

TFG

FLUÏT

EL VERTIDO COMO RECURSO EXPRESIVO

Presentado por Maria Marchirant Martorell

Tutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El agua se conoce en determinados ámbitos como el solvente universal por su capacidad para disolver una gran cantidad de sustancias.

Partiendo de esta idea, el propósito último de nuestro trabajo es captar la belleza de la memoria de lo acuoso en el plano del cuadro. Planteamos, por tanto, la idea de obra pictórica como evidencia de la efímera presencia de un fluido.

El registro de las formas que integran las obras realizadas y que percibirá el espectador tiene, generalmente, una apariencia orgánica y es la consecuencia del rastro dejado por el líquido vertido sobre la superficie una vez ha secado. A pesar de que esa huella pueda sugerir la representación de gotas, planetas, nubes, imágenes microscópicas de células, tubérculos, etc., ésta surge con ausencia de cualquier condicionante real, es sólo materia pictórica y aparece con el único propósito de ser materia pictórica. En esencia nuestra actuación consiste en decidir, en lo posible, hasta dónde puede llegar el fluir del agua y esperar que, tras su evaporación, el color quede fijado en el soporte.

Pintura acrílica, abstracción, recuerdo, naturaleza, proceso, huella, vertido, fluido.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Water is known in certain areas as the universal solvent for its ability to dissolve a large amount of substances.

Based on this idea the purpose of our work is to capture the beauty of the memory of aqueous in the surface. Therefore we propose the idea of work of art as evidence ephemeral presence of a fluid.

The register of the forms integrated on the works that the viewer will perceive has, generally, an organic appearance, and it's the consequence of the trail left by pouring liquid on the surface once it has dried. Despite that the mark may suggest the representation of drops, planets, clouds, microscopic images of cells, tubers, etc. This arises with the absence of any real conditioning, it's just paint and appears with the only purpose of being paint. In essence, our action consist on deciding, where possible, until where can the water flow, and hope that, after its evaporation, the color remains fixed on the support.

Acrylic painting, abstraction, memory, nature, process, trace, spill, fluid.

A mi familia y amigos.

A Chapa, por dedicarme su tiempo.

Compañeros de viaje, "dziękuję" por todo el apoyo que me habéis dado.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN_5

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA_6

3. APUNTES TEÓRICOS: FLUIDOS SOBRE EL PLANO_8

3.1. REFERENCIAS_8

3.1.1. *Impregnar y verter: El fluido como recurso expresivo*_9

3.1.1.1. Años 60_9

3.1.1.2. Bingyi y la poética líquida de la tinta china_11

3.1.1.3. Cristina Gamón; a la conquista emocional del espacio superficial. Nuevas aportaciones a la pintura contemporánea_13

3.1.2. *Sugerir la naturaleza*_14

3.1.2.1. Lo microscópico a través del cuadro_15

3.1.2.2. Elementos visibles de la naturaleza en la obra de Antonio Murado_16

3.2. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO_17

3.2.1. *Ausencia de mensaje e intencionalidad extrapictórica*_17

3.2.2. *El método autónomo*_19

3.2.2. *Pintura fósil. Huellas de la gravedad*_19

3.2.3. *Evocación de lo natural como oposición de la figuración*_21

4. EL HACER: SOLUCIONES PLÁSTICAS_22

4.1. UTILIZACIÓN DE LA PINTURA ACRÍLICA DILUIDA_22

4.2. RECURSOS TÉCNICOS_24

4.3. LOS SOPORTES_25

5. CONCLUSIONES _27

6. BIBLIOGRAFÍA _29

7. ANEXO DE IMÁGENES_32

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de grado se incluye en el ámbito de la pintura abstracta. Busca la expresión de un contenido con un lenguaje universal que, huyendo de una pintura anecdótica y localista, trata de relacionar los propios pensamientos con las reflexiones y la obra de artistas contemporáneos.

De acuerdo con esta premisa hemos planteado el tema de la pintura como huella o “recuerdo fósil” de la presencia de una mancha acuosa. Esta se encuentra intrínsecamente ligada a un proceso de autonomía variable en el que el artista ha permitido que la materia pictórica fluya hasta cierto punto, dejando que el poder expresivo de la misma dependa también de las características del material. Por esta razón encontramos en el proceso la esencia del significado de la obra. Cuando las manchas sobre el cuadro aún están húmedas sus calidades son muy variadas, una vez han secado se transforman y son el resultado de delicadas alteraciones del movimiento del soporte. Se puede apreciar entonces la estratificación transparente que han dejado las capas de pintura.

Este proceso creativo se materializa en una serie de obras de diversos formatos en las que el procedimiento empleado ha sido la pintura acrílica diluida en distintas proporciones de agua y resina acrílica para incrementar el efecto de lo acuoso. La principal motivación para la realización de éstas fue la búsqueda de una expresión personal que tuviera en consideración la importancia del “hacer” y la preferencia por las formas ocasionadas por el vertido de la pintura, en las que no se percibe la mano del artista y en las que se despierta el deseo del espectador por una percepción del más mínimo detalle. Es un proyecto amplio que, aunque no se ciñe a unos márgenes concretos, pretende presentar “un modo de hacer” como estímulo para la realización de cada una de las obras que lo integran.

De acuerdo con esto hemos resumido brevemente el contenido de la memoria escrita con el objetivo de poner en antecedentes al lector. El orden sería el siguiente.

En el primer capítulo hemos expuesto el objetivo principal del proyecto, seguido de otros objetivos más concretos. A continuación, explicamos la metodología empleada en la elaboración del mismo. Seguidamente pasamos al cuerpo de la memoria, que está estructurado en dos grandes bloques.

En el primer bloque, titulado “Apuntes teóricos: Fluidos sobre el plano”, encontraremos un breve análisis de referentes que tiene como punto de partida la utilización pionera de la pintura acrílica diluida en agua —y la consiguiente impregnación del soporte virgen— por la artista Helen Frankenthaler, así como la repercusión de su actitud creativa en otros artistas

contemporáneos. El interés por el vertido y por lo acuoso de la pintura diluida como recurso, nos ha llevado a establecer un símil formal con otras artistas que están trabajando en la actualidad. Este proceso se ha utilizado teniendo en cuenta otro aspecto que nos ha llevado a interesarnos por artistas que, sin abandonar la pintura abstracta, han “imitado” formas reconocibles en la naturaleza o que evocan el imaginario de lo biológico o cósmico. Han sido, por tanto, dos líneas de investigación que, sin llegar a solaparse, confluyen en nuestra obra y sirven de cimientos sobre los que ir construyendo un concepto personal de lo que queremos que sea nuestra pintura. El desarrollo de este concepto —resultado de las correspondientes reflexiones tanto en el plano teórico como en el práctico— supone una novedad ya que nunca antes habíamos planteado con el suficiente rigor la búsqueda de un lenguaje personal.

El segundo bloque, que hemos denominado “El hacer: soluciones plásticas”, está dedicado a una minuciosa descripción de los distintos procesos técnicos que tienen lugar con el procedimiento, los materiales y recursos empleados, así como a la estrecha vinculación entre los procesos y el concepto, cuestión fundamental de nuestro proyecto. Este segundo bloque aborda, entre otros aspectos, el uso que hacemos de la pintura acrílica y es, por tanto, un texto mucho más técnico y descriptivo.

Tras el cuerpo de la memoria, constituido por los dos apartados señalados, incluimos como es preceptivo las conclusiones del proyecto y la bibliografía, y ya para finalizar, las imágenes de las obras realizadas, indudablemente las protagonistas de esta memoria.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es la producción de una serie de obras coherente que, desde la admiración y la lección que supone la herencia artística recibida, nos permita desarrollar un discurso personal.

Los objetivos específicos en los que se fundamentará este objetivo principal son los siguientes:

- Relacionar los intereses artísticos propios con precedentes concretos de la Historia del Arte.
- Plantear la realización de las obras como respuesta al estímulo que supone la pintura, reflexionando acerca del discurso artístico propio y de sus aspectos conceptuales.
- Potenciar la autonomía del proceso, dejando que la materia y el color se expresen por sí mismos sin un contenido explícito.
- Aprender el manejo de distintos recursos técnicos que posibiliten, no sólo el desarrollo de este proyecto concreto sino, también, el de nuestra obra futura.

Esto implicará tanto la experimentación con el potencial plástico y expresivo de un procedimiento concreto —en nuestro caso la pintura acrílica— como la posibilidad de abrir nuevas vías a la transversalidad de distintas disciplinas artísticas.

La metodología empleada en el desarrollo de este proyecto no responde a una estructura lineal sino que se articula en torno a tres fases que unas veces se han desarrollado de forma paralela y, otras, se han alternado de manera más arbitraria.

La secuencia que exponemos a continuación es sólo un ejemplo, de los varios posibles, del modo de proceder en la realización de nuestro proyecto:

A. Experimentación técnica con distintos materiales y gamas cromáticas y planificación y posterior elaboración de piezas concretas. Es decir, producción de la obra.

B. Búsqueda de referencias visuales en exposiciones, catálogos, internet, redes sociales, revistas, etc. Estudio en el que se mantiene activo nuestro interés por determinados artistas contemporáneos pero en el que no se deja de lado el legado de la tradición y la posibilidad de redescubrirlo y aprovechar su lección.

C. Reflexión ligada a periodos de inactividad o de actividad menos intensa. Debido a la realización de una estancia Erasmus en Polonia en el último año hemos trabajado, sobretodo, en formatos reducidos o en proyectos desligados de la práctica pictórica. Estas prácticas han ampliado nuestro imaginario y han resultado de utilidad como distanciamiento y desconexión de la intensa actividad pictórica habitual. Las obras de pequeño formato o las realizadas sobre papel, son más manejables y fáciles de transportar, asimismo, nos permiten trabajar con mayor agilidad en varias piezas a la vez. De este periodo en Polonia surge, por ejemplo, la serie de piezas circulares de 10 centímetros de diámetro que, junto al resto de obras, mostraremos en el correspondiente anexo.

En ningún caso hay que entender estas obras de pequeño formato como meros bocetos o estudios. Requieren por parte del espectador la atención que exige un mayor nivel de detalle y, por nuestra parte, un compromiso sincero y arraigado en lo esencial. Como bien explica el artista Juan Uslé : “Me propongo trabajar en formatos muy pequeñitos, con la intención clarísima que iba a aprender a escuchar a respetar, a dejar que los cuadros se hicieran solos”¹. Con

¹ 100 Talentos [Capítulo 1]. En: *RTVE a la carta*. España: RTVE, 28-09-2012. [consulta: 2015-02-10] Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/talento-100/talento-100-capitulo-1/1538804/>

estas palabras el artista alude a un cambio de estrategia, de visión del proyecto, a una manera de encontrar la propia sinceridad.

3. APUNTES TEÓRICOS: FLUIDOS SOBRE EL PLANO

3.1. REFERENCIAS

En este primer apartado del cuerpo de la memoria hablaremos de aquellos artistas que nos han servido de referencia. A pesar de las diferencias cronológicas trataremos de establecer una relación entre ellos y con nuestro proyecto estableciendo las similitudes y remarcando aquello que nos resulte de interés. Las referencias se articulan de acuerdo a dos líneas de actuación, por un lado aquella que tiene que ver con el procedimiento pictórico utilizado y, por otro, la relacionada con el contenido formal del proyecto.

En la primera intentamos aproximarnos a los pensamientos y obras de artistas que han compartido un recurso expresivo común: La utilización de la pintura acrílica con un importante grado de dilución. Tomaremos como punto de partida el momento en el que por vez primera un grupo de artistas abstractos consideró sustancial para su trabajo la calidad de una pintura sin cuerpo, de una pintura líquida con distintos grados de transparencia y en la que a penas se apreciaba la huella del pincel. Fundamentalmente hablaremos de la utilización de pintura acrílica, aunque también incluiremos algunos ejemplos de características similares realizados con pintura al óleo.

En la segunda línea, de orden conceptual, se ha hecho una pequeña selección de artistas cuyas obras, aun partiendo de intencionalidades distintas, permiten apreciar reminiscencias de lo biomórfico². La mimesis directa o indirecta de referentes de la naturaleza es un tema ampliamente tratado del que hemos realizado nuestra propia selección.

Otro de los aspectos que subyace en estos apartados, aunque no aparezca identificado como tal, es la concepción del arte como experiencia sensorial. La

² Las formas biomórficas son aquellas que, aun siendo abstractas, evocan formas de vida, tales como plantas o el cuerpo humano. El término resulta de la combinación de la palabra "bios" de origen griego, que significa vida, y "morphe", que significa forma. El término se empezó a utilizar hacia 1930 para describir la imaginería, en los tipos más abstractos de pintura y escultura surrealista. Particularmente para las obras de Joan Miró y Jean Arp. Sin embargo consideramos pertinente utilizar el término aquí para hablar de toda aquella manifestación pictórica que, no perteneciendo a ese movimiento, haga uso de las "formas de vida" en su lenguaje expresivo. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/biomorphic> [consulta: 2015-06-7]

creación de imágenes en las que las protagonistas son, sin duda, la sensualidad de las formas fluidas ocasionadas por el vertido y una determinada sensibilidad a la hora de escoger los colores.

3.1.1. *Impregnar y verter: El fluido como recurso expresivo*

3.1.1.1. Años 60

Impregnar, substituir el acto de pintar por otro cercano al de teñir, dejar que la pintura empape el soporte aunando en la tela forma y superficie. La evolución de esta técnica, que inicia Jackson Pollock a principios de la década de 1950 con en su serie de pinturas negras, alcanza su máxima expresión de la mano de artistas como Helen Frankenthaler (1928), o Morris Louis (1912), en lo que podríamos denominar los últimos coletazos del expresionismo abstracto, la vertiente del *Color Field*.

Morris Louis

Point of tranquility, 1959-1960

Magna sobre lienzo

258,2 x 344,9 cm

Helen Frankenthaler

Mountains and sea, 1952

Óleo y carboncillo sobre

lienzo

220 x 297,8 cm



Estos artistas fueron apoyados por el crítico Clement Greenberg, quien escribiría ensayos sobre esta nueva generación de pintores en la que se incluye también a Kenneth Noland. Para estos artistas la noción de “espacio óptico” propia de la época anterior había cambiado bautizando una nueva generación de arte americano. Desde finales de 1950 y en el transcurso de los años 60, Greenberg constató que “la luminosidad producida por las marañas lineales y relativamente monocromas de Pollock se había trasladado al ámbito de la intensidad cromática, ahora identificado como el aspecto menos táctil del campo visual. En las manos de Louis, la pintura líquida que Pollock hacía caer sobre sus enormes lienzos, se había transformado en un chorreo más amplio, de manera que el color se identificaba ahora con la trama del lienzo que servía como soporte y, al mismo tiempo lograba la desmaterialización de ese soporte

en una serie de relucientes velos ópticos que abrían y expandían el plano pictórico³.

Aunque destacaremos sobre todo a Helen Frankenthaler, nos interesa también el trabajo de Morris Louis, cuya influencia, aunque menos apreciable en la obra que presentamos, ha tenido su importancia. En los cuadros de Louis ya no se aprecian las irregularidades propias de la tinción, en palabras del crítico y ensayista Juan Antonio Ramírez “se trata de que el color actúe por sus propios medios, sin ayuda de otros recursos, como un lenguaje autosuficiente”⁴.

Helen Frankenthaler admitió la influencia de Pollock en sus primeras obra, sin embargo, sus preferencias se fueron decantando por las posibilidades expresivas de la liquidez de la pintura. En nuestra opinión éste es un rasgo que la separa de la pintura de acción si consideramos el vertido y el impregnado del soporte como actos menos viscerales que el de “arrojar” la pintura propio de Pollock. La denominación que recibió esta técnica fue “soak and stain” es decir, impregnar y teñir en contraposición al “dripping” o goteo.



Helen Frankenthaler trabajando en su estudio . Fotografía tomada por Ernest Haas, 1969.

La artista mostró su fascinación e interés por lo acuoso, por lo transparente, en definitiva, por las calidades del agua⁵. Quizás sea el uso que hace del color, la libertad de las formas y lo difuso de sus contornos, pero las pinturas de Frankenthaler podrían ser la translación de la técnica de la acuarela a otra

³ FOSTER, H., et al. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 443.

⁴ RAMÍREZ, J.A., et al. *Historia del arte: El mundo contemporáneo*, p. 344.

⁵ CHAPA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico*, p. 208.



Helen Frankenthaler
Nature Abhors a vacuum, 1973
 Acrílico sobre lienzo
 262.9 x 285.8 cm

escala. La pintora recurrió en un principio a la pintura al óleo diluida en trementina, un procedimiento que dejaba ver alrededor de cada mancha un halo de aceite sobre la tela de algodón sin preparar. Este efecto (técnicamente perjudicial por el efecto nocivo del aceite en la tela) proporcionaba una sensación de movimiento muy sutil que fue sustituido por la intensidad del color propia del procedimiento al empezar a trabajar con la pintura acrílica.

Las obras de Helen Frankenthaler poseen un aura de tranquilidad, de contacto con lo natural y de memoria paisajística. El comportamiento de la pintura diluida hace que podamos considerar esa misma “aura” como algo significativo en la obra de la artista contemporánea china Bingyi que, como veremos en el siguiente apartado, consiste en una reinención del paisaje pero en otros términos. También relacionaremos las obras más maduras de la americana, de una intensidad cromática superior a las de sus inicios, con el trabajo de la joven artista valenciana Cristina Gamón.

3.1.1.2. Bingyi y la poética líquida de la tinta china

La artista Bingyi Huang (1975) es natural de Beijing. Aunque se establece en América a una edad temprana, los recuerdos y experiencias de los paisajes chinos son tan fuertes que, tanto desde un punto de vista conceptual como en relación con los materiales empleados para su realización, se han convertido en el objeto principal de inspiración en su obra.

Bajo el signo de la tinta caligráfica china y haciendo uso del papel de arroz como señas de identificación cultural, la artista realiza obras de escala “épica” alejadas de sus primeras obras figurativas. Éstas bien podrían ser descritas como performances por lo que supone el acto de pintar, sin embargo, el resultado final es tan bello que consideramos que merece tanta o más atención que el aspecto performativo de su ejecución.

Mediante intervenciones pictóricas próximas al *land art*, la artista extiende sus paneles de papel de arroz al aire libre, en las montañas sagradas chinas (consideradas así por su cercanía al cielo, se creía que eran morada de seres inmortales) dejando que el viento, la lluvia o los ríos sean elementos activos del proceso creativo. Bingyi rocía el aire con tinta y espera a que ésta caiga sobre el papel en una suerte de “action painting” meditativa en la que la naturaleza se expresa a través de la artista. Las manchas surgen de la humedad, la inclinación del terreno y el gesto relajado. Un juego de luces y sombras en blanco y negro que invita a la observación pausada del detalle, pero en tamaños sobrecogedores. Este modo de proceder tan sensible, que liga estrechamente el proceso con el material y, al mismo tiempo, con la acción de pintar, nos resulta enormemente atrayente. El movimiento de la artista al



Bingyi Huang
The shape of the wind, 2012
Tinta sobre papel de arroz
2,65 x 160 m

Bingyi trabajando al aire libre en la pieza *Cascade*, 2010.

Proceso de secado de *The shape of the wind* en las montañas Fuchun

rociar la tinta implica a todo su cuerpo y por la envergadura de los paneles, se convierte en una danza.

Cuando pensamos en pintura con tinta china —cuyo nombre en chino es *shuimo*— nos vienen a la mente paisajes brumosos, montañas, olas con mucha espuma, cascadas, etc.⁶ El *Shan-Shui* (agua y montaña) es el estilo de pintura en el que se representan, generalmente mediante pincel, estos espacios naturales⁷. No se trata de pinturas de representación realista, sino de obras que plasman la idea de naturaleza inventando algunos de sus aspectos. El blanco del papel toma el rol fundamental de la luz como símbolo de vida y de conocimiento, mientras que en las profundidades del negro de la tinta encontramos lo desconocido, lo inexpugnable, el signo universalmente conocido como el ying y el yang⁸. Sin embargo, en las ricas tonalidades de la tinta la artista ve una posibilidad de expresión novedosa que le permite conjugar disciplinas como la escenografía, la música, la instalación, incluso la composición de óperas, en las que también se encarga del diseño del vestuario.

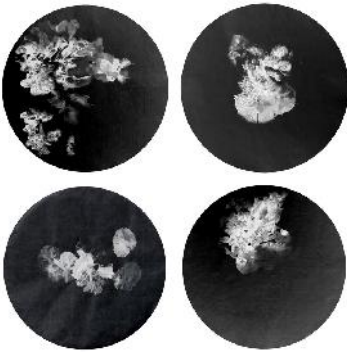
Como ella misma dice "No estoy tratando con el clasicismo. No estoy tratando con las escuelas o los procesos (de la pintura histórica) . ¡No! Eso no es lo que me interesa en absoluto. Pinto una vista de todo el mundo... En mi caso no se trata de la reinterpretación de la pintura de tinta china tradicional. Cuando se es realmente "Shan-Shui" no es necesario pensar en ello. Cuando eres, no es necesario pensar en el bienestar, sólo eres"⁹.

⁶ Shuimo significa literalmente "agua tinta" término que yuxtapone los dos elementos, dando prioridad al agua en la secuencia. CLARKE, D. *Water and Art*, p. 173.

⁷ Las prácticas pictóricas que implican el uso de pincel con tinta son conocidas como "Bimo". METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Ink Art: Past as a Present in Contemporary China*, p. 150.

⁸ *Ibid*, p. 151.

⁹ GUEST, L. The postmodern literati: the performative practice of Bingyi. En: *Creative Asia* [Consulta: 2015-08-01] Disponible en: <http://www.creative-asia.net/content/postmodern-literati-performative-practice-bingyi>



Del conjunto de la obra de Bingyi nos interesa, sobretodo, una serie de piezas circulares de pequeño formato denominada *The Luminaries: Information Bodies*, que son asumidas como una colección de manifestaciones de la naturaleza en las que la artista trabaja diariamente, como en un ejercicio caligráfico repetitivo, con el que trata de ejercer un control preciso de los pinceles¹⁰. Una serie de pinturas en las que, invirtiendo los colores que usa habitualmente, utiliza pintura acrílica blanca sobre soporte negro.

3.1.1.3. Cristina Gamón a la conquista emocional del espacio superficial. Nuevas aportaciones a la pintura contemporánea



Aunque quizá pueda ser prematuro mencionar aquí a una artista que por su juventud tiene todavía una trayectoria muy corta, nos parece interesante el lenguaje con el que Cristina Gamón (Valencia 1987) alude a lo líquido a través de la la transparencia del metacrilato. Una artista emergente casi de nuestra generación cuya obra se encuentra en movimiento, a través de la que hacemos un acto de asimilación de las corrientes actuales, no tomando estas como una autoridad histórica sino como una aportación técnicamente innovadora.



Gamón admite en el *statement* de su página web: “El poder de seducción del característico acabado pulido del plástico sirve de ventana a una emoción contenida en la pintura cuya sensualidad no nos es nunca desvelada. Mientras, la materia se ahoga al otro lado de esa barrera invisible, que nos hace creer en una realidad aparentemente accesible, gracias a la transparencia de su mentira”¹¹. La artista habla de ocultar el gesto o fisicidad (sensualidad) de la pintura como si ésta estuviera presa tras el plástico. Esta misma idea la aplicamos a la obra que presentamos en el proyecto al suprimir cualquier atisbo de relieve en la pintura con el claro objetivo de preservar su apariencia de líquido vertido. Echamos la vista atrás y en relación con esa cuestión resaltamos la semejanza con las obras de Frankenthaler o Louis en las que el empapado de la pintura producía el mismo efecto de planitud que buscamos para nuestros cuadros.

El crítico de arte Fernando Castro Flórez afirma de la pintura de Gamón que: “Vale decir que lo abstracto sea capaz de ofrecernos una experiencia de lo concreto, como en esta pintura pulsional y “atmosférica”, resultado de una honesta inmersión en lo caótico para extraer formas y colores esenciales”¹². Es en estos colores dónde encontramos la disonancia más grande respecto a

Bingyi Huang
The Luminaries: Information Bodies, 2013
Técnica Mixta
400 piezas de 34 cm Ø c.u.

Cristina Gamón
Infinito 27, 2012
Acrílico sobre acrílico
200 x 200 cm

Cristina Gamón
Infinito 44, 2014
Acrílico sobre acrílico
150 x 200 cm

¹⁰ Disponible en: <http://theculturetrip.com/asia/china/articles/between-heaven-and-earth-bingyi-s-meditative-ink-paintings/> [Consulta: 2015-08-01]

¹¹ Statement de la artista. Disponible en: <http://www.cristinagamón.com/STATEMENT> [Consulta: 2015-07-11]

¹² Disponible en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/31672243/Pintura%20sublime%20por%20Fernando%20Castro.pdf> [Consulta: 2015-07-11]

nuestra obra. Ocurre lo mismo que con las obras tardías de Helen Frankenthaler o con las de Morris Louis, en las que la sobriedad cromática está ausente, como ya hemos comentado anteriormente, es habitual el empleo de gamas cromáticas intensas y vibrantes. Así pues, en nuestro trabajo actual experimentamos una conexión más afín con gamas cromáticas más suaves y en claves más altas que con los colores vivos e incluso flúor que a través del ejemplo de Gamón vemos que se encuentran tan al día. Esto no implica, necesariamente, que descartemos que una variación en ese planteamiento cromático pueda suponer una nueva vía de evolución de nuestra obra en un futuro.

3.1.2. Sugerir la naturaleza.

La base abstracta de la obra hace que no nos preocupemos por la forma como representación. Como hemos visto en las obras de Bingyi es más bien el procedimiento el que ocasiona esta conexión. Sin embargo, hay artistas que sí emulan a la naturaleza y crean imágenes relacionadas estrechamente con la percepción visual que tenemos de ella. Aunque no abandonen la abstracción sugieren la presencia de formas cósmicas, microscópicas o, directamente, evocan elementos visibles como hojas, pétalos, nubes, etc.

Aunque pueda resultar anecdótico nos gustaría mencionar en este apartado un hecho que consideramos significativo en la Historia del Arte: la búsqueda de una impresión del agua en las obras últimas de Monet. No podíamos dejar de incluir uno de los cuadros en torno al jardín de Giverny en este escrito. Si bien es cierto que ya han pasado muchos años desde entonces, creemos que se trata de un antecedente directo del tipo de pinturas al que nos referíamos en el párrafo anterior. Su obsesión por la representación del agua, de lo acuoso en la superficie del cuadro es fascinante y un factor en común con nuestra obra, tema que se desarrollará en el apartado *Evocación de lo natural como oposición a la figuración*.

Claude Monet
Les nuages, 1914 - 1926
 Óleo sobre lienzo
 200 x 1275 cm



3.1.2.1. Lo microscópico a través del cuadro



Ross Bleckner
Overexpression, 1998
Óleo sobre lienzo
213,4 x 182,9 cm

Terry Winters
Double gravity, 1984
Óleo sobre lienzo
203.2 x 264.2 cm

Aunque tan sólo les dediquemos un breve comentario, no queremos dejar de citar que de las dos últimas décadas del siglo pasado nos interesa un grupo de pintores que cuestionaría la herencia reduccionista del Minimalismo. Artistas como Ross Bleckner (1949) o Terry Winters (1949) abandonaron planteamientos formalistas en busca de una abstracción “con contenidos”, una abstracción que más que innovar planteaba una revisión de postulados anteriores¹³.

De las obras de Ross Bleckner destacamos las realizadas en 1984. En ellas utiliza patrones de puntos como símbolos de los sarcomas producidos por el virus VIH. No se trata de registros fieles del aspecto de los sarcomas, tan solo la imagen mental que podemos tener de ello. En 1990 realiza también obras que aluden a los cielos estrellados y sigue interesado por el cuerpo humano visto a nivel microscópico realizando pinturas de células cancerosas o de esquemas del ADN. Por su proximidad formal con nuestro trabajo tomamos como referencia la serie *Cells* (células), de la que podemos ver un ejemplo en la imagen superior. En las piezas realizadas para este proyecto, a veces también aparece, aunque carentes de la intensa simbología que les atribuía Bleckner, la repetición de una forma que puede recordar la estructura de una célula animal con un cuerpo redondo variable y un núcleo.

En el caso de la obra de Terry Winters el contenido no alude a algo tan trágico como la enfermedad y su ineludible relación con lo social y con la muerte. Winters profundiza en una apasionante visión microscópica de algunos aspectos de la naturaleza vegetal como esporas, vainas, semillas, etc. Sus obras más tempranas recuerdan el trabajo documental de un biólogo, mientras que las más recientes, influenciadas por la geometría de los fractales, hacen pensar en la de un físico o un matemático. No obstante, tanto el ingrediente matérico de su pintura como la contundencia de su contraste cromático, hacen que no nos sintamos tan cerca de su pintura.

En resumen, el deseo de estos artistas de evocar aspectos concretos de la realidad y la carga semántica que esto conlleva se aleja de la idea inicial de nuestra propuesta que no ha estado basada en imágenes previas. Sin embargo, y por lo que los resultados obtenidos parecen sugerir, el estudio de estos artistas nos ha abierto la puerta a la búsqueda de inspiración a partir de imágenes microscópicas que podemos encontrar en internet y en publicaciones científicas y que, quizá en un futuro, podrían materializarse en una serie de obras.

¹³ GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 399.



Antonio Murado
s.t. *Serie botánico*, 2013
Óleo y lápiz sobre papel
106 x 77 cm



Antonio Murado
The Rains, 2010
Óleo sobre lienzo
182,8 x 243 cm

3.1.2.2. Elementos visibles de la naturaleza en la obra de Antonio Murado

El pintor gallego Antonio Murado (Lugo 1962) es una de las principales referencias contemporáneas en nuestro trabajo. Como explicaremos más adelante, nos interesa, sobre todo, la esencia de su trabajo y no el exquisito uso que hace de la pintura al óleo, procedimiento que, en nuestro caso, quedo descartado desde un principio. Murado lleva a cabo una utilización innovadora de este procedimiento tradicional que es considerada por muchos como un “virtuosismo” técnico que lo hace asemejarse a un alquimista. El artista consigue combinar en su método de trabajo el conocimiento de la química de las pinturas y el resultado de investigaciones técnicas con la espiritualidad y la poética que transmiten los materiales por sí mismos.

La pintura de Antonio Murado, sutil y seductora, se sirve de delicados efectos producidos por piscinas de pintura transparente o al insuflar aire a las manchas sobre el soporte y crea la ilusión de que nos encontramos ante paisajes o pétalos de flores que flotan en el agua. Sin embargo “no es una mera mimesis de la forma de las plantas, sino un atenerse a su regla, a la potencia de generación, comprendiendo que está marcada por la disposición en torno a un centro...”¹⁴. El propio pintor describe en una entrevista su proceso de trabajo como una reproducción de las condiciones en las que la naturaleza trabaja, dejando siempre que los materiales dispongan de cierto margen de actuación por ellos mismos, y, en el mismo sentido, también comenta el hecho de que la experiencia ayuda a prevenir lo que va pasar pero no del todo¹⁵.

¹⁴ CASTRO, F. La inquietud que atraviesa el lienzo: Un ensayo sobre la obra de Antonio Murado. En: *Antonio Murado*, p. 38.

¹⁵ Entrevista realizada en la Galería Trinta el 16 de Diciembre de 2014 con motivo de su exposición en la galería "La Bête". Disponible en: <https://vimeo.com/115586725> [Consulta: 2015-07-11]

El crítico y artista Miguel Copón describe la naturaleza indirecta del gesto del pintor, acto que identificamos plenamente al no verse materializada sobre el lienzo la impronta propia de la pintura gestual: “El gesto de los cuadros, el gesto del director de orquesta, se produce como medio de intervención o de proposición del desvío azaroso en las direcciones infinitas de los materiales, como si la pintura, representación lenta de la luz, simulara una cortina de agua y la mano, en lugar de dejar marcas sobre el lienzo, se introdujera en su cascada produciendo variaciones, seriaciones, ritmos, detenciones, suspensiones, una batería de elementos que la pintura puede disponer como suyo al transformarse, por fuerza de la técnica, en lugares dispuestos para ser mirados”¹⁶.

Por otro lado, nos encontramos también en sintonía con la tenue presencia de los colores de Murado, pálidas gamas que oscilan entre los colores pastel y un rico abanico de blancos siempre con acertados toques de intensos violetas o rojos.

En sus obras los colores se asocian directamente a las flores, a las hojas o, incluso, a la sangre por la recurrente relación entre color y forma. En nuestro trabajo, por el contrario, intentamos huir de esas asociaciones, sobre todo cuando empleamos tonos rojos o rosas que son tan fácilmente relacionados con la sangre, como veíamos en el caso de las células cancerosas en la obra de Bleckner

3.2 REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO

3.2.1 Ausencia de mensaje e intencionalidad extrapictórica.

“El temblor de la mano es capaz de destruir los mitos de la pureza, la virginidad, el silencio, todos los mitos platónicos de la pintura abstracta. Cualquier movimiento del soporte ya es una acción que modifica la superficie”¹⁷.

Con estas palabras define Guillermo Solana, en referencia a la obra de Juan Uslé, que la abstracción pura entendida como una versión autónoma de la pintura de sí misma no existe realmente, puesto que cualquier gesto premeditado supone un recuerdo de la mano humana.

Como ya hemos insinuado anteriormente, en nuestro trabajo buscamos una forma de expresión propia que conecte íntimamente el proceso con el

¹⁶ COPÓN, M. Tejidos y trazos. En: *Antonio Murado*, p. 15.

¹⁷ SOLANA, G. Juan Uslé y la cámara anecoica. En: *Juan Uslé: Coágulo y trama*, p. 7.



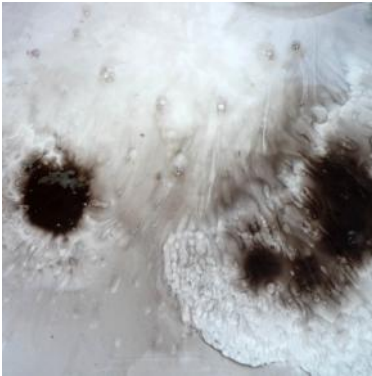
Maria Marchirant
Fluid roig, 2015
 acrílico sobre tabla
 120 x 90 cm

resultado. Las formas surgen de un estado de introspección que tiene lugar durante el propio proceso de trabajo en el cual se mantiene una intensa conciencia sobre los materiales, su apariencia y comportamiento.

Compartimos con muchos otros artistas la idea de que la pintura es pintura y nos identificamos con las palabras que dedica Copón a Antonio Murado cuando afirma que: “es obsesivo para Murado el pensar *en pintura*, lograr oír los devaneos alucinados del comportamiento físico de los materiales”¹⁸.

Aunque la idea del automatismo como pulsión generadora resulta atractiva y puede surgir ante la contemplación de las obras, en nuestra opinión, éstas estarían más próximas a un ejercicio de caligrafía oriental en el que no habría atribución alguna de significados. Esta práctica alude a la concentración y a la meditación en contacto con la fluidez de la tinta, sin embargo la caligrafía requiere un control exhaustivo sobre el material y aquí, como veremos a continuación, nos servimos de justo lo contrario.

¹⁸ COPÓN, M. *Op.cit.* p. 15.



La pintura disuelta en agua se escurre por la superficie no porosa de un acetato de celulosa sin manipulación alguna, creando imágenes muy sugerentes.

Profunditat, 2015
acrílico sobre tela
70 x 50 cm

3.2.2. El método autónomo.

“[...] abandonarnos a la madre naturaleza, saber valorar la actividad espontánea, cuidar de que lo artificial no interfiera en lo necesario”¹⁹.

El título de este apartado alude a aquellas prácticas artísticas (pictóricas en nuestro caso) que hacen uso de la autonomía de los materiales para la creación de imágenes. Podríamos citar como ejemplo las pinturas quemadas del artista alemán Otto Pienne (1924), en las que deja que el fuego actúe controladamente y sea el responsable del color y la forma de la pieza. En su caso podríamos referirnos, incluso, a la naturaleza como fuerza creadora.

Buena parte de la producción de nuestra obra está también estrechamente ligada a lo espontáneo y, hasta cierto punto, incontrolable modo en el que la pintura diluida se extiende por la superficie horizontal del soporte. Es por eso que la definición de las formas no depende, exclusivamente, de la mano del que pinta. Incluso aunque haya una intención inicial, ésta no va a ser determinante. Esta circunstancia incide en la idea ya apuntada anteriormente de una pintura autónoma cuyo significado radica en su propia existencia, no pudiendo separarse ésta de una remota idea de “lo natural”.

Nos gustaría apuntar el hecho de que el acto de pintar no se convierte por ello en una dedicación meramente técnica o de investigación, más bien se trataría de hacer de lo técnico expresión de lo poético. Es decir explotar la belleza de la materia misma centrando la atención en el detalle.

Como máxima expresión de sensibilidad retomamos las palabras de la artista china Bingyi cuando afirma: “Yo pinto con el clima, yo controlo la temperatura, la humedad, el propio territorio en el que estoy trabajando. Yo no pinto agua y montañas sino que la montaña y el agua pintan a través de mí”²⁰.

3.2.2. Pintura fósil: Huellas de la gravedad.

Cada una de las imágenes que integran nuestro proyecto puede ser descrita como el recuerdo de la presencia de un fluido, lo que queda después de su desaparición. Se podría comparar con las huellas que han ido dejando en la roca el agua de un pantano durante las épocas de sequía. El nivel del agua ha descendido pero permanecen inscritas sobre la piedra las marcas de su presencia anterior. El resultado ideal de la obra se encontraría en el proceso y no tanto en el producto final. La mejor versión de la misma era cuando todavía

¹⁹ SAMPEDRO, J.L. *La vida perenne*, p. 121.

²⁰ Disponible en: <http://www.makma.net/bingyi-y-la-naturaleza> [consulta 2015-06-08]



Detalle de la siguiente pieza en su fase de secado, observamos como los bordes de la aguada rebasan el límite del marco, y el brillo del agua.

s/t, 2014
acrílico sobre tabla
55 x 40 cm

estaba húmeda. Este pensamiento, que resulta clave para entender la obra, se sirve de una serie de recursos que lo refuerzan tanto en su apariencia como en el concepto. Nuestra intención es que el resultado sea un todo coherente, que los cuadros se expliquen por sí mismos.

Con la metáfora “Pintura fósil” queremos evocar un pasado “vivo”. Lo que nos queda ahora es la pintura seca, “muerta”. Tras la fluctuación del color líquido sobre el soporte, este sedimenta en sucesivas capas una suerte de estratigrafía transparente que podemos apreciar sobre el blanco del soporte. Este color resulta esencial como base ya que su luminosidad permite ver con claridad todos los diferentes estratos. Asimismo, la relación que tiene con las superficies líquidas es determinante. Nos referimos al hecho de que el blanco no sólo es el color que perceptualmente atribuimos a un objeto sino que podemos apreciarlo en los reflejos brillantes de una superficie como el agua. En ocasiones, un cuerpo transparente nos puede parecer blanco solo por los reflejos. Según Goethe "Se podría llamar blanco al destello fortuitamente opaco de lo transparente puro"²¹. La elección del color del soporte no es, por tanto, aleatoria, sino que se basa tanto en la idea de luz, como en la de agua, de reflejo.

Lógicamente nuestra práctica pictórica se desarrolla, básicamente, en horizontal. Esta actitud en relación con el plano del cuadro, habitual en el caso de alguno de los expresionistas abstractos —por supuesto Pollock pero también Noland y, sobre todo, la ya citada Frankenthaler— nos recuerda las palabras de Greenberg cuando afirma: “La pintura de Caballete, el cuadro trasladable que cuelga de una pared, es un producto exclusivo de Occidente, sin ningún equivalente en otros lugares. Su forma viene determinada por su función social [...] el artista organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad”²².

Desplazando el cuadro del caballete al suelo nos vemos comprometidos con otro tipo de visión, menos preocupada por aspectos formales como la composición o la perspectiva. En este sentido citamos las palabras de un pintor eminentemente “horizontal” como es el caso de Pollock cuando afirma: “Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo (...) estar *en* el cuadro”²³.

El agua secará sobre el soporte poco poroso del mismo modo que seca un charco “desde los bordes hacia dentro”, la horizontalidad dejará impresa una cartografía de lo húmedo y por tanto es fundamental en nuestra práctica.

²¹ GOETHE, J.W. Esbozo de una teoría de los colores. En: *Obras Completas*, p. 495.

²² GREENBERG, C. *Arte y cultura: Ensayos críticos*, p. 177.

²³ HERSHEL, B. *Teorías del arte contemporáneo*, p. 583.

3.2.3 Evocación de lo natural como oposición de la figuración



s/t, 2014
acrílico sobre tabla
55 x 40 cm

Detalle de la pieza *Fluid blau*.

Una de las piezas de la serie:
Microscòpic
acrílico sobre tabla
10 cm Ø



De pie frente a las piezas parece que podemos oír los sonidos del viento y el agua que provienen de la rica tonalidad de la tinta; podemos imaginarnos realizando un viaje espiritual, en el que nos abrazamos y somos abrazados por las imágenes metafóricas y el sonido.²⁴

De este modo tan poético explica el crítico Wu Hung —a propósito de la pieza *Cascade*— la relación entre los elementos de la naturaleza y las pinturas de Bingyi en el texto para una de sus exposiciones. En nuestro caso nos limitaremos a afirmar que en la obra que realizamos tampoco hay pretensión alguna de representar o sugerir la presencia de elementos que tengan relación con lo real. Somos conscientes, no obstante, que ese principio se suele contraponer a la capacidad que dispone la mente humana para asociar automáticamente elementos. Por esta razón aprovechamos esa capacidad de evocación de lo real como impulsor de la sensibilidad o la emoción dejando que los materiales hablen a través de lo conocido.

Por esto en cierto modo potenciamos, que las formas resultantes del vertido de líquidos sobre una superficie horizontal tiendan a ser redondeadas y a recordar lo orgánico, como ya explicábamos en el apartado de “sugerir la naturaleza” en relación a la repetición del esquema de la célula en muchas de las obras. Formas que nos aproximan a la idea de imagen vista a través del microscopio, formas delicadas, diminutas y extrañamente sorprendentes..

Sin embargo, y para finalizar este apartado, admitiremos que sí que hay un resquicio de figuración o mimesis. Hemos hablado de sugerir lo orgánico, de la pintura como residuo de lo líquido, de la fluctuación y posterior sedimentación del color en el soporte. Derivado del propio proceso también podemos intuir un anhelo por preservar la superficie de lo acuoso. En un intento de

²⁴ HUNG, W. *Essay on cascade*.

Disponible en: <http://bingyi.info/> [Consulta: 2015-05-03]

representación directa de lo líquido, no pintamos tanto la sensación de agua como ya mencionamos anteriormente que haría Monet, sino que la reproducimos. En algunas piezas nos servimos del recurso del brillo que proporcionan como acabado los médiums. Ésta, por tanto, si podría considerarse una representación figurativa, al menos, sería la más sincera.

3.3. EL HACER: SOLUCIONES PLÁSTICAS

Tras las reflexiones previas, que atañen al concepto de la obra que hemos realizado, en este apartado de la memoria daremos algunas claves técnicas acerca de los procesos pictóricos empleados y los resultados conseguidos. En la realización de las obras que integran el proyecto, y que podremos ver en el correspondiente anexo, nos hemos servido de una serie de recursos técnicos aprendidos en la asignatura “Pintura y abstracción” y que, a partir de la propia experiencia, se han desarrollado para ir ajustándose a nuestras necesidades.

3.3.1. Utilización de la pintura acrílica diluida

En este apartado haremos hincapié en la idoneidad de la pintura acrílica como procedimiento y en las distintas maneras de utilizarla para obtener aquellos registros que necesitamos. Gran parte de los efectos visuales se consiguen gracias a la capacidad de disolución de la pintura en agua. Ésta actúa como solvente en la solución, nos permite diluir la pintura a nuestra conveniencia, no amarillea y, como se evapora, no da cuerpo a la película.

La adición de un porcentaje excesivo de agua puede ser considerada técnicamente incorrecta. Aunque nuestra experiencia, todavía corta, no ha evidenciado estos problemas, no podemos dejar de hacer referencia a las palabras de David Gottsegen cuando en su manual “The painters Handbook” aconseja no realizar una mezcla con agua superior al 50 %, pues de lo contrario se debilitaría en exceso la capacidad adhesiva y la resistencia de la pintura²⁵. De acuerdo con Gottsegen lo correcto para que el comportamiento de la pintura sea el adecuado sería añadir, además de agua, cierta cantidad de médium acrílico fluido²⁶.

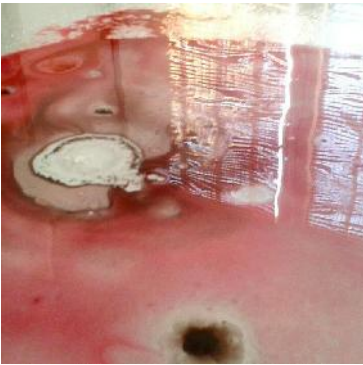
Los soportes que utilizamos pueden ser contrachapados, papel, láminas de plástico, etc. En el caso de los contrachapados reducimos previamente su absorción con diversas capas de pintura acrílica blanca, pues a diferencia de los

²⁵ Algunos fabricantes, quizá por razones comerciales, reducen esta cantidad al 25%. LIQUITEX. *The acrylic book*, p.8 Disponible en:

<https://www.liquitex.com/acrylicbook/>[consulta 2015-06-08]

²⁶ GOTTSEGEN, D. *The painters handbook*, p. 248.

pintores que empleaban la técnica del “soak and stain”, no pretendemos impregnar y teñir el soporte sino depositar la pintura y que ésta seque sobre la superficie del modo más autónomo posible.



Fotografía tomada durante el proceso de secado después de intervenir las aguadas con gotas de pintura más densa.

La pintura empleada, básicamente, es la pintura acrílica de la gama Studio de Vallejo. En la carta de esta gama, la inferior de la marca, observamos que gran parte de colores están compuestos de más de un pigmento²⁷. Esta circunstancia puede ocasionar que al diluir la pintura los distintos pigmentos que componen el color se puedan percibir por separado y, por ejemplo, en colores como el “Pardo Van Dyck” (compuesto por los pigmentos PR101, PY42 y PBk11, es decir, un pigmento rojo, uno amarillo y otro negro) aparezcan zonas anaranjadas²⁸, o en el “Gris de Payne” (PB29, PBk11, PY42, compuesto por un pigmento azul, otro negro y un amarillo) se perciban tonos azulados. En nuestro caso, con independencia de que esto pudiera ser considerado como una carencia de la pintura, nos servimos de esta circunstancia técnica como un recurso plástico.

Otro recurso es la combinación en la misma mancha de de pintura más y menos diluida, de manera que aparezcan zonas más opacas y otras más transparentes. En general, en vez de la intensidad cromática que podría tener una pintura más pura, es decir, menos diluida, nos decantamos por mezclas más aguadas que no lleguen a cubrir el blanco de la base. Estas manchas son más apagadas y, entendemos que, más convenientes para nuestros propósitos.

Podemos apreciar las variaciones de color ocasionadas por la separación de los pigmentos.

Una de las piezas de la serie:
Microscòpic
acrílico sobre tabla
10 cm Ø



²⁷ Las marcas más importante presentan, al menos, dos gamas de pintura, una de más calidad y otra inferior. La diferencia entre una y otra reside en la calidad de los pigmentos, en las gamas más bajas, además, se suelen elaborar colores con mezclas de varios pigmentos mientras que en las de mayor calidad el pigmento puede ser único.

²⁸ El pigmento de calidad es el Lignito terroso: Aplicado en blanco despliega una riqueza de matices que va desde el amarillo de ocre pasando a través del rojo de rubia tintórea hasta el pardo oscuro intenso. DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, p. 78.



Fotografía tomada durante el proceso de secado después de intervenir las aguadas soplando.



Pruebas de transferencias de pintura desde láminas de acetato

3.3.2 Recursos técnicos

- Manipulación de la pintura durante la fase de secado.

En principio, podemos iniciar una obra de dos maneras, bien aplicando directamente la pintura sobre el soporte definitivo o bien haciéndolo sobre un acetato para, como explicaremos más adelante, transferirla posteriormente de éste al soporte definitivo. En el primer caso vertemos la pintura diluida sobre el soporte en posición horizontal. No se trata tan solo de mezclar el color con el agua y verterlo sino, además, realizar sobre la película de pintura acciones delicadas como, por ejemplo, soplar, lo que hará que la película se desplace y deje zonas con más color y otras con menos, además de pequeños huecos, cráteres y burbujas de aire, como pequeñas gotitas. Leves inclinaciones del soporte también pueden ser determinantes en el resultado final, pues aumentarían la saturación y opacidad allí donde se acumulase mayor cantidad de pintura, es decir el lado hacia el que se inclinase el soporte.

- Transferencia de la película de pintura desde láminas de acetato de celulosa.

Aunque nos habíamos planteado la posibilidad de utilizarla también como soporte, la lámina de acetato, como si de un cristal se tratase, no es porosa y, por tanto, no absorbe la pintura. Esa ausencia de porosidad disminuye la adherencia de la película y, por consiguiente, su estabilidad, por lo que hemos tenido que buscar una alternativa y transferir la película de pintura del acetato a otros soportes más estables. En nuestro caso hemos utilizado como soporte definitivo una tela fina o un contrachapado, y como medio de transferencia una resina acrílica en dispersión acuosa de la empresa Laiex (esta resina es aglutinante de una pintura acrílica). El procedimiento que utilizamos es el siguiente: una vez la película de pintura que hemos aplicado sobre el acetato ha secado completamente, extendemos la resina sobre el soporte definitivo y fijamos el acetato por la cara pintada sobre aquel. Una vez ha secado la resina despegamos el acetato y la película de pintura habrá quedado fijada a la resina y, por tanto, adherida al soporte (el tiempo de secado depende del grosor de la capa y de la absorción del soporte, y puede variar de unos minutos a varios días²⁹).

Estas acciones pretenden controlar que la película se ajuste a nuestros deseos y sea estable, aun sabiendo que el más leve soplo de aire o cualquier pequeño movimiento también quedará registrado sobre la superficie.

Obviamente, y por eso insistimos en esta práctica, el resultado de la transferencia tiene unas cualidades específicas que difieren de las que se

²⁹ El secado se puede apreciar a través la transparencia del acetato ya que el color blanquecino de la resina se hace transparente una vez esta ha secado.

podrían conseguir aplicando la pintura directamente sobre el soporte definitivo.

3.3.1 Los soportes.

Somos conscientes de la connotación tradicional que supone trabajar sobre soportes como la madera o el lienzo. No creemos que eso sea un problema, no obstante, pretendemos que la introducción de alguna variación en la utilización de este tipo de superficies nos permita, al menos en lo que respecta a la presentación de la obra y a su formato, desmarcarnos de esa adscripción.

- La tela:

El tejido que hemos empleado recibe en sastrería el nombre de “entretela”. Esta denominación se refiere al modo en que está tejido y a su uso. La composición de las fibras puede variar, en nuestro caso hemos elegido una mezcla de algodón con fibras sintéticas. El tejido es abierto y, por tanto, trama y urdimbre dejan espacios entre los hilos que, a su vez, son finos y delicados. Ese espacio entre hilos hace que la tela sea translúcida y, además, se utilizará sin preparación. En el caso de que una vez acabado el cuadro se montase la tela sobre un bastidor, éste sería visible a través del tejido. Este efecto lo podemos apreciar en algunas obras del artista alemán Sigmar Polke, pero no por la apertura del tejido, sino por la película de barniz con la que impregnaba la tela.



s/t, 2014
acrílico sobre tela
30 x 25 cm

Los expertos recomiendan proteger la tela de algodón virgen que vaya a quedar a la vista ya que con el paso del tiempo la luz acaba provocando un amarilleo. En nuestro caso las telas no están desprotegidas pues, tal como hemos explicado, al realizar las transferencias sobre ellas quedan cubiertas por la misma película de resina que hemos aplicado en el proceso. En cualquier caso, y aunque la hemos elegido por sus características, somos conscientes de que la ausencia de bastidor puede reducir su estabilidad y hará necesario aplicar medidas especiales tanto en su exhibición como en su almacenamiento.

- Preparación del contrachapado sobre bastidor:

A diferencia de las telas, que tal como hemos explicado están trabajadas de modo indirecto mediante transferencias desde láminas de acetato, los soportes de contrachapado sí reciben la pintura directamente.

Por esta razón, requieren una preparación que los haga más aptos para recibir y asentar mejor la película pictórica. Esta preparación consiste en una primera capa de gesso acrílico y varias capas de pintura acrílica de color blanco de titanio. La capa de gesso se lija antes de aplicar la pintura y una vez ésta ha secado se procede a pulir la superficie con papel de lija de agua de grano muy fino (nº 400 y superior), insistiendo en aquellas zonas donde hayan quedado marcas del pincel.

Una vez finalizada la preparación el soporte debe quedar mate, suave al tacto y sin que se aprecien ni las vetas de la madera ni los surcos de las pinceladas de la pintura. Esto ha de ser así porque los pigmentos que se depositan en el fondo de la aguada harían patente cualquier irregularidad en la base y, como hemos apuntado anteriormente, deseamos que tras el secado de la pintura el soporte no tenga la más mínima influencia en las manchas de color.

Trabajar sobre un soporte mate de las características anteriormente mencionadas junto al hecho de que al diluir la pintura ésta pierde parte de su brillo (en condiciones normales la pintura acrílica es ligeramente satinada) hace que la película de pintura también tenga un acabado mate. Por esta razón decidimos aplicar una capa de resina acrílica (la misma empleada para las transferencias desde el acetato) que transformara el aspecto mate de las manchas en un acabado brillante y, en algunas zonas, de un grosor considerable. El brillo es una característica del agua que resulta especialmente evidente cuando refleja la luz. Por esta razón creemos que el brillo inherente a la película de resina reproduce mejor el aspecto que tenía la obra cuando aún no había secado la pintura diluida y, en cierto modo, hace que percibamos como permanente lo que era una circunstancia efímera y que desaparecía tras la evaporación del agua.



Detalle de la pieza *s/t*, 2014, acrílico sobre tabla, 140 x 100 cm

4. CONCLUSIONES

Aunque las conclusiones relevantes son las que se derivan del proyecto realizado no queremos pasar por alto la utilidad que ha supuesto la realización de esta memoria. De acuerdo con las palabras de Pablo Palazuelo: "Los escritos de los pintores de todas las épocas son fundamentales para dar con sus verdaderos propósitos, para conocer el cómo y el porqué de sus obras. Cuando ellos han escrito sinceramente (empujados por una *necesidad*), lo han hecho *desde dentro*, desde la meditación y la práctica de su pintura"³⁰. Aunque en nuestro caso no ha sido tanto la "necesidad" personal como la académica, este trabajo ha puesto de manifiesto la importancia de recoger por escrito la naturaleza de un proyecto pictórico. Esta memoria ha contribuido a su desarrollo y, sin duda, facilitará la posterior evolución de nuestra obra.

Durante estos últimos años hemos tenido la oportunidad de ver cómo han ido surgiendo unos intereses y unos gustos que se han acabado traduciendo en este proyecto en un lenguaje personal, y que han hecho posible cumplir, en la medida de lo posible, con el primer objetivo marcado. El resultado ha sido, por así decirlo, la transcripción más directa de una serie de impulsos interiores en el cuadro, aquello a lo que nos solíamos referir hace algún tiempo como lo que queda cuando no hay "nada" que pintar.

Las manchas casi transparentes, dejar caer gotitas de agua, observar el proceso con atención, las horas de espera mientras el agua secaba, modificar sutilmente la inclinación del plano, meter la mano directamente en el fluido, etc. son pequeñas acciones que han configurado un "hacer" propio, aspectos de un ritual que nos han proporcionado un profundo bienestar.

Paralelamente a encontrar un espacio en el que movernos con soltura ha sido muy gratificante descubrir posiciones similares en artistas de renombre, parte esencial también del primer objetivo marcado en este TFG. Ello ha ampliado nuestras posibilidades de actuación en términos de lenguaje y de ideas y, además, ha permitido comprender cómo es posible articular diferentes manifestaciones artísticas en torno a un mismo concepto. En nuestro caso, en relación con las calidades expresivas de una forma de hacer que posibilita la evocación de lo natural.

Una cierta versatilidad procesual y la diversidad de soportes y formatos han hecho posibles investigaciones paralelas. El hecho de no repetir una fórmula, el

³⁰ PALAZUELO, P. *Escritos conversaciones*, p. 18.

no habernos limitado a “repetir el mismo cuadro” creemos que ha dado sus frutos y ha hecho posible que surjan distintas vías de desarrollo que podrían ser retomadas en un futuro. Es posible que una de ellas permita ampliar nuestra experimentación con soportes textiles poco usuales.

Como consecuencia de ello y pensando en un futuro próximo planteamos la posibilidad de una mayor concreción, es decir, la realización de series más cerradas que permitan centrarnos en discursos que tanto conceptual como técnicamente estén más ajustados. Por ejemplo, el hecho de que, pese a la ausencia de intencionalidad por nuestra parte, las características formales de las obras den lugar a interpretaciones concretas, sería algo que podríamos asumir como estímulo y elemento cohesivo de un futuro proyecto.

Por otro lado, también creemos que al aislar las manchas y mimetizarlas sobre fondos blancos impolutos hemos conseguido despertar la atención del espectador en la delicadeza de su cromatismo y en sus detalles más sutiles. En relación con los formatos y a la vista de lo recurrente del uso del rectángulo y del círculo como contenedores de las manchas estamos pensando en la posibilidad de nuevas formas de presentación de la obra que nos permita prescindir del soporte regular. De este modo, y aun siendo conscientes de que se seguiría tratando de un proyecto eminentemente pictórico, y por tanto tradicional, cabría la posibilidad de actualizar nuestro lenguaje.

Por último, otro aspecto que apenas hemos tocado en este trabajo y que, sin embargo, encaja con la poética de nuestro trabajo es su conexión con el Arte Oriental, en concreto con aquellas prácticas que recurren al uso de las tintas y la aguada. . Puesto que la acuarela ha sido calificada de técnica menor en la Historia del Arte de Occidente —en la que la pintura al óleo ha tenido un papel casi hegemónico— nos gustaría estudiar un ámbito en el que sí se han tenido en consideración las calidades de las técnicas al agua y que cuenta con una tradición mucho más rica en contenidos. Por ello no descartamos que éste se convierta en un elemento fundamental de un posible trabajo de fin de máster, en el que también se incluiría una descripción más exhaustiva de los procesos y recursos técnicos que hemos empleado en este proyecto y que quizá, pese a la importancia que han tenido en su desarrollo, no les hemos dedicado la suficiente atención.

5. BIBLIOGRAFÍA

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

CHIPP, H.B. *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.

CLARKE, D. *Water and art*. London: Reaktion Books Ltd, 2010.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté S.A. 2002.

FOSTER, H. et al. Clement Greenberg Publica “modernist painting “: Su orientación crítica cambia de rumbo y, bajo ese nuevo aspecto, perfila los debates de los años sesenta. En: FOSTER, H. et al. *Arte desde 1900: Modernidad, postmodernidad y antimodernidad*. Madrid: Akal, 2006

FUNDACIÓN CAÑADA BLANCH, Sala de exposiciones del Club Diario Levante. *Antonio Murado* [catálogo]. Valencia: Fundación Cañada Blanch y Club Diario Levante, 1998.

GALERIA SOLEDAD LORENZO. *Juan Uslé: Coágulo y trama* [catálogo]. Madrid: Galeria Soledad Lorenzo, 2004.

GOETHE, J.W. Esbozo de una teoría de los colores. En: GOETHE, J.W. *Obras Completa S*. Madrid: Aguilar, 1990.

GOTTSEGEN, M.D. *The painter's handbook*. New York: Watson-Guptill, 2006.

GREENBERG, C. *Arte y Cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós estética, 2002.

GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, D.L, 2000.

HESS, B; GROSENICK, U. *Expresionismo abstracto*. Köln: Taschen, 2005.

IVAM. *Terry Winters* [catálogo]. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1998

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* [catálogo]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.

PALAZUELO, P. *Escritos conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

RAMÍREZ, J. et al. *Historia del arte: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 2005.

SAMPEDRO, J.L. *La vida perenne*. Barcelona: Plaza & Janés, 2015.

WITTGENSTEIN, L. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós estética, 1994.

WEB

BINGYI. Página web de la artista. [Consulta: 2015-05-03]
Disponible en: <http://bingyi.info/>

CRISTINA GAMÓN. Página web de la artista. [consulta: 2015-07-11] Disponible en: <http://www.cristinagamon.com/STATEMENT>

GALERIA TRINTA. Antonio Murado. En: *Vimeo*. 2014. [consulta: 2015-07-11]
Disponible en: <https://vimeo.com/115586725>

GUEST, L. The postmodern literati: the performative practice of Bingyi. En: *Creative Asia*. Sydney: 2014 [Consulta: 2015-08-01]
Disponible en: <http://www.creative-asia.net/content/postmodern-literati-performative-practice-bingyi>

GUEST, L. Between Heaven and Earth: Bingyi's Meditative Ink Paintings. En: *The Culture Trip*. [consulta: 2015-08-01]
Disponible en: <http://theculturetrip.com/asia/china/articles/between-heaven-and-earth-bingyi-s-meditative-ink-paintings/>

GUGGENHEIM. Artists bios: Ross Bleckner. New York. [consulta: 2015-07-12]
Disponible en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1415>

LIQUITEX. *The acrylic book*.
Disponible en: <https://www.liquidex.com/acrylicbook/>

MAKMA. Bingyi y la naturaleza. [consulta: 2015-05-3]
Disponible en: <http://www.makma.net/bingyi-y-la-naturaleza/>

RTVE. 100 Talentos [capítulo 1]. En: *RTVE a la carta*. España: RTVE, 28-09-2012. [consulta: 2015-02-10]

Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/talento-100/talento-100-capitulo-1/1538804/>>

TATE. Tate: Online Resources. UK. [consulta: 2015-06-7]

Disponible en:

<<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/biomorphic>>

7. ANEXO DE IMÁGENES



Maria Marchirant, *Fluid roig*, 2015 , acrílico sobre tabla, 120 x 90 cm

Montaje y detalles de la pieza:
Fluid roig, 2015 , acrílico sobre tabla,
120 x 90 cm



Transparència I, 2015
acrílic sobre tela
100 x 70 cm



Montaje y detalles de la pieza:
Transparència I



Profunditat, 2015
acrílic sobre tela
70 x 50 cm





Plàstic I y II
acrílico sobre acetato de celulosa mate
42 x 29,7 cm c.u.

Montaje de la pieza *Plàstic I*



Còsmic, 2014
acrílico sobre tela
70 x 50 cm



Fluid blau, 2015
acrílico sobre tabla
120 x 90 cm

Detalles ampliados de la pieza





Detalles de montaje

s/t, 2014
acrílico sobre tabla
55 x 40 cm

s/t, 2014
acrílico sobre tabla
55 x 40 cm



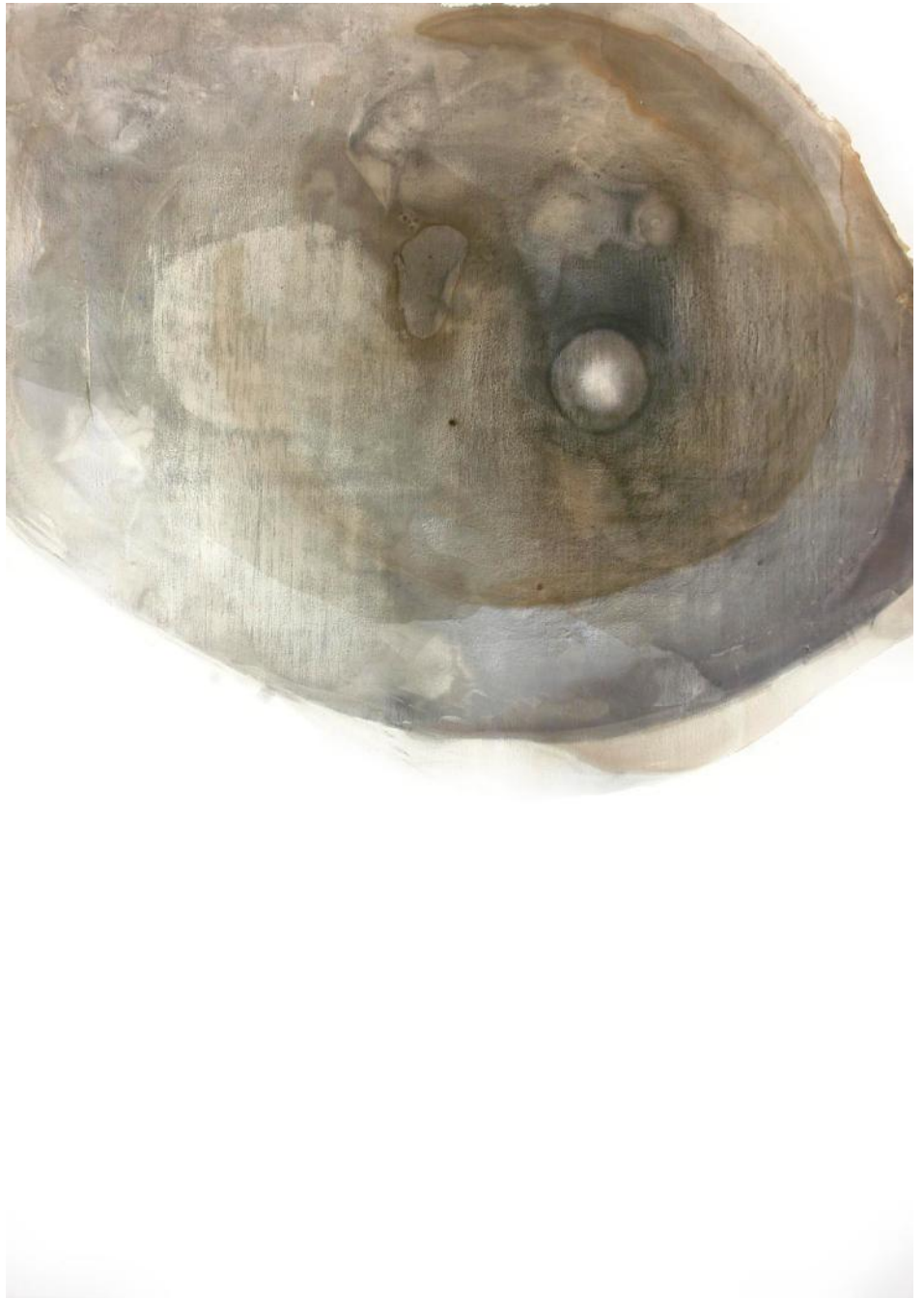


Detalles de montaje

s/t, 2014
acrílico sobre tela
30 x 25 cm

s/t, 2014
acrílico sobre tela
30 x 25 cm





s/t, 2014, acrílico sobre tabla, 140 x 100 cm



Serie *Microscòpic*
acrílic sobre tabla
10 cm Ø c.u



Serie *Microscòpic*
acrílic sobre tabla
10 cm Ø c.u

