboración de una serie de reflexiones sobre la puesta en escena del arte contemporáneo, el papel de la pintura y su proceso comunicativo. Por lo tanto, las ideas aquí tratadas intentan analizar aspectos fundamentales que tienen que ver con la práctica de la pintura.

3.2.2.1. La pintura en el arte contemporáneo

Estamos de acuerdo con el artista Lucio Muñoz (Madrid 1929-1998) cuando afirma que “El artista no puede vivir de espaldas al mundo, ni tampoco al resto de artistas. Por supuesto que es necesario acotar las influencias, no mostrarse excesivamente permeable, pero un arte sordo, ciego, encerrado en una burbuja no dialoga con el mundo ni con su tiempo, y por tanto difícilmente comunica”²².

La práctica del arte contemporáneo ha dado como resultado un extenso territorio en el cual se desenvuelven una gran variedad de propuestas artísticas. La búsqueda de nuevas identidades es, indudablemente, un reflejo de una época —la nuestra— marcada por el cambio, el devenir y el individualismo. Nuevos procesos y nuevas formas de abordar la pintura son rasgos característicos establecidos desde el pasado siglo. En la vanguardia los artistas se desviaban de las normas vigentes para así articular nuevas formas y sistemas de representación.

Nuevos modos y nuevos sistemas de proceder han dado lugar a nuevas manifestaciones, y con ello a nuevos significados en la pintura. El cambio ha venido marcado por las modificaciones en la utilización de las técnicas tradicionales y en la aparición de nuevos procedimientos. Estas modificaciones tienen que ver con la aplicación y la manipulación de la pintura, tanto en el caso de los procedimientos tradicionales como en el de los de más reciente aparición. A partir de aquí podríamos definir brevemente la pintura como un conjunto de procesos y significados que se encuentran en continua transformación.

3.2.2.2. La pintura como lenguaje: Pintura y lenguaje verbal

El continuo desarrollo del lenguaje pictórico es fruto de los cambios generados a lo largo de las distintas épocas de la Historia del Arte. Por ello, podemos afirmar que las variaciones y los desvíos en los procesos pictóricos dan lugar a nuevas formas de construcción —y deconstrucción— de los significados de la pintura.

²² MUÑOZ, L. *El conejo en la chistera, escritos del artista*, p. 17.

Aunque haya quien intente ligar la pintura al lenguaje verbal, son muchos los que consideran que se trata de un lenguaje autónomo. Todo lo que aquél diga de este último es una traducción a partir de la cual intentamos hacer más fluida la comunicación. Sin embargo, no todo se puede traducir de una forma literal.

Intentamos encauzar el diálogo entre la palabra y la pintura a partir de la interpretación, a partir de un primer contacto. Este diálogo desencadena pensamientos y sensaciones que, en muchas ocasiones, van más allá del propio lenguaje verbal. Una cita escrita por el profesor Alberto Carrere y por el también profesor y artista José Saborit apoya nuestra reflexión: “Todo lo que desde el lenguaje verbal podemos hacer al intentar describir el modo en que la pintura significa no puede ser más que una especie de traducción o versión, dirigida al entendimiento y no a la sustitución de los conocimientos y la experiencia que la pintura proporciona como arte”²³.

- Las intenciones, los sujetos y la significación en la pintura

La pintura como arte es un acontecimiento en el que interviene un conjunto formado por el objeto pictórico, los sujetos, las intenciones significativas, la experiencia estética y el proceso de comunicación.

La pintura no es inocente ya que su productor, en un principio, tiene la necesidad de transmitir una idea, tanto al espectador como a su contexto. Esta necesidad puede definirse como comunicar, significar, expresar, mostrar o hacer visible “algo”, es decir, querer difundir un discurso.

Esta primera intencionalidad del autor, inicia un proceso comunicativo en el que intervienen varios factores que intentaremos definir a continuación:

El pintor, que también es el primer espectador de la obra, es el sujeto que inicia —con la elaboración de ésta— el proceso de comunicación. La obra o texto pictórico es donde se desenvuelve la intencionalidad de su hacedor, sin embargo, esta primera intención puede ser interpretada de otra manera por el espectador que la observa posteriormente. Esta opinión personal, es decir la interpretación por parte del espectador, la denominaremos experiencia estética. Distinguidos estos elementos, es decir: el pintor, la obra, el espectador y la experiencia estética, la relación que se produce entre ellos es lo que denominaremos el proceso comunicativo.

Es importante que se establezca el proceso comunicativo, ya que sin él, los significados no se difundirían y, por lo tanto, no llegarían a hacerse efectivos.

“Cuando decimos que una pintura significa, no queremos decir que signifique algo que pueda explicarse perfectamente con palabras, o parecerse más o menos a cosas que antes hayamos visto, sino que significan a su manera”²⁴

²³ CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p. 62.

²⁴ *Ibid.* p. 75

La intención comunicativa del pintor no se cierra en la significación concreta o primera que éste vuelca en la obra. Esa significación es solo una parte de todo el proceso comunicativo ya que, por otro lado, tenemos al espectador con su propio pensamiento pero, además, también se encuentra la autonomía material de la obra. Por lo tanto, aunque admitamos las pretensiones del artista, el objeto pictórico en sí mismo puede, desde su autonomía, independizarse de su productor y de la primera intención comunicativa que éste haya intentado establecer.

Como conclusión de este apartado volvemos a citar las palabras de Alberto Carrere y de Jose Saborit:

“Ahora bien, el hecho de que sea verosímil encontrar cierta intención comunicativa en la ejecución de toda pintura no significa que (...) lo que el pintor quiera o haya querido “decir” o simplemente mostrar, deba ponerse por encima de lo que la propia pintura, inmersa en un complejo proceso en el que la intención de quien la ejecuta constituye sólo una pequeña parte, sea capaz de comunicar en el tiempo, desde su autonomía material como objeto independiente de su hacedor”²⁵.

²⁵CARRERE, A.; SABORIT, J. Op. cit. p. 63.

3.2.3. Procedimientos, técnicas y procesos

Este apartado está dedicado a describir cómo se ha desarrollado la materialización de nuestra propuesta. Para ello trataremos, por un lado, los procedimientos pictóricos o, más exactamente, el procedimiento ya que, como veremos a continuación, sólo hemos empleado uno y, por otro, las técnicas pictóricas, es decir, los distintos modos de aplicación y manipulación de la pintura que determinarán las distintas fases que intervienen en la elaboración de la obra²⁶.

- ¿Con qué? Materiales e instrumentos de aplicación y manipulación de la pintura

En cuanto a los materiales utilizados hemos centrado nuestra práctica en la pintura acrílica para artistas y algunos de los productos auxiliares que se pueden utilizar con ella²⁷. El motivo de emplear exclusivamente este procedimiento soluble en agua se debe a sus amplias posibilidades operativas y al interés de sus cualidades expresivas y plásticas en relación con el lenguaje de la abstracción.

La pintura acrílica que conocemos hoy en día es un material sintético cuyo aglutinante está compuesto por resinas acrílicas en dispersión acuosa y que, por tanto, se disuelve con agua. En sus inicios estas resinas se usaron en solución con disolventes minerales y supusieron una aportación muy relevante para la industria de la pintura del automóvil. Posteriormente, y también en solución, fueron desarrolladas por fabricantes de pinturas para elaborar las primeras pinturas para artistas a mediados de la década de 1940 hasta que, diez años después, apareció la primera pintura acrílica en dispersión acuosa. De la aparición de estas pinturas fue en buena medida responsable la iniciativa de artistas muralistas mejicanos, especialmente Siqueiros, ya que usaban algunas pinturas industriales para realizar sus grandes murales, como alternativa a procedimientos más complejos y tradicionales como por ejemplo el fresco. La inquietud de Siqueiros por el uso de pinturas industriales como una derivación en las cuestiones técnicas de su reivindicación política en el contenido de sus murales despertó el interés de algunos fabricantes y acabó influyendo, también, a jóvenes artistas norteamericanos como Jackson Pollock y Morris Louis. Este último y Kenneth Noland serían pioneros en el uso de esas

²⁶ Creemos que es conveniente aclarar en este momento (aunque quizá podríamos haberlo hecho antes) que, de acuerdo con Antoni Palet, autor de *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*, emplearemos el término procedimiento para referirnos al material pictórico, es decir, a la pintura al óleo, a la pintura acrílica, etc. y la palabra técnica para hacer referencia a los diferentes modos de usar ese material.

PALET, A. *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*, p. 55.

²⁷ En líneas generales la diferencia fundamental entre cualquier pintura que se denomine artística y una pintura industrial es que la primera está, en principio, fabricada para perdurar en el tiempo mientras que la segunda no.

primeras pinturas acrílicas en solución para artistas. Tras ellos y entre muchos otros, se beneficiaron de las características de las nuevas pinturas acrílicas en dispersión artistas como los expresionistas abstractos Helen Frankenthaler y Jules Olitsky, artistas pop como Andy Warhol e hiperrealistas como Don Eddy o Ben Schonzeit. En la actualidad, y tras la supremacía de la pintura al óleo durante más de quinientos años, la pintura acrílica se ha establecido entre artistas y aficionados a las Bellas Artes como la única alternativa significativa a aquella.

Además de la pintura propiamente dicha, hemos utilizado productos acrílicos auxiliares, como son la imprimación (*gesso* acrílico) los médiums y también, una resina acrílica en dispersión acuosa industrial²⁸.

La imprimación o preparación, que se da habitualmente a un soporte pictórico, no es imprescindible en el caso de la pintura acrílica (como sí lo es en el caso de la pintura al óleo ya que, entre otras funciones, protege a éste de la agresión del aceite), no obstante, nosotros si lo hemos empleado cuando nos ha interesado reducir la absorción y la rugosidad del soporte.

Los médiums son materiales, también acrílicos, que se mezclan con la pintura para poder modificar alguna de sus características. En nuestra práctica hemos utilizado los médiums fluidos para dar mayor fluidez y transparencia a la pintura sin que pierda sus cualidades adhesivas y filmógenas²⁹. En general, se recomienda la utilización de este tipo de médiums fluidos combinados con la pintura en la técnica de veladuras ya que, tal como acabamos de comentar, si se utilizase únicamente el agua aquella perdería parte de sus cualidades. Cabe señalar que en nuestro caso no abundan las veladuras, que únicamente son utilizadas para matizar algún color concreto, sino otras técnicas.

La aplicación y manipulación de los materiales pictóricos la llevaremos a cabo con la ayuda de diferentes instrumentos en relación al resultado que queramos obtener, es decir, dependiendo de la textura que necesitemos en cada momento podremos utilizar brochas, pinceles, espátulas y lijas. También, y como explicaremos seguidamente, hemos empleado las cintas de carroceros para la realización de reservas y pulverizadores de agua para hacer lavados sobre la pintura antes de su secado.

- ¿Cómo? Técnicas y procesos de aplicación y manipulación

Veremos, a continuación, las posibilidades técnicas de la pintura acrílica, de los médiums y de la resina en dispersión acuosa, así como los distintos procesos que son necesarios para su aplicación y posterior manipulación.

²⁸ Este tipo de resinas son las utilizadas como aglutinante por los fabricantes de pinturas acrílicas de exterior e interior. El nombre comercial de la empleada por nosotros es Laicril P-1575.

²⁹ Aquellas que hacen posible la formación de una película en la superficie tras su aplicación.



Encontramos en estas fotos diferentes ejemplos de las diversas fases de la ejecución de algunos de los cuadros. En ellas se puede apreciar el proceso o el resultado de las técnicas descritas.

Las técnicas utilizadas y de las que, como veremos más adelante, surgirán una amplia variedad de resultados formales y expresivos, han sido: el *marouflage*, las reservas adhesivas, el lavado y el lijado.

El *marouflage* es una palabra francesa utilizada para designar la operación mediante la cual se encola un soporte, normalmente más débil, a otro más resistente. En gran parte de nuestro trabajo hemos adherido tela a contrachapado montado sobre bastidor. Sin embargo, dependiendo de las texturas que queramos conseguir, utilizaremos el *marouflage* o bien pintaremos directamente sobre la madera o sobre la tela que, posteriormente, será montada en el bastidor correspondiente.

Las reservas con cinta de carroceros son usadas, principalmente, para pintar formas con bordes precisos. La cinta se adhiere para delimitar la zona donde no queremos que la pintura quede aplicada, y deja al descubierto la superficie que si deseamos pintar. En nuestro caso utilizamos cinta de carroceros de diferentes grosores y la pegamos directamente cuando queremos bordes regulares o, bien, la rasgamos previamente para conseguir contornos irregulares. Las superficies sobre las que ponemos la cinta deben estar totalmente secas pues de lo contrario esta no se adheriría. Una vez colocada es conveniente presionar los bordes de la cinta con el mango de una espátula, o similar, para que quede bien pegada a la superficie e impida que la pintura se cuele por debajo (estas cintas tienen unas pequeñas arrugas transversales que, además de cierta flexibilidad, permiten que se adhiera mejor sobre bases con alguna irregularidad superficial). Una vez aplicada la pintura se puede retirar la cinta que, por sus características, no habrá dejado restos de adhesivo sobre la superficie.

El lavado es la técnica en la que por medio de la acción del agua —pulverizada, con manguera, con esponja, bajo el grifo, etc.— se puede eliminar parte de la pintura aplicada a un soporte antes de que haya secado completamente. El secado de la pintura acrílica tiene varias fases y dependiendo del momento en el que realicemos el lavado, obtendremos un resultado u otro. Parte del potencial expresivo de este recurso tiene que ver con el azar, es decir, con el hecho de no saber exactamente cuál va a ser el resultado final. No obstante, la experiencia nos permite controlar, hasta cierto punto, ese resultado.

Por último, el lijado de los materiales acrílicos nos permite conseguir texturas que serían muy difíciles de conseguir con otro recurso. En nuestro trabajo utilizamos las lijas manualmente para eliminar parte de pintura no deseada o para obtener texturas concretas que modifiquen el acabado brillante de una película de resina acrílica en dispersión acuosa. Para conseguir estas diferentes texturas primero debemos aplicar la resina sobre la superficie del cuadro (en nuestro caso lo hacemos sobre bases en las que previamente ya hemos

pintado). Una vez que la película de resina haya secado completamente (dejando ver con su transparencia la pintura de debajo), podremos alterar el brillo original con el lijado y proporcionar al cuadro un acabado mate. El lijado que utilizamos en estos casos es un lijado manual en húmedo ya que posibilita un acabado más uniforme y sutil que el habitual lijado en seco³⁰. Después de este proceso es posible seguir pintando sobre esa superficie si lo consideramos conveniente.

Aplicar la resina acrílica en dispersión, cuando ya hemos intervenido con pintura acrílica la superficie del cuadro, es un recurso que tiene como finalidad conseguir una película transparente sobre la cual se pueda intervenir posteriormente. Esto quiere decir que no es usada a modo de barniz, ya que nuestro propósito no es que cumpla una función protectora, sino más bien que funcione como un material más que podamos manipular una vez aplicado.

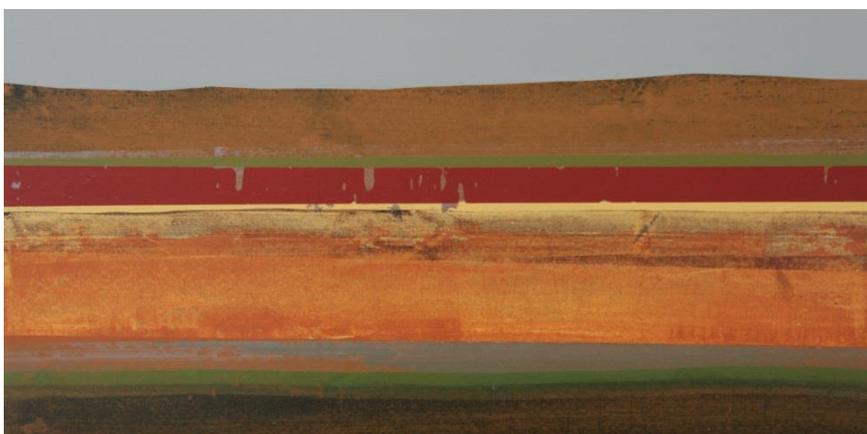
Añadiremos otra cita de Javier Chapa en relación con el uso de la resina acrílica que acabamos de explicar: “Las resinas como pintura transparente permiten la obtención de una cualidad material que deja ver a través de una película, de mayor o menor grosor, aquello que ésta cubre. Este uso difiere de la función protectora que deben desempeñar los barnices y, asimismo, de la normal función de un médium cuando permite modificar las propiedades de la pintura al ser mezclado con ella”³¹.

³⁰ Lijar una superficie húmeda, en la que previamente hemos aplicado agua con un pulverizador, nos proporciona un resultado diferente al habitual lijado en seco (éste último es mucho más abrasivo y, por lo tanto, puede llegar a eliminar mucha más materia). Lijando en húmedo nos aseguramos de eliminar de una forma más delicada, la capa de resina necesaria para convertir ese característico brillo en una superficie mate completamente diferente.

³¹ CHAPA, J. Op. cit. p. 533-534

3.2.4. Las obras

Añadimos, a continuación, las imágenes de las piezas que hemos llevado a cabo en la práctica de nuestro proyecto.



Composición 12.21 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
60 x 120 cm

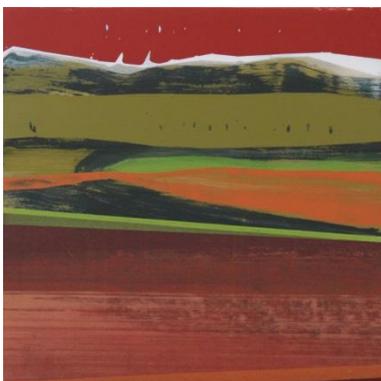
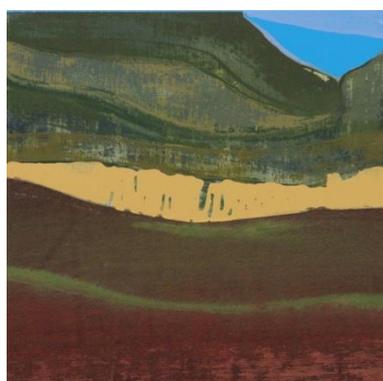
Composición 12.24 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
30 x 60 cm

Composición 12.25 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
30 x 60 cm





Composición 12.18 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
100 x 100 cm



Composición 12.31 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
20 x 20 cm

Composición 12.28 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
20 x 20 cm

Composición 17.45 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela
30 x 30 cm

Composición 12.40 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
30 x 30 cm

Díptico, Composición 12.34 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
25 x 25 cm c. u.



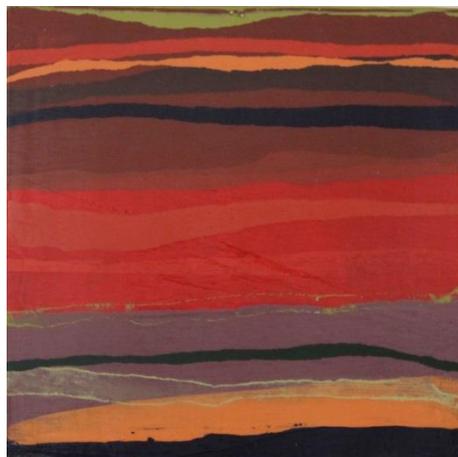
Díptico, Composición 17.32 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
100 x 100 cm c. u.



Grises cálidos, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
50 x 50 cm



Grises fríos, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
50 x 50 cm



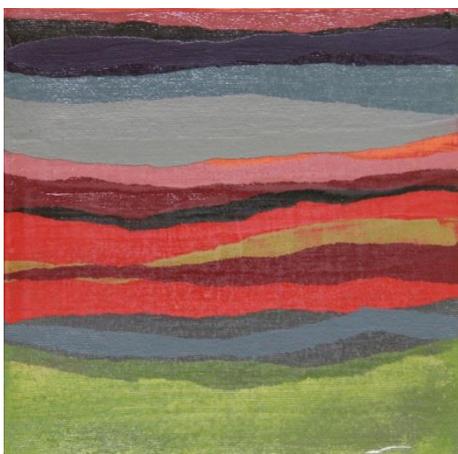
Composición 17.42 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela
20 x 11,5 cm



Composición 17.41 h, 2015
Pintura acrílica sobre tabla
20 x 20 cm



Composición 17.44 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela
19,5 x 13 cm



Composición 17.38 h, 2015
Pintura acrílica sobre tabla
20 x 20 cm



Composición 17.39 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela y tabla
20 x 13 cm

Composición 17.43 h, 2015
Pintura acrílica sobre tela
19 x 19 cm

4. CONCLUSIONES

Expondremos, a continuación, las conclusiones de nuestro trabajo y reflexionaremos sobre los resultados conseguidos en relación con cada uno de los objetivos que se habían planteado al principio de esta memoria.

En relación con los objetivos generales, empezaremos afirmando que estos meses de trabajo han dado lugar a una serie de pinturas abstractas resultado de la interpretación de unos paisajes concretos del entorno de la localidad valenciana de Requena. En estos cuadros se pueden apreciar la variedad de registros plásticos que hemos obtenido a partir de la manipulación de la pintura acrílica. El ejercicio constante de nuestra actividad pictórica ha supuesto una experiencia satisfactoria en relación con el procedimiento —la pintura acrílica— y las técnicas empleadas. La experiencia ha resultado muy productiva y su interés, en nuestra opinión, radica en la interpretación realizada del mencionado referente paisajístico, ya que a partir de esas imágenes y como respuesta a su estímulo ha sido posible desarrollar una variedad significativa de soluciones formales.

De los objetivos específicos planteados el primero se refería a la búsqueda de documentación y posterior contextualización de referentes abstractos para la consecución de nuestros objetivos generales. Podemos afirmar que tanto la documentación reunida como la subsiguiente articulación de los distintos referentes e influencias a los que aquella ha dado lugar, han sido significativos y de gran utilidad durante el desarrollo del proyecto. Tanto desde un punto de vista conceptual como formal y procesual hemos aprendido aspectos desconocidos de la obra de los artistas documentados, y ello ha sido muy enriquecedor para nosotros y, consecuentemente, para nuestro trabajo.

El segundo de los objetivos específicos planteaba la definición y la justificación del tema de nuestra propuesta. A lo largo de la memoria hemos intentado establecer una conexión entre el paisaje y la pintura abstracta. En nuestra opinión creemos que el discurso generado y las explicaciones dadas esclarecen este objetivo. Creemos que la pintura, al igual que el resto de las disciplinas artísticas, no debería plantearse exclusivamente como imitación de la realidad sino como una confrontación con ésta, como un diálogo que permita examinar qué es lo que ocurre en ella para así poder extraer aquello que nos interesa.

Con el siguiente objetivo —la elaboración de un discurso generado a partir de la pintura y el proceso comunicativo—, hemos intentado argumentar que la pintura es un lenguaje donde se proyectan significados. Como conclusión del desarrollo de este objetivo podemos afirmar que a partir de una primera aproximación analítica a la pintura en la escena contemporánea, se puede entender que el tratamiento de nuevos procesos y nuevas formas de abordarla

son rasgos característicos establecidos desde el siglo pasado. Esto ha dado lugar a nuevas manifestaciones artísticas que han permitido abrir nuevos campos en el lenguaje y en la significación de la pintura. Con estas reflexiones llegamos a la conclusión de que la pintura se encuentra en continua transformación, un hecho muy significativo para nuestro trabajo ya que nuestra práctica artística se fundamenta en un continuo juego de repetición-variación de las formas.

En cuanto al objetivo que se refiere a la observación del color y a su utilización en sintonía con los referentes paisajísticos, que era uno de los principales estímulos para nuestra práctica, consideramos que el resultado obtenido ha sido positivo. En nuestra opinión creemos que hemos llevado a cabo un uso ajustado del color y que partiendo de la misma paleta cromática hemos obtenido matices y tonos que enriquecen el conjunto de la serie. Las circunstancias en las que se ha desarrollado la serie han dado como resultado algunas composiciones que ya no son consecuencia directa de un referente fotográfico concreto sino que, más bien, son improvisaciones que resultan de nuestra experiencia con el color de los que sí respondían a estos referentes y, también, de la propia experimentación con los materiales y los recursos utilizados.

A partir de la descripción de los materiales, las herramientas y las técnicas empleadas, hemos hecho comprensible el proceso de trabajo llevado a cabo en la práctica de nuestro proyecto. Una vez observados y analizados los resultados formales de nuestra obra, nos hemos dado cuenta de que en verdad esto no es más que el comienzo. Esto no quiere decir que no estemos satisfechos con el trabajo realizado, sino todo lo contrario, una vez establecido el punto de partida y nuestras motivaciones (el paisaje y la pintura abstracta) consideramos que proyectos como éste podrían seguir desarrollándose, ya que nunca acabaríamos de encontrar nuevas soluciones a la idea planteada. Esto nos anima a no acabar aquí, seguiremos con entusiasmo intentando conseguir que nuestro lenguaje abstracto continúe evolucionando y encontrando nuevas formas que lo complementen.

5. BIBLIOGRAFÍA

Libros

CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

PALET, A. *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.

EVERITT, A. *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Labor, S. A. 1984.

COR, B. *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra, 1992.

RUEDA, J. F. *Nico Munuera*. Santander: NocaPaper, 2014.

MUÑOZ, L. *El conejo en la chistera, escritos del artista*. Madrid: Síntesis, 2006.

CALAPEZ, P. *Del otro lado, en el otro lado*. Cáceres, Bores&Mallo, 1998.

FERRUCCI, S. *Mark Rothko, il viaggio plástico*. Roma: Prospettiva, 2008.

Tesis Doctorales

CHAPA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* (tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

PÉREZ SANLEÓN, J. F., *La pintura de paisaje en la serie Al-Boeira* (tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2010.

Catálogos

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS. CALAPEZ, P. *Lugares de pintura, Exposición del 14 de julio al 9 de octubre 2005* (catálogo). Burgos: Caja de Burgos, 2005.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* (catálogo). Madrid: Arte y Ciencia, 2007.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Kandinsky, origen de la abstracción* (catálogo). Madrid: Arte y ciencia, 2003.

Artículos

ABAD VIDAL, J. C. *Las pinturas invisibles de Pedro Calapez*, http://www.calapez.com/texts/AspinturasinvisiveisdeCalapez_Vidal.pdf

RUEDA J. F. *Ojo agitado, mano pausada*. Málaga hoy, 2 de marzo de 2009. <http://juanolivares.net/repercusion/ficheros/Hurley.M%E1laga%20Hoy.J.F.Rueda.pdf>

PÉREZ PONT, J. L. <http://www.makma.net/juan-olivares-conjugando/>

Páginas web

FRANKENTHALER, H. Galería de imágenes (Consulta 20-1-2015) Disponible en:
http://www.educacion-holistica.org/notepad/galeria/escu_pint_fot/index.php?dir=helen-frankenthaler

OLIVARES, J. Página web del artista (Consulta 15-3-2015) Disponible en:
<http://juanolivares.net/intro.php>

MUNUERA, N. Exposición *Llegando a Xuwan* (Consulta 11-4-2015) Disponible en:
http://www.tomasmarch.com/exposiciones/munuera_xuwuan/obras/munuera_obras.html

SET ESPAI D'ART. *Conjugando*, Juan Olivares (Consulta 2-5-2015) Disponible en:
<http://setespaidart.com/programacion-exposicion.php?cod=0000000094&any=2014&localizacion=1>