

# TFG

---

## ABSTRACCIÓN ORGÁNICA CON TÉCNICAS GRÁFICAS

Presentado por Ana Gomez-Pavon Alcober  
Tutor: Amparo Berenguer Wieden

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

*Crear una sola flor es un trabajo de siglos*  
William Blake

## RESUMEN

El presente TFG se constituyó como un proceso de búsqueda personal artística a partir de formas y figuras presentes en la Naturaleza.

El objetivo principal fue el estudio de nuevas interrelaciones mediante el uso de diferentes técnicas pictóricas enfocadas desde una base experimental.

Para ello, se utilizaron recursos provenientes del mundo vegetal y mineral (ramas, piedras y hojas) e imágenes de elementos biomorfoicos (células o formas de vida primarias) que evocan formas abstractas.

Por otra parte, como materiales pictóricos se emplearon técnicas mixtas que aglutinan distintos tipos de pintura (cera, acrílico...) con otros elementos plásticos como monotipos, transferencias y plotado de imágenes.

Palabras clave: Abstracción, Composición, Naturaleza, Técnica mixta, Pintura, Experimentación.

## ABSTRACT

This TFG was established as an artistic personal searching process from shapes and forms found in nature. The main objective was to study new relationships by using different painting techniques focused from an experimental basis.

In order to do this, it has been used both elements, from the vegetable and mineral world (branches, stones and leaves) as biomorphic images that abstractly evocate or refer to microscopic forms such as primary cells or life forms .

To capture everything outlined above, it has been used a series of mixed media, mixing different types of paint such as acrylics, waxes and inks, with other elements among which monotypes , transfers , collages, photographs and plotting image .

Keywords: Abstraction, Composition, Nature, Mixed media, Painting, Experimentation.

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Descripción.....	6
1.2. Motivación.....	7

## 2. OBJETIVOS

2.1. Principales.....	8
2.2. Secundarios.....	8

## 3. METODOLOGÍA.....8

3.1. Descripción del trabajo.....	9
3.2. Límites.....	9
3.3. Metodología aplicada al proyecto personal.....	10
3.4. Técnicas empleadas.....	10
3.5. Materiales empleados.....	13
3.6. Soportes empleados.....	14

## 4. REFERENTES

4.1. Según corriente Artística:	
4.1.1. Referentes de la Abstracción Biomorfica.....	15
4.1.2. Referentes del Expresionismo Abstracto.....	16
4.2. Según técnicas y materiales	
4.2.1. Referentes de la cera.....	17
4.2.2. Referentes del grabado.....	19
4.2.3. Referentes de medios digitales.....	21
4.3. Otros referentes.....	23

## 5. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

5.1 Serie ceras.....	24
5.2 Serie fotopolímeros.....	28
5.3 Serie impresión con plotter.....	30
5.3.1 Ploteado sobre acetato.....	30

## **6. CONCLUSIONES**

<i>6.1. Valoración personal y autoevaluación.....</i>	<i>32</i>
<i>6.2 Futuros proyectos.....</i>	<i>33</i>

## **7. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS**

<i>7.1 Bibliografía.....</i>	<i>34</i>
<i>7.2 Referencias citadas.....</i>	<i>34</i>

## **8. ÍNDICE DE IMÁGENES.....36**

## **9. ANEXO FOTOGRÁFICO.....39**

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. DESCRIPCIÓN

Este proyecto tuvo como objetivo la elaboración de un discurso pictórico personal basado en la observación de distintos elementos naturales y su posterior expresión plástica.

Se buscó establecer vínculos entre el arte y la naturaleza desde la corriente artística de la abstracción. El resultado final quedó abierto a diversas interpretaciones.

El trabajo se inspiró en las complejas formas orgánicas y biomórficas de la Naturaleza y en el cromatismo que las envuelve, consecuencia de procesos físicos de alto impacto visual.

Las formas curvas de la naturaleza, por ejemplo, responden a patrones biológicos. El material genético de un caracol contiene las órdenes necesarias para que este molusco cree su caparazón como respuesta a una larga historia evolutiva.

Como dice Pat Murphy en su libro *By Nature's Design*:

«Buscar asociaciones es parte del ser humano. Las personas buscan patrones y los encuentran. Vemos formaciones familiares en las nubes, en manchas de tinta, en sombras. Una nube a la deriva puede ser la cabeza de un caballo, un elefante o un pez. Las irregularidades de una mancha de tinta pueden asemejarse a arañas o mariposas»<sup>1</sup>

Los colores que observamos en los animales y plantas, proceden de pigmentos y compuestos químicos que reflejan la luz.

Aunque este trabajo se centró en las formas y colores presentes en la naturaleza desde un enfoque principalmente estético y poético, más allá de expresar belleza, la pigmentación natural tiene la función de garantizar la supervivencia de los animales y plantas que la presentan.

En el libro *The colours of Nature*, Pat Murphy y Paul Doherty afirman:

«La Ciencia nos enseña que la clorofila, por ejemplo, es necesaria para la fotosíntesis. Otros pigmentos actúan como señales de comunicación de unos organismos a otros. Los cambios más espectaculares de la piel de los

---

<sup>1</sup> MURPHY, P. *By Natures design*, p.12

camaleones son un intento de defender su territorio, atraer una pareja o ahuyentar a un predador.... Los humanos, sin embargo, somos incapaces de apreciar las señales que se emiten a través de los colores, y que constituyen una ventaja de la evolución»<sup>2</sup>

La obra plástica presentada en este proyecto abogó por la compatibilidad de medios analógicos y digitales. Su combinación se presentó como una posibilidad rica y poderosa para explorar nuevas formas de creación.

La naturaleza puede definirse de muchas formas, una de ellas, como una mezcla de ciencia y poesía.

Ciencia porque a través de su estudio puede entenderse el fenómeno físico de la perpetuación de las especies. El medio natural presenta gamas de colores tan amplias que podría definirse como una *guía Pantone* de carácter orgánico e infinito.

Poesía, porque su contemplación alimenta el deleite visual del observador y supone una fuente de inspiración para el artista

Este proyecto buscó reflejar de forma abstracta las complejas formas vivas de la naturaleza, masas orgánicas llenas de huecos y hendiduras. Se utilizaron diferentes técnicas y elementos pictóricos puestos a disposición de una interpretación personal diferente en cada observador.

## 1.2. MOTIVACIÓN

El primer contacto con técnicas como la cera bruñida, las transferencias, los monotipos y los pigmentos mezclados lo tuve a raíz de unos cursos de formación continua que tuvieron lugar en la UPV de la mano del catedrático Rafa Calduch.

Más adelante, continué su desarrollo mediante las asignaturas del Grado, con profesores como Rubén Tortosa y la fotografía con el escáner, Amparo Weiden y el grabado con fotopolímeros, y Javier Chapa con el trabajo de resinas y acrílicos.

La primera técnica empleada, la cera bruñida, me permitió un contacto directo con la infancia pero bajo un enfoque completamente diferente.

Se partió de un tipo de abstracción que favorecía el acabado satisfactorio de formas orgánicas y celulares, debido a la vibración del colorido y la capacidad plástica y expresiva de la cera.

Estos elementos redondeados asemejaron en su origen formas de vida primigenias y unicelulares, pero a medida que el proyecto avanzó,

---

<sup>2</sup> DOHERTY,P; MURPHY, P. *The colours of Nature*, p.13

evolucionaron hacia organismos más complejos y menos abstractos. Estos se plasmaron con grabados y fotopolímeros junto con impresiones digitales en plotter, y se consiguió así una complementación entre medios analógicos y digitales.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

- Desarrollar una serie de obras vinculadas a la naturaleza, de carácter mayoritariamente abstracto y en las que estuvieran involucradas varias técnicas de representación pictórica

### 2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Experimentar con distintas técnicas y procedimientos
- Hallar la más adecuada para cada caso concreto
- Poner en práctica conocimientos teóricos estudiados, como la composición y el color
- Estudiar las soluciones dadas por distintos artistas, en los temas relacionados con las formas de la naturaleza, que se tratan de plasmar en este trabajo.
- Entender cómo se crean los elementos de la naturaleza, a través de la observación.
- Elaborar un lenguaje plástico propio que nos identifique y a través del cual poder expresar las emociones
- Presentar un proyecto coherente que ponga de manifiesto lo que se pretende comunicar.

## 3. METODOLOGIA

En primer lugar, se realizó un estudio y reflexión teórica de los aspectos y conceptos que sustentarían la parte práctica.

La fase teórica y la práctica evolucionaron de manera conjunta durante el proceso de trabajo, centrándose en los siguientes puntos:

1. Búsqueda y organización de información de los textos en los que se basan los referentes.



2. Estudios de composición, forma y color útiles para conformar la parte práctica del trabajo.
3. El proceso de materialización de la obra. Elaboración de los cuadros.
4. Experimentación con los recursos plásticos y materiales.

### 3.1. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO

Se trató de realizar una propuesta artística que reflejara el universo vegetal y mineral de forma abstracta, inspirado en la fuerza de la naturaleza y en sus estructuras.

Se partió de formas biomorficas encontradas en libros de biología -tanto técnicos como artísticos- y en imágenes fotográficas perceptibles por el ojo humano (árboles, vegetales o rocas) y formas microscópicas (virus, sistemas experimentales bioquímicos, estructuras de ADN etc....)

Más adelante se hicieron bocetos y pruebas gráficas con la finalidad de experimentar distintas técnicas y resultados.

Finalmente, se aplicaron los recursos pictóricos que mejor resultado dieron en las pruebas preliminares.

*«La obra surge en tanto que es apropiada: El trabajo es aquí apropiación, la obra, experiencia, lo adquirido, por ende, conocimiento...»<sup>3</sup>*

### 3.2. LÍMITES

Se escogieron entre todas las obras, sólo aquellas que tuvieran un vínculo con la naturaleza y su poética, como una metáfora de la realidad, aunque como dice Alberto Carrere: *«Ninguna metáfora se puede entender, ni siquiera representar adecuadamente, independientemente de su fundamento en la experiencia»<sup>4</sup>*.

En el trabajo primó la representación de las formas redondeadas de los seres vivos, con sus concavidades y convexidades. Se eludieron, en la manera de lo posible las formas geométricas ya que en la naturaleza predominan las líneas curvas respecto de las rectas.

También se escogieron imágenes abiertas de hojas y flores, adecuadas para ser reproducidas en los grabados de fotopolímeros y en la impresión con plotter.

---

<sup>3</sup> SCHENKER. C. *Apropiación, representación, realidad*, p.33

<sup>4</sup> SABORIT. J. [et al.] *El arte necesita de la palabra*, p. 42

Se perseguía que las formas tuvieran una cierta abstracción, para dejar que el espectador pudiera completar cada imagen de manera subjetiva.

### **3.3. METODOLOGÍA APLICADA AL PROYECTO PERSONAL**

El primer paso del proyecto fue establecer una idea sencilla que funcionara como nexo de unión a toda la posterior obra: plasmar de forma abstracta determinados elementos naturales, mediante la técnica más adecuada en cada ocasión.

En el proceso de documentación se buscaron referentes tanto de artistas, como de las técnicas pictóricas que se pretendían llevar a la práctica. Se consultaron libros de biología tanto técnica como artística y fotografías del mundo mineral, vegetal y animal. También se visionaron formas microscópicas como virus y amebas.

Seguidamente, se procedió a consultar la bibliografía pertinente en distintas bibliotecas y fuentes de internet.

A continuación se procedió al proceso de cribado de la información recogiendo de ella lo que pudiera ser útil para nuestro trabajo y desechando lo demás.

Con todo el material anterior se llevó a cabo este proyecto sustentado en la experimentación.

Se realizaron pruebas preparatorias basadas sobre todo en fotografías retocadas infográficamente, y trasladadas a distintos soportes.

En esta etapa se produjeron numerosos descartes que obligaron a veces a volver a la etapa inicial.

Finalmente, se decidieron las técnicas pictóricas y los soportes con que se realizarían las obras y se procedió a la realización de las mismas, que fueron conformando este trabajo.

### **3.4. TÉCNICAS EMPLEADAS**

El proyecto comenzó con las ceras, aplicándolas en frío y en caliente y produciendo gratages y ralladuras sobre la superficie. También se les aplicó otras técnicas complementarias como planchas de collagraph, collages, elementos vegetales entintados, o monotipos.

Después se realizaron los grabados de fotopolímeros que reproducían fotografías realizadas con escáner del mundo vegetal.

Por último, esas mismas imágenes escaneadas fueron ploteadas sobre distintos soportes y combinadas con resinas y acrílicos consiguiendo una simbiosis entre los procedimientos analógicos y los digitales.

Como dicen los artistas Jose Ramón Alcalá y Jesus Pastor, en la introducción del libro *Procedimientos de transferencia en la creación artística: «Los artistas y creadores en general han comenzado a construir imágenes a través de máquinas tales como ordenadores, fotocopiadoras, dispositivos fotográficos, etc... fascinados por la velocidad de respuesta y variedad de las posibilidades gráficas que éstas ofrecen»*<sup>5</sup>

Seguidamente, se explicará en detalle cada una de las técnicas empleadas y su ejemplo práctico en el proyecto.

### **Cera bruñida**

Esta práctica pictórica consiste en dibujar con cera sobre un determinado soporte y a continuación, bruñir la superficie, es decir, pulirla con una muñequilla para obtener un brillo natural.

Los materiales principales de esta técnica fueron barras de cera coloreadas de la marca *Manley* y una solución acuosa de nogalina, sobre un soporte de papel satinado *Couche* de 300 gr.

En primer lugar se cubrió el papel con cera *Manley* y se bruñó con un trapo de algodón.

Más tarde se aplicó con brocha gruesa una veladura de nogalina disuelta previamente con agua, sin presionar excesivamente, con la que se logró también una sensación de profundidad.

La nogalina crea una capa impermeable sobre la superficie en forma de gotas, que puede ser aprovechada para crear nuevas manchas y texturas.

Para conseguir una penetración homogénea, hay que frotar delicadamente con una media o muñequilla de tela de algodón, hasta que la cera absorba por completo la solución.

Es importante dejar secar el soporte antes de volver a intervenirlo.

### **Monotipos**

El monotipo es una estampa que se realiza sobre una plancha de zinc o una hoja de acetato sin morderla previamente y que después se pasa por el tórculo o por la plancha vertical.

---

<sup>5</sup> RAMÓN, A: PASTOR, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, p.11

Da lugar a una copia única, lo que la diferencia del resto de técnicas calcográficas de tirada múltiple y con mordedura de plancha.

El proceso de estampado es igual al del grabado calcográfico. En él se utilizan tintas y oleos.

Las formas sobre las que se puede intervenir sobre la plancha son tres: método sustractivo, aditivo y de grabado invertido.

En el método sustractivo, primero se entinta la plancha y luego, con la ayuda de distintos utensilios se va quitando la pintura y dibujando la forma. En el aditivo, se dibuja la estampa sobre la matriz y se añaden las tintas deseadas hasta conformar la estampa.

En el grabado invertido se coloca un papel sobre la matriz y con la ayuda de un lápiz u otro objeto punzante se dibuja y rasca sobre el papel con el objeto de transferir la tinta al soporte y dejar una imagen en este, constituida más por trazos que por manchas

Las tres técnicas se pueden combinar entre sí, estampado varias veces con planchas distintas.

Dentro del monotipo existe, entre otras variantes, una llamada *Chine colle*, que fue empleada este trabajo, aunque de manera ligeramente distinta para aplicar elementos vegetales.

Esta técnica consiste en recortar formas con papel y pegarlas sobre la matriz, de forma que al pasar el tórculo, el collage realizado deja su impronta sobre el soporte.

Es preferible que éste sea grueso y de cartulina. Sobre él se pegan distintos elementos, bien originales o intervenidos mediante instrumentos punzantes o pastas para modelar.

A continuación, se pasa la plancha por el tórculo, con el fin de que los elementos queden bien fijados, y se le da una capa de latex o goma laca, para hacerla mas resistente.

Ya está lista para entintarse, de la misma forma que el grabado calcográfico.

La estampación se realiza en hueco o en relieve. Conviene humedecer previamente los papeles empleados.

### **Fotopolímeros**

Consiste en una emulsión fotosensible que se endurece con la exposición a la luz. El film que recubre la plancha se compone de moléculas que se endurecen con la luz ultravioleta.

Las partes no insoladas se desprenden durante el revelado y solo se reproduce el positivo quedando las partes negras en hueco y las blancas intacta sobre la

plancha. Al entintar, la parte hueca recibe la tinta y el relieve queda intacto. Los grises se resuelven por la concentración de tramado del positivo.

Los fotolitos fotográficos se pueden realizar directamente a través de un positivo en acetato de carácter fotográfico, manipulado infográficamente para añadirle ruido, trama, etc.

O bien un positivo sin tramar, lo que implica insolar primero una trama durante 30 segundos y a continuación insolar el fotolito.

En la última parte del proyecto se usó el ploteado de imágenes en combinación con otras técnicas, mencionadas anteriormente.

### 3.5. MATERIALES EMPLEADOS

#### Ceras blandas

Se utilizaron barras de cera grasa de la marca *Manley*, por ser dúctiles, suaves y resistentes a la luz, además de poseer un alto poder cubriente.

Este tipo de cera surge en la segunda mitad del s-XX como una evolución de la encáustica.

Las barras están compuestas de aglutinantes, consistentes en ceras de distintos tipos. La más común es la de abeja, de origen animal, aunque también existen aglutinantes vegetales o minerales.

A estas ceras se les añade aceite, resina damar y goma arábica. Por último se mezclan con pigmentos y carbonato cálcico como material de agua

Se diluyen con aguarrás o trementina.

Las ceras blandas se caracterizan por ser dúctiles, suaves y resistentes a la luz, además de poseer un alto poder cubriente.

Permiten lograr una multitud de efectos, que aumentan su capacidad expresiva, como los arrastrados, esgrafiados, fundidos, raspados, etc...

Como no permiten trabajar el detalle, resultaron para representar la abstracción de las formas biomorficas de este proyecto.

Poseen una película blanda que las hace impermeables al agua, lo que constituye una ventaja a la hora de aplicarles nogalina y bruñirlas.

No es aconsejable barnizarlas pues pierden el brillo natural del pulido, por lo que se aconseja protegerlas con un cristal y alejarlas de cualquier fuente de calor.

### **Pintura acrílica**

También se trabajó con pintura acrílica de la marca *Titán: Goya Studio*, compuesta por resinas acrílicas, pigmentos y aglutinantes; de carácter satinado.

Este material fue utilizado para elaborar una mezcla –junto con agua y resina *Aicryl-* que se vertió sobre los acetatos para crear manchas y veladuras, y al mismo tiempo, entrar en el terreno de la pintura expandida.

### **Resina**

Se utilizó resina acrílica de la marca *Aicryl*. Es una resina en dispersión acuosa con multitud de usos por su poder aglutinante para pigmentos, y su capacidad adhesiva.

La resina se empleó a veces sola, para imprimir sobre acetatos, y a veces mezclada con pintura acrílica. También se usó para realizar transferencias sobre distintos soportes

### **Tinta calcográfica**

Se aplicó tinta calcográfica, para la realización de los fotopolímeros y para los monotipos sobre cera bruñida.

Se utilizó la marca *Charbonnel*, con una composición a base de aceite de linaza y pigmentos solubles al agua, que garantizaban una perfecta fijación de las tintas sobre la cera.

## **3.6. SOPORTES EMPLEADOS**

Para la cera bruñida se empleó únicamente papel *Couche* de 300 gramos, porque después de haber realizado numerosas pruebas con distintos tipos de papel, se comprobó que por su color y estructura, era el que mejor se comportaba para alcanzar el resultado que queríamos obtener.

Este tipo de papel, también llamado estucado, apenas posee capacidad de absorción, lo que favorece el procedimiento del bruñido y debido a su alto gramaje, su superficie también puede intervenir de forma continuada sin sufrir desperfectos.

El color blanco, además de los brillos y reflejos que proporciona, funciona como otro elemento visual que complementa la obra.

Se descartaron las telas y los lienzos, porque para conseguir el brillo y el pulido de la cera, presentaban inconvenientes, ya que había que imprimirlos perfectamente, para evitar la porosidad y rugosidad inicial del soporte.

Por los mismos motivos se evitó también la madera, que tenía el inconveniente añadido de resultar en algunos casos demasiado gruesa para pasar por el tórculo.

Como soportes de los monotipos, se emplearon planchas de zinc y láminas de acetato.

Para el *Collagraph* se usaron cartulinas y papeles de distintos grosores. Para los grabados de fotopolímero se emplearon papel *Rosaspina* y *Hannemulle*.

Por último, los soportes empleados para el ploteado de imágenes fueron las telas de lino, papel *Superalfa*, papel *Rosaspina* y acetatos.

## 4. REFERENTES

### 4.1. SEGÚN CORRIENTE ARTÍSTICA:

#### 4.1.1 Referentes de la abstracción biomórfica

Este proyecto se enmarcó dentro del campo del arte abstracto debido a las características fundamentales de la obra.

La corriente de la abstracción ocupó un lugar de referencia principal.

Se conciben varias corrientes dentro de ésta: La abstracción lírica –que exalta sentimientos espontáneos e irracionales- la abstracción geométrica- que busca la lógica, razón y equilibrio; y la más significativa en este caso, la abstracción biomórfica.

Este tipo de abstracción se encuentra principalmente inspirada en formas de la Naturaleza. Su nombre proviene etimológicamente de dos palabras griegas: *Bios* que significa « vida»; y *Morphe*, que significa « forma».

Nos muestra imágenes similares a las observadas a través de un microscopio. Se centra en la biología y en la fuerza de la vida natural.

A diferencia de la abstracción lírica sí que hace referencia a un tema -aunque de forma muy ambigua. También se encuentra estrechamente ligada con otros movimientos como el Surrealismo y el Modernismo.

Representantes de esta línea son artistas como Joan Miró y Jean Arp, Henry Moore y Barbara Hepworth. También las pinturas de Yves Tanguy y Roberto Matta tienen componentes biomórficos.

En la actualidad esa influencia de la naturaleza es menos evidente y solo se utilizan matices que la recuerdan de forma sutil.

#### **4.1.2 Referentes del Expresionismo Abstracto**

Esta corriente alberga trabajos que pertenecen, e incluso combinan, los tres tipos de corrientes abstractas que ya explicadas en el punto anterior (4.1.1).

El movimiento del Expresionismo Abstracto surgió en Estados Unidos a mediados del siglo XX como vertiente pictórica del Expresionismo. Se dio a conocer por los críticos de arte Clement Greenberg y Harold Rosenberg.

Tuvo su centro neurálgico en Nueva York y agrupó a artistas con talentos muy diversos pero con puntos en común determinantes, como el interés por la expresión emocional sin contenido figurativo.

Compartían también el uso de grandes formatos, el predominio de la mancha y la gestualidad en el trazo. Empleaban colores primarios, el blanco y el negro o un solo color como anticipación al minimalismo.

Algunos representaban la angustia y el conflicto mediante trazos violentos o cortes en los lienzos

Los máximos representantes de esta corriente fueron Willem De Kooning, Arshile Gorky -considerado líder del grupo- Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Mark Rothko y Clifford Still.

Por otro lado, los referentes tomados para este trabajo fueron Lee Krasner y Franz Kline.

##### **Lee Krasner (EEUU, 1908-1984)**

Resultó una de figuras más interesantes de este movimiento artístico. Lee Kraner vivió eclipsada por la fama de su pareja, Jason Pollock. Ambos compartían la idea de que el Hombre era parte de la Naturaleza, no un ser separado de ella.

En los primeros recopilatorios realizados sobre el Expresionismo Abstracto no apareció el nombre de esta artista.

De ella me inspiraron los trabajos de sus últimos años de carrera, donde las formas abstractas se suavizan y tiene lugar un acercamiento a la Naturaleza mediante formas más realistas y reminiscentes de la vegetación.

A mi parecer, logró una mezcla muy refinada de elementos orgánicos y abstractos-que podrían incluirse en la corriente de la abstracción lírica-, y una coherencia sublime entre la imaginación del Macrocosmos y el Microcosmos.

Por otra parte, también me atrajo el colorido matissiano de sus trabajos y la rotundidad de sus trazos, a veces violentos pero siempre llenos de vida, tal como proclama la corriente Expresionista.



En una entrevista con la historiadora y crítica de arte Bárbara Rose, declaró:

«Para mí la pintura cuando “sucede” es un milagro, como cualquier fenómeno natural, como por ejemplo, una hoja de lechuga. Por “suceso” entiendo la pintura en la cual el aspecto interior y exterior del hombre interactúan. Pero la pintura que tengo en mi mente, en la que el aspecto interno y el externo son inseparables, trasciende técnicas y temas, y se mueve en el reino de lo inevitable. Entonces es cuando aparece la hoja de lechuga»<sup>6</sup>



**Fig.1.**  
*Flowering limb.* Lee Krasner, 1963.  
Óleo sobre lienzo. 146, 7 x 116 cm.



**Fig.2.**  
*Nueva York, N.Y.* Franz Kline, 1953.  
Óleo sobre lienzo.  
220,6 x 129,5cm.

### Franz Kline (EEUU, 1910-1962)

Muy atractivos los trazos enérgicos y los tonos monocromos de su obra, que recuerdan al arte de la caligrafía japonesa.

Por otro lado, me resulta muy interesante el uso y la aplicación dinámica del lenguaje sobre el lienzo. Mancha y palabra se articulan en una simbiosis gestual perfectamente equilibrada.

Giulio Carlo Argan afirma que sus trazos son como macro-signos, y los define así: «Se trata de un signo que no es deducido de un alfabeto pictórico civilizado, sino que el artista traza con su propio gesto»<sup>7</sup>

Sus pinturas eran dramáticas y espontaneas. Según declaraba él mismo, no decidía qué pintar de antemano, sino que cada obra constituía una experiencia única marcada por el momento.

Actualmente es considerado el músico del arte abstracto. Bajo su parecer, la naturaleza de la angustia se convierte en diferentes formas de creación.

## 4.2. SEGÚN TÉCNICAS Y MATERIALES

### 4.2.1. Referentes de la cera

#### Jasper Johns (EEUU, 1930)

Este artista fue junto a Robert Rauschenberg, uno de los mayores exponentes del Expresionismo Abstracto.

En 1954 expone en solitario su obra *Flags*, consistente en banderas realizacadas con la técnica de la encaústica, que supusieron un hito en la Historia de la pintura, por su aparente simplicidad y su fuerza.

Aunque experimentó con distintas técnicas como grabado, serigrafía y litografía, la cera es un motivo recurrente en sus obras, que mezcladas con otros materiales llegan a adquirir un aspecto muy llamativo y tridimensional.

<sup>6</sup> ROSE, B. *Lee Krasner: a retrospective*, p.134

<sup>7</sup> ARGAN, G. *El arte moderno*, p.487



**Fig.3.**

*Painting bitten by a man.* Jasper Johns, 1960.

Encáustica sobre lienzo montado sobre chapa. 24,1 x 17,5 cm.

Según Gary Garels:

«La esencia del trabajo de Johns es su carácter polivalente. Significa que uno encuentra largas cadenas de asociaciones conectadas entre sí (significantes), que giran alrededor, en lugar de asentarse en un núcleo claro de significado.

Y en la búsqueda de esa comprensión, a menudo se vuela por caminos paralelos, donde pueden abrirse campos de significado aún mayores».<sup>8</sup>

Algunas de sus obras más famosas, como las banderas, están realizadas con encáustica.

### **Martin Assig** (Alemania, 1959)

Es un pintor alemán que trabaja con encáustica y es miembro del grupo berlinés artístico BOR. Consigue una gran intensidad en cada una de sus obras por el uso del color.

Su pintura es orgánica y está cargada de simbolismo. Suele representar formas básicas de la naturaleza estructuras celulares y remolinos de agua. También utiliza el collage en sus obras con papel reciclado que corta con tijeras y pega posteriormente en sus obras.

### **José María Sicilia** (España, 1954)

Es uno de los representantes más significativos de la pintura española de los años ochenta.

De él me interesa, tanto sus obras compuestas de óleo y cera, como la poesía visual que encierran sus imágenes; la experimentación con distintos materiales y el uso de grandes formatos son las características de una obra llena de matices y registros.

Sus flores suspendidas en el aire, son un ejemplo de poesía visual.

Según Rosa Rivas, para Sicilia:

«El accidente es lo que sucede, lo que sobreviene de forma imprevista en el sistema en nuestras vidas, lo inesperado, la sorpresa... Sin embargo todo estaba ya ahí.

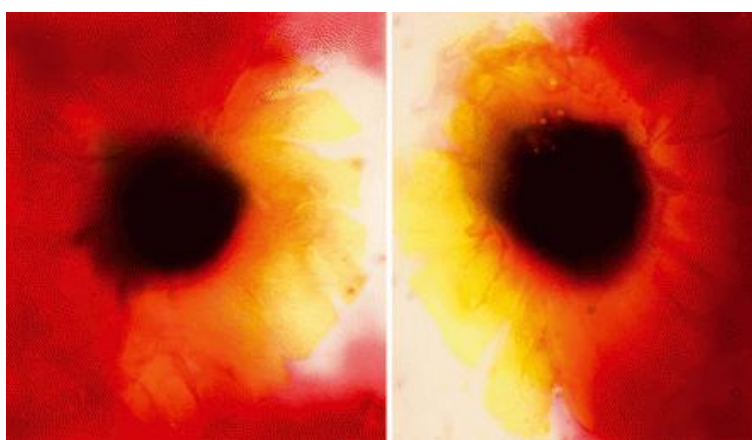
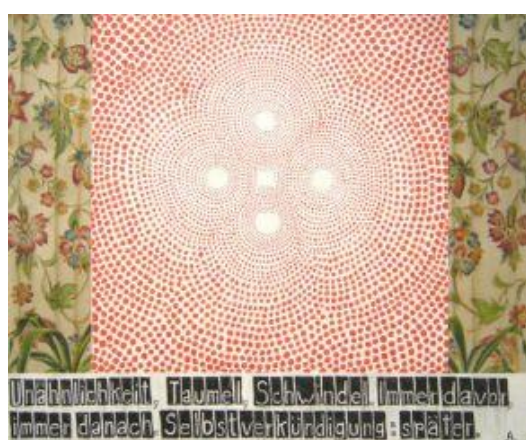
Toda sustancia es materia para el accidente. El tiempo todo lo devora. Somos la imagen de una imagen, un eco. El azar se nos parece cada vez más y el miedo empieza a ser la pasión de la vida»<sup>9</sup>

<sup>8</sup> JOHNS, J [et,al] *Jasper Johns: new paintings and works on paper*, p.27.

<sup>9</sup> RIVAS, R. *Jose Maria Sicilia pinta el tsunami*,

En una entrevista con el crítico de arte Kewin Power para el catálogo de su exposición *La luz que se apaga*, declaró lo siguiente:

«Todos tratamos de enfrentarnos con el brillo salvaje del Mundo. Estas flores intentan tener algún significado y al hacerlo nombran algo desconocido. La flor sirve como una búsqueda de la Verdad que pueda iluminar el habla, que pueda construir de nuevo este mundo vacío, darle color, permitir que se cree él mismo»<sup>10</sup>



**Fig.4. (arriba)**  
*Mirakel*. Martin Assig, 2009.  
Encáustica sobre tabla.  
114 x 134 cm.

**Fig.5.**  
*La luz que se apaga*. José María Sicilia, 2003.  
Cera y óleo sobre madera.  
184 x 314 cm. (díptico).

#### 4.2.2. Referentes del grabado

##### Ernst Haeckel (Reino de Prusia, 1834-1919)

Fue un médico alemán que trabajó de zoólogo en la universidad de Jena a finales del siglo XIX.

Se convirtió en promotor de la teoría de la evolución en Alemania y acuñó la frase «La ontogenia recapitula la filogenia» así como los términos «Darwinismo y «ecología».

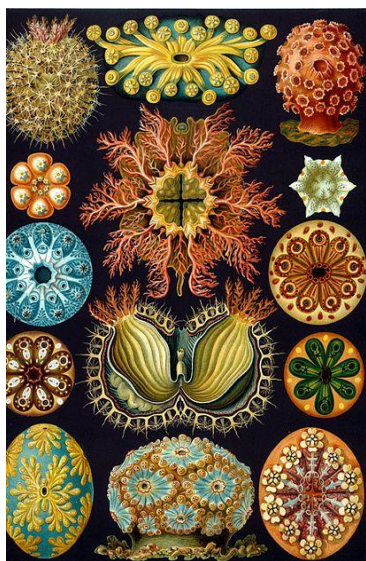
Lo que me interesó de él fueron sus magníficos grabados y extensa cantidad, más de mil.

Estos trabajos fueron realizados sobre sus bocetos por el litógrafo Adolf Giltch, y posteriormente recopilados en la obra de dos volúmenes *Kunstformen der Natur*.

##### Anne Moore (Texas, EEUU, 1949)

Es una artista y grabadora que crea imágenes abstractas a través de sus monotipos, sobre papeles hechos a mano.

<sup>10</sup> SICILIA, J.M. *La luz que se apaga* [catálogo]



**Fig. 6.**  
*Ascidacea*. Ernst Haeckel, 1889.  
Litografía. 29,7 x 21 cm.

**Fig.7.**  
*Swallows Rest*. Anne Moore, 2013.  
Monotipo sobre papel.  
50,08 x 30,4 cm.

Le gusta experimentar con restos de materiales con textura, plantillas recortadas, o alfabetos imaginarios. Nunca tiene una idea preconcebida cuando comienza la obra, sino que se deja guiar por el azar y la intuición.

De ella me atrajo el hecho de que intenta contar una historia en cada obra y busca un equilibrio entre color, imagen y textura. Para esta artista, el proceso creativo es tan apasionante como las piezas terminadas.

### **Eva Isaksen (Noruega, 1955)**

Es también, al igual que Moore, una grabadora y artista que utiliza los monotipos y los collages como medio de expresión artística.

Me inspiró su trabajo porque comparte con mi proyecto el enfoque fundamental de la mirada hacia la Naturaleza.

Esta artista define el arte como un proceso que cambia y evoluciona constantemente, como el río de Heráclito.

Su trabajo es sobre el color, la línea, la materia, la forma y el espacio.

En el Statement de su página web, define su obra de esta manera:

“Mi trabajo siempre se ha inspirado en la Naturaleza: formas orgánicas, ciclos, estaciones, paisajes, cielos, orden, ritmo, repetición, vida y regeneración. Los finos papeles con los que imprimo, dibujo, corto o mezclo se disponen en capas sin fin sobre el lienzo”<sup>11</sup>

### **Jane Davies (EEUU, 1956)**

Los elementos abstractos del arte como el color, forma, línea, textura, por ejemplo son las cosas que excitan su sensibilidad visual.

Puede ser una simple combinación de color y la línea, o las relaciones de formas y bordes, o la interacción entre el patrón y la escala.

Observa los colores, texturas e imágenes en el mundo, rocas, óxido, las superficies afectadas por la edad, por las marcas de la mano humana, por el tiempo y las mareas.

También ve arte en otros medios, porque los materiales pueden ser transformados de infinitas maneras convirtiéndose en declaraciones visuales ricas y expresivas.

Su sistema de trabajo comienza por una idea suelta como punto de partida. Por ejemplo, explorar una relación particular de un color, o de un

<sup>11</sup> ISAKSEN, E. [www.evaisaksen.com](http://www.evaisaksen.com)

determinado tipo de línea con formas específicas, o el contraste de los bordes suaves con bordes duros.

Comienza con pocos elementos, y luego trabaja en serie. Va realizando cambios en el transcurso de la creación de varias piezas.

Como no tiene una idea preconcebida cuando comienza las obras, no sabe cómo será la pieza cuando esté terminada, puesto que esta se concibe como una conversación entre sus acciones y como afectan a la pintura.

Entre los recursos utilizados, pueden apreciarse efectos de enmascarado, veladuras y acabado satinado de las tintas. Su obra está vinculada con el imaginario del paisaje oriental a través de una poética particular que aprovecha el tratamiento de texturas, el formato rectangular y la composición abierta, basándose fundamentalmente en la expresión gestual.

#### **4.2.3 Referentes de medios digitales**

**Luis Gordillo** (Sevilla, 1934)

Pintor abstracto y médico, es uno de los representantes del informalismo español y del pop art de los años sesenta. Me atraen sus cuadros de gran formato, que se caracterizan por su singularidad y sus representaciones de formas unicelulares que realiza tanto de manera analógica como apoyándose en medios digitales.

En sus obras, siempre de vivos colores potencia las series y las repeticiones. También le gusta interpretar el significado de las formas abstractas que plasma en sus obras.

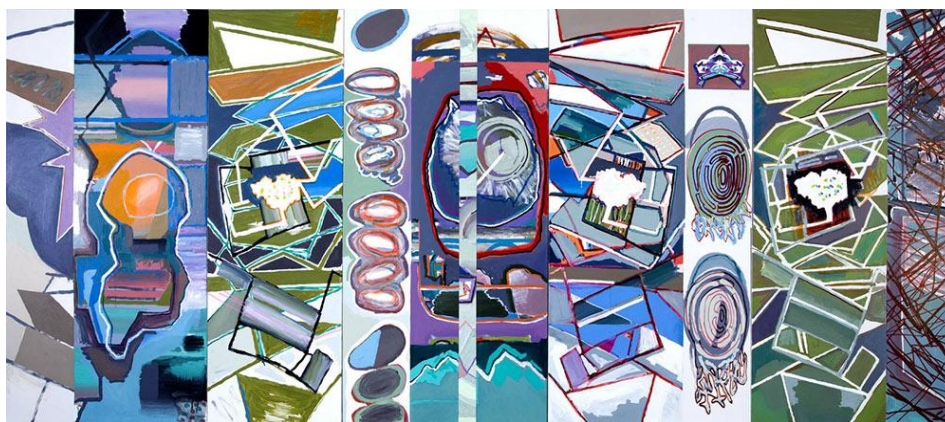
«La obra de Gordillo ofrece al espectador un modelo cautivador (o evocadora metáfora) de relaciones entre las partes y los todos, particularmente cuando se desarrollan entre individuos y grupos, células y cuerpos, así como entre datos y los sistemas que los transmiten con una impresionante y a menudo asombrosa eficacia.»<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> GORDILLO, L.. *Luis Gordillo: recent work=obra reciente [Exposición]*, p.29

**Fig.8.**

*Lee Friendlander en los 60.* (Políptico)  
Luis Gordillo, 2008.  
Acrílico sobre lienzo. 220 x 504,8 cm.



### **Jesús Pastor** (Santurtzi, Vizcaya 1954)

Obtuvo el Premio Nacional de Grabado en 1997.

De él me interesan tanto sus grabados como el uso que hace en sus obras de las nuevas tecnologías digitales y de soportes como el metacrilato y el aluminio.

Como dice M<sup>a</sup> Jesús Burgueño, el autor propone explorar los límites del grabado y la seriación, pero también realiza fotografías a través de escáner, que generan cambios de percepción en el espectador.

El resultado *«no es ni fotografía pura, ni grabado clásico ni dibujo- declara el autor- sino una acumulación de imágenes y superficies que, jugando con la paradoja y la contradicción desde el punto de vista de los sentidos, presenta una concepción del grabado, que insiste en lo que tiene de modulación y no de seriación»*.<sup>13</sup>

«Por otra parte, para el comisario Miguel Fernández Cid, las piezas de Pastor son: *«Pinturas congeladas, motivos que aparecen sin adición, sutiles grabados, imágenes inscritas en la materia a modo de leves barridos, huellas, bajorelieves casi imperceptibles»*<sup>14</sup>

### **Rubén Tortosa** (Mogente, Valencia, 1964)

Doctor en Bellas Artes, es profesor del departamento de dibujo de la Universitat Politècnica de Valencia. Investiga con distintas tecnologías digitales que usa para su aplicación en la creación artística.

Es miembro cofundador del grupo *Artefactes*, e investiga sobre la interfaz, las instalaciones interactivas y la electrografía artística.

<sup>13</sup> BURGUEÑO, M. *El artista Jesús Pastor crea la imagen oficial de ESTAMPA 09*

<sup>14</sup> PASTOR, J. *Jesús Pastor*, p.27



**Fig.9.**  
*Lord, land, law.* Rubén Tortosa, 2008.  
Registro digital sobre látex.  
180 x 160 cm.



**Fig.10.**  
*Introspección (díptico).* Rafael Claduch,  
2008.  
Técnica mixta. 244 x 244 cm.

Con él, he aprendido el uso del scanner como material fotográfico y artístico y distintas formas de realizar transferencias sobre soportes no convencionales.

Según el catedrático José Ramón Alcalá:

«Nuestro artista fue a la máquina para explorar la mirada en otras condiciones. Descubrió que la máquina posee su propia mirada, la cual no es mimesis de la mirada retiniana del artista, del vidente, sino que propone un nuevo status para la visibilidad, aunando lo que hasta ese momento no eran sino metáforas independientes en el acto de mirar fotográfico: ventana, espejo, pantalla»<sup>15</sup>

### 4.3 OTROS REFERENTES

He querido incluir dos referentes más dentro del proyecto, que aunque no puedo adscribir a una técnica determinada de las que se han utilizado en este proyecto, me han servido como fuente de inspiración.

#### Rafael Calduch (Villar del Arzobispo, Valencia, 1943)

Fue miembro del grupo *Bulto* junto a dos artistas plásticos que daban un sentido social a su obra en la España de la Transición. Actualmente es catedrático Emérito de la Facultad de Bellas Artes en Valencia.

Sus comienzos fueron figurativos, pero en actualidad, realiza una pintura abstracta y minimalista, buscando el placer de lo esencial.

En su obra, tanto los espacios despojados, como el color y la materia adquieren el máximo protagonismo.

De él nos dice la artista Coral Fálagan García :

«La pintura de Calduch se adscribe en la llamada Abstracción Lírica de un modo muy particular, pues se ha ido reduciendo hasta el extremo cualquier referencia del signo plástico, a lo sumo percibimos como surco, como huella que mantiene tanto cotas de referencia interna como guía de investigación del movimiento.

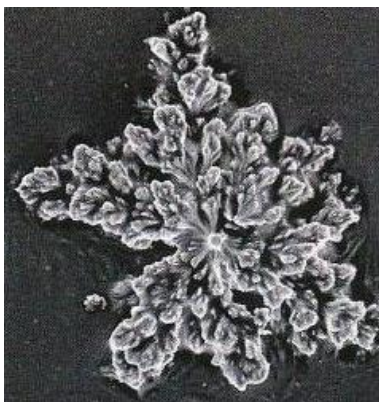
Ahí detiene el proceso de investigación de referencias, pues su continuidad conllevaría prácticamente, la propia aniquilación de la obra».<sup>16</sup>

<sup>15</sup> TORTOSA, R. *Tras (la espera)[Exposición]*, p.16

<sup>16</sup> CASTRO, F. [et.al] *Calduch, en la otra orilla*, p.78



**Fig. 11.**  
*Needs drawing.* Bob Verschueren,  
 2016.  
 Madera pinocha del Mediterráneo  
 y clorofila. 80 X 120 cm.



**Fig.12-13.**  
 Cristales de hielo y sal. Imágenes de  
 microscopio.

### Bob Verschueren (Bélgica, 1945)

Es un artista Belga auto-didacta y polifacético, que realiza numerosas instalaciones relacionadas con el denominado Land Art, donde utiliza elementos de la naturaleza como medio de expresión artística.

Dispone de una colección de obras de pequeño formato, entre las que destacan esculturas de bronce realizadas a partir de moldes de hojas, cuadros compuestos de ramas entrelazadas y dibujos sobre madera pintados exclusivamente con clorofila.

Sus trabajos traspasan las fronteras de la pintura y escultura, para adentrarse también en el mundo de los sonidos, la música del mundo vegetal, donde ha desarrollado lo que él llama "catálogo de plantas".

Respecto a su obra, dice en su página web; *«Me desagradaban los límites impuestos por el lienzo, por lo que regresé al paisaje, en el que puedo intervenir directamente, usando pigmentos naturales»*<sup>17</sup>

De él me interesa su especial enfoque de la naturaleza, cargado de poesía visual, la apropiación de elementos vegetales, y la originalidad y armonía que desprenden cada uno de sus proyectos.

## 5. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

### 5.1. SERIE CERAS

De acuerdo con el espíritu del proyecto, que era realizar formas orgánicas con distintas técnicas, se escogieron las ceras en primer lugar, para la realización de organismos unicelulares y formas naturales básicas.

El trabajo comenzó de manera intuitiva inspirándose en distintos elementos como libros de biología y botánica

Entre los que cabe destacar el Dioscórides y grabados antiguos de Haeckel así como imágenes tomadas del microscopio de entidades unicelulares.

También se incluyeron formas y manchas plasmadas accidentalmente sobre el soporte, y fotografías recopiladas de distintos viajes que recogían elementos de la naturaleza, tanto de minerales y rocas, como elementos vegetales (flores

<sup>17</sup> VERSCHUEREN, B. /[www.bobverschueren.net](http://www.bobverschueren.net)



hojas, cortezas de árboles, musgos, líquenes) y del mundo marino (algas y corales).



**Fig.14.**  
*Boceto de coral.* Ana Gómez-Pavón,  
2016.  
42x 21 cm. Tinta sobre papel.

Algunas de las imágenes fueron tratadas infográficamente para conseguir una imagen más abstracta y sugerente que encajara con la obra.

A continuación se muestran algunas de ellas, tomadas en salinas, complejos arqueológicos o edificios en ruinas que sirvieron como inspiración para la realización de algunos fondos sobre el soporte para las ceras bruñidas.

En otras ocasiones los elementos escogidos fueron directamente hojas que se transfirieron al soporte o bocetos realizados con tinta e inspirados en grabados de botánica.

Se realizó una serie de obras en ceras en las que se experimentó con distintas técnicas: aplicación de elementos vegetales directamente mediante la plancha vertical, aplicación de monotipo invertido, aplicación de collage, aplicación de cera derretida, collagraph, formas unicelulares monotipos y grattages

En primer lugar se utilizaron elementos vegetales para ser estampados sobre el soporte.

El trabajo gráfico se realizó de la manera siguiente:

En primer lugar se utilizó una base de papel Couche de 300 mg sobre el cual se dibujó con ceras Manley.

A continuación se pulió la superficie con un trapo de algodón y sobre ella se depositaron hojas impregnadas con tinta calcográfica de distintas tonalidades.



**Fig, 15.**  
Proceso de estampación. (detalle)  
Hojas y acetatos utilizados para crear  
monotipos.

Seguidamente se cubrieron con acetato y se procedió a su estampación mediante la plancha vertical.

Más tarde, se trabajó el fondo aplicando una capa de nogalina disuelta en agua, a la que antes de que se seque por completo se aplicaron gotas de alcohol desnaturalizado y de aguarrás para simular el paso del tiempo sobre un elemento mineral, de forma que fondo e imagen se integraran perfectamente.

En el proceso de realización de las composiciones 1 y 2 se usó una plancha de zinc como soporte, y la tinta calcográfica se depositó directamente sobre dicha plancha y no sobre las hojas, que se utilizaron para cubrir parcialmente el monotipo.

Al realizar la estampación, los huecos de las flores dejaron la cera del papel intacta, mientras que la tinta impregnó el fondo del soporte, levantando la cera en algunos puntos y creando unas imágenes con un fuerte componente abstracto.



**Fig.16.** *Composición nº 1.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



**Fig.17.** *Composición nº2.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



**Fig.18.** *Composición nº3.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm.

En otras composiciones realizadas de forma similar, la cera permaneció intacta sobre el soporte dando lugar a imágenes fuertemente realistas

En *Composición nº 4*, ( ver en anexo) se procedió a la realización de un monotipo invertido de la siguiente forma:

En primer lugar se dibujó el fondo del papel couché con ceras.

A continuación sobre plancha de zinc se estampó un monotipo con tinta calcográfica de distintos colores.

Se depositó el papel couche sobre la plancha de zinc, de forma que la parte cubierta con ceras, entrara en contacto directo con la tinta y sobre el reverso del papel, con ayuda de la punta de un pincel, se fueron dibujando distintos tipos de hojas.

Al retirarse la plancha, el dibujo de las hojas había quedado plasmado en tinta sobre el fondo del papel.

El proceso de experimentación continuó con la aplicación de collage en la *composición nº 5* ( ver en anexo) en la que, después de estampar el papel con ceras, para crear una base de color, se aplicó un monotipo sobre plancha de zinc y se estampó con el tórculo.

A continuación se dibujó con ceras sobre la imagen creada por la tinta y se realizaron gratagges y esgrafiados con ayuda de objetos punzantes.

Después, se aplicaron collages de papel recortando formas redondeadas semejantes a elementos biomorficos.

Por último, se cubrió la superficie con nogalina disuelta en agua y se pulió con un trapo de algodón.



**Fig.19.** *Composición nº 5.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera, tinta y collage sobre papel. 50 x 70 cm.

En *composición nº6*, ( ver en anexo,) aplicada la base de cera, se estamparon hojas de higuera sobre un monotipo realizado con tinta sobre acetato. Para estampar se empleó un rodillo de cocina. Al ser menor la presión ejercida el hueco de las hojas sobre el papel no fue suficientemente nítida, por lo que se procedió a redibujar los contornos con ceras.



**Fig.20.** *Composición nº 8.* Ana Gómez Pavón, 2016. Collagraph. Cera, tinta y collage sobre papel. 50 x 70 cm.

Seguidamente se le aplicó un collage realizado con fotocopias sobre papel de cera. A continuación se aplicó la nogalina disuelta en agua y se pulió la superficie.

Se quiso también investigar con la aplicación de cera derretida sobre el papel couche en *Composición nº 7* (ver anexo).

Para ello, una vez aplicado el fondo de ceras y realizado el monotipo, se procedió con ayuda de una vela y una cuchara, a derretir la cera en barra y a aplicarla en forma de pequeños círculos sobre la totalidad de la superficie.

En la *Composición nº8*, se decidió integrar la cera con la tinta, por medio de la técnica del collagraph.

Se procedió a construir una plancha con base de cartón resistente, sobre la que se pegaron distintos elementos consistentes en papeles de distinto grosor, gramaje y texturas, junto con cola de pegar y pastas de relieve.

A continuación se pasó la plancha por el tórculo, para fijar bien las formas adheridas y se le dio una capa de gesso acrílico para aumentar la resistencia y consistencia de la plancha.

Seguidamente se aplicó una base de cera roja sobre el papel Couche y a continuación unos motivos circulares con cera negra. Más tarde se entintó la plancha de collagraph con tinta calcográfica negra y se aplicó sobre el papel Couche con ayuda del tórculo.

Una vez seca la tinta se le aplicó la nogalina y se bruñó la superficie.



En las *composiciones, 9 ,10, 11* (ver anexo), se eliminaron los elementos vegetales y se dibujaron formas y estructuras redondeadas que evocaban distintos tipos de células y formas de vida simples.

La estructura del trabajo se realizó de manera similar a la explicada en obras anteriores, aplicándose collage en algunas de ellas.

También se investigaron las posibilidades del gratagge sobre el papel en las *composiciones 12 Y 13* (ver anexo).

Después de cubrir la superficie con una base de cera de color oscuro, se aplicó una segunda capa de color, esta vez de un tono más claro y se procedió a rascar la superficie realizando movimientos circulares, con la ayuda de una tarjeta de plástico.

De esta forma , se consiguió una erosión de la capa superficial, que dejaba al descubierto la capa inferior, produciéndose una mezcla de colores muy interesante que se fundía en algunos puntos, dando lugar a tonalidades diferentes para conseguir una composición abierta ,que de alguna forma nos



**Fig. 21 (anterior)**

*Composición nº114.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y monotipo sobre papel. 50 x 70 cm

**Fig.22**

*Composición nº15.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y monotipo sobre papel. 50 x 70 cm

evocara, formas del mundo mineral, piedras duras similares a la malaquita, caparazones de moluscos o incluso flores.

En las dos últimas *composiciones*, nº 14 y15, sobre un fondo realizado con ceras, se aplicaron monotipos sobre acetatos.

En la primera, el monotipo se dibujó a mano con la ayuda de tintas calcográficas. En la segunda se entintaron hojas naturales que se dispusieron sobre el acetato para que dejaran su huella sobre el papel.

Ambas se pasaron después por la plancha vertical.

**Complicaciones y resolución de las mismas**

Los problemas se derivaron del corto recorrido de un material como la cera. La solución fue añadir otras técnicas para aumentar el interés y complejidad de la obra: los monotipos, collages, gratages, et...consiguieron acrecentar la potencia visual del trabajo.

Otro de los problemas surgidos, fue el deterioro del papel al ser sometido a procesos agresivos como el tórculo. Y los vertidos de sustancias como el alcohol, aguarrás o nogalina disuelta en agua.

En algunos casos hubo que reforzar el reverso de la obra protegiéndola con cartulina o cartón pluma.

La aplicación de cera derretida sobre una de las obras también entrañó dificultades, pues se realizaba en la fase final, cuando la superficie ya estaba pulida y la cera se desprendía al secarse.

La solución fue calentar el papel y depositarlo sobre una plancha especial para encáustica. Esto permitió añadirle gotas de cera derretida cuando la cera de base comenzó a licuarse y de esta forma, mejorar su adherencia al papel.

**5.2. SERIE FOTOPOLIMEROS: REALIZACIÓN**

Se decidió incluir una serie con fotopolímeros por lo enriquecedor que resultó poder incorporar imágenes reales e ir abstrayéndolas para que sirvieran de referente y boceto.

Con este método, la experimentación se realizó con elementos de la naturaleza más complejos, con menor grado de abstracción y mayor carga poético-visual.

En este caso las representaciones fueron siempre pétalos y hojas, dispuestos en composiciones abiertas.



**Fig.23** Plancha de fotopolímero.



**Fig. 24** Fitolito sobre acetato

El proyecto consistió en una serie de fotolitos trabajados con una y dos tintas, y en algunos casos monotipos realizados con semillas y hojas naturales. Se tomaron como base de estampación de las planchas, fotografías realizadas con escáner y posteriormente manipuladas mediante infografía y tramados. Como parte del proceso, se insolaron 8 minutos, fueron enjuagados con agua y endurecidos definitivamente con una segunda insolación.

A continuación se estamparon de la misma forma que una plancha de grabado calcográfico. En primer lugar, se realizaron estampaciones con una sola tinta.

Se utilizó una hoja de papel Rosaspina de 50 x 70 y tinta calcográfica negra. Después de sumergir el papel en agua, se dejó secar un poco hasta conseguir humedad suficiente para que la tinta se fijara convenientemente. A continuación se estampó con el tórculo y se dejó secar.

La segunda fase consistió en la estampación de fotopolímeros a dos tintas. El proceso fue similar al anterior, con la salvedad de que se superpusieron dos estampas realizadas con distintos fotolitos, sobre el mismo papel con dos tintas.

Entre la aplicación de ambas, se dejó pasar un intervalo de tiempo suficiente para que la tinta pudiera secarse, antes de volver a estampar por segunda vez.



**Fig. 25**  
*Negro.* Ana Gómez-Pavón, 2016.  
Grabado de polímero a una tinta  
sobre papel. 50 x 70cm



**Fig.26**  
*Amarillo.* Ana Gómez-Pavón, 2016.  
Grabado de polímero a dos tintas  
sobre papel. 50x 70cm

También se investigó con la adición de elementos vegetales a la estampación final.

Se realizó una primera estampa, en tinta calcográfica roja, que sirvió de modelo para otras tres estampas, en las que se incluyeron- con ayuda de la plancha vertical- elementos vegetales, como hojas y bayas.

**Fig.27. (Abajo)**

*Amapola I.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Grabado en fotopolímero sobre papel. 20 x 10 cm

**Fig. 28. Pétalos II.** Ana Gómez-Pavón, 2016. Impresión de plotter con resina y pintura acrílica sobre papel Rosaspina. 100x 70 cm



### Complicaciones y resolución de las mismas

Los problemas de esta segunda fase del proyecto, radicaron tanto en el proceso de insolado de los fotolitos, como en las dificultades derivadas de la estampación.

Se intentó estampar los fotopolímeros sobre cera, pero no pudo conseguirse ninguna imagen.

### 5.3. SERIE IMPRESIÓN CON PLOTTER

En primer lugar, se realizaron dos impresiones de plotter con fotografías realizadas con escáner, como en el caso de los fotopolímeros, sobre papel de grabado.

EL procedimiento fue el siguiente: Una vez ploteada la imagen, se vertió sobre un acetato, resina mezclada con agua y pintura acrílica, y se manipuló hasta conseguir una mancha de color que recordara formas vegetales.

Se dejó secar varios días y a continuación se transfirió al papel de grabado cubriéndolo con más resina.

Una vez seco, se despegó el acetato, quedando las formas vegetales adheridas al papel, combinándose con la imagen ploteada, logrando en la misma obra una coexistencia de elementos analógicos y digitales.

A continuación se experimentó con el ploteado de imágenes sobre tela

El procedimiento fue similar al anterior, pero con las dificultades añadidas de una tela tan ligera como el lino, difícil de imprimir.

Por ello se le aplicó una capa de látex, que diera cuerpo al tejido y se le adhirió al dorso una hoja de acetato de las mismas medidas, con un spray de pegamento removible.

Una vez realizada la impresión y después de dejar secar la tela, se procedió a despegar el acetato y a intervenir la imagen con resina acrílica.

#### 5.3.1. Ploteado sobre acetato

Se realizaron dos impresiones sobre acetatos intervenidos con una capa de resina *Aycril*. Para que la tinta de impresión se fijara sobre la resina, fue necesario aplicar sobre esta laca en spray.

También hubo que pegar en el reverso del acetato una cartulina del mismo tamaño a fin de que el plotter detectara los bordes del papel.



**Fig. 29. (arriba) Rojo y negro.** Ana Gómez-Pavón, 2016. Impresión digital y pintura acrílica sobre tela. 100 x 70 cm

**Fig. 30 Lollipop.** Ana Gómez-Pavón, 2016. Técnica mixta sobre tela y acetato. 100 x 70 cm.

En la primera impresión, se intervino posteriormente la imagen con tinta calcográfica negra.

En la segunda, al quedar el acetato parcialmente transparente, se le colocó en la parte posterior una tela de loneta de las mismas medidas tratada previamente con lavados y resina acrílica

### ***Complicaciones y resolución de las mismas***

En la primera prueba, la dificultad surgió a raíz de no haber protegido el papel con una capa de látex antes de proceder a verter la resina mezclada con acrílicos sobre la base.

El papel se levantó y se rompió en determinadas zonas, por lo que hubo que cubrirlo con más capas de resina, para tapar los desperfectos.

En la segunda prueba, con el fin de evitar el deterioro del papel, se cubrió de látex antes de ser intervenido.

Por otro lado, al tratarse de acetato transparente, el soporte no era detectado por el plotter. Se solucionó añadiendo una cartulina a la parte posterior.

Otro problema fue, que la laca utilizada como fijador, retardaba el secado de la imagen y facilitaba la adherencia de elementos extraños al soporte. Se solucionó empleando solo fijador en spray para carboncillo.

Ya para finalizar, surgieron algunos inconvenientes en la impresión sobre tela.

La tela de lino tuvo que prepararse adecuadamente, para ser pegada al soporte. Se fijó con una cartulina de las mismas medidas que el reverso.

La principal dificultad radicó en que el lino, al estar imprimado en látex y ser muy fino, no absorbía la tinta por completo y desteñía al contacto con el agua.

El problema se solucionó aplicando spray fijador.

No se pudo imprimir en loneta, tal vez por ser demasiado gruesa o no estar correctamente adherida la tela al soporte.

## 6. CONCLUSIONES

### 6.1. VALORACIÓN PERSONAL Y AUTOEVALUACIÓN

A continuación se expondrán las conclusiones obtenidas del trabajo realizado, en base a los objetivos que se pretendían lograr en un primer momento.

En cuanto al objetivo principal -desarrollar obras de carácter abstracto vinculadas con la naturaleza mediante distintas técnicas pictóricas- creo que se ha logrado interiorizar paisajes del mundo exterior y plasmarlos de forma personal con la ayuda de las distintas técnicas empleadas.

Según palabras de Kandinsky:

«Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad».<sup>18</sup>

Los trabajos que se realizaron, sufrieron una evolución constante; desde los primeros con un carácter marcadamente abstracto y analógico, hasta los últimos, donde se combinan técnicas tradicionales con otras digitales, logrando finalmente la fusión de ambas.

*«La práctica postmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sino a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural»*<sup>19</sup>

Durante todo el proceso, se aprendió no solo a experimentar con nuevas técnicas en cada obra, sino su uso controlado de cada una de ellas.

En cuanto a la conexión entre pintura y naturaleza, creo que este trabajo sí que me ha posibilitado la creación de una mimesis entre arte y naturaleza.

En el apartado de los referentes, me ha permitido conocer otros artistas y el empleo de nuevas técnicas, lo que me abre la puerta a nuevos procesos de experimentación.

Por otra parte, el uso de la bibliografía y la consulta de libros, me ha permitido un conocimiento más profundo de los temas relacionados con la naturaleza.

---

<sup>18</sup> KANDINSKY V. *De lo espiritual en el arte*, p.68

<sup>19</sup> KRAUSS R. *La escultura en el campo expandido*, p. 72



Tal como nos explican María Ines Zaragoza y Gabriela Bartolucci, en *La imagen digital: «Una de las características dentro de las nuevas categorías del arte, es la fusión entre distintas disciplinas: dibujo, grabado, fotografía, música, literatura, integradas a través de las actuales tecnologías»*<sup>20</sup>

### Autoevaluación

El proyecto, que ha avanzado en esa misma línea, comenzó en un campo analógico y -como consecuencia de la experimentación con otros medios gráficos digitales- fue transformándose a medida que avanzaba el curso. Más que un resultado, siento que he realizado un recorrido siguiendo una metodología de trabajo. A mi entender ésta no queda agotada, sino que rompe los límites de las distintas disciplinas artísticas y abre nuevas vías de investigación.

Se han usado y combinado distintos lenguajes de campos artísticos que podrían parecer incompatibles y sin embargo han dado otra visión y añadido interés a un trabajo en continua evolución.

Como dijo el filósofo prusiano Ernst Cassirer:

«La característica específica del arte consiste en que es un lenguaje que trata sobre las formas de las cosas. La percepción estética, pertenece por tanto a un orden más complejo que la percepción sensible ordinaria, porque en el arte no se conceptualiza la realidad, sino que más bien se perceptualiza, no se reproducen impresiones, sino que se crean formas que no son abstractas, sino sensibles».<sup>21</sup>

## 6.2. FUTUROS PROYECTOS

Respecto a mis futuros proyectos, esta investigación me ha descubierto materiales que pienso probar en el futuro, como las ceras al agua, ideadas por el pintor y restaurador José Cuní

La obra de José María Sicilia, también me ha servido de inspiración para aplicar nuevas técnicas relacionadas con la cera y los oleos y ampliar mi lenguaje artístico.

Respecto a las nuevas tecnologías y su aplicación a la pintura, seguiré experimentando con ellas, combinándolas con técnicas analógicas.

La realización de este TFG, ha sido pues un punto de partida con el que me siento satisfecha, y que servirá de base para abordar nuevos proyectos.

---

<sup>20</sup> ZARAGOZA M.I.; BARTOLUCCI G. *La imagen digital: expresión artística y modalidades de producción a través de la utilización de herramientas tecnológicas*, p. 93

<sup>21</sup> CASSIRER, E. *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures*, pp 194-195

## 7. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

### 7.1 BIBLIOGRAFIA

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

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

GALERÍA SOLEDAD LORENZO. *La luz que se apaga* [catálogo] Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1996.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *New paintings and works on paper* [catálogo] San Francisco: Museum of Modern Art, 1999.

### 7.2 REFERENCIAS CITADAS

ANNE MOORE. *Anne Moore-Printmaker*. Dana Point (EEUU) [Consulta 2016-07-09] Disponible en: <http://www.annesprints.com/>

ARGAN, G.C. *El arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

BURGUEÑO, M. El artista Jesús Pastor crea la imagen oficial de ESTAMPA 09. En: *Revista de Arte-Logopress*. Madrid: LOGOPRESS COMUNICACIÓN S.L, 2009, ISSN: 1989-3531 [Consulta 2016-05-12]. Disponible en: <http://www.revistadearte.com/2009/09/23/el-artista-jesus-pastor-crea-la-imagen-oficial-de-estampa-09/>

CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

CASSIER, E. *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures 1935-1945*. New Haven: Yale University, 1979.

CASTRO, F. [et,al] *Rafa Calduch, en la orilla*. Valencia: Fundación Cultural Frax de la Comunitat Valenciana, 2010.

FOSTER/WHITE GALLERY. *Eva Isaksen*. Seattle WA (EEUU) [consulta: 2016-09-06] Disponible en: < <http://www.evaisaksen.com/>>

GORDILLO,L..*Luis Gordillo: recent work=obra reciente [Exposición]* Madrid: Galería Marlborough. D.L, 1992.

GORDILLO,L.. *Superyo congelado*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

IES HOYA DE BUÑOL. *CompARTElo*, espacio sobre arte. Buñol (Valencia) [consulta:2016-08-01] Disponible en: <http://compartelo.wikispaces.com/>

JANE DAVIES ART GALLEY. *Jane Davies Studios*. Rupert (EEUU) [Consulta: 2016-07-08] Disponible en: <http://janedaviesstudios.com/contact>

JOHNS, J. [et,al] *Jasper Johns: new paintings and works on paper* [catálogo]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, cop, 1999.

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós S.L.U, 2012.

MURPHY,P; DOHERTY, P. *By Nature's design. An Exploratorium book* San Francisco: Chronicle Books, 1995

MURPHY,P; DOHERTY, P. *The Colours of Nature. An Exploratorium book*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

PASTOR, J. *Jesús Pastor*. Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2014.

PRODUCTOS MANLEY S.A. *Manley* Barcelona, [consulta: 2016-08-01] Disponible en: <http://www.manley.es>

RAMÓN, A; PASTOR, J: *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 1996.

RIVAS, R. *Jose Maria Sicilia pinta el tsunami*. En *El País, Sup. Cultura* (Online). Madrid: Ediciones El País S.L., 2013. [Consulta: 2016-04-29] Disponible en:[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/24/actualidad/1385321182\\_628225.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/24/actualidad/1385321182_628225.html)

ROSE, B. *Lee Krasner: a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1983.

SABORIT, J. [et .al.] *El arte necesita de la palabra*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim D.L, 2008.

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

TORTOSA, R. *Tras (la espera)* [exposición] Valencia: Ajuntament de València, D.L, 2011.

VERSCHUEREN, B. *Bob Verschueren* [consulta: 2016-07-29] Disponible en <http://www.bobverschueren.net/QuiEng.html>

ZARAGOZA, M.I; BARTOLUCCI, G. La imagen digital: expresión artística y modalidades de producción a través de la utilización de herramientas tecnológicas. En: *Huellas: búsquedas en artes y diseño*. Cuyo (Argentina): Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño. Dirección de Investigación y Desarrollo, 2008, No. 6 ISSN: 1666-8197 [Consulta 2016-07-09] Disponible en: <[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2563/zaragozahuellas6-08.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2563/zaragozahuellas6-08.pdf) >

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

**Fig. 1:** *Flowering limb*. Lee Krasner, 1963. Óleo sobre lienzo, 146.7x116 cm. Fundación Pollock-Krasner. Nueva York (EEUU)

**Fig.2:** *Nueva York, N.Y.* Franz Kline, 1953. Óleo sobre lienzo. 220,6 x 129,5 cm. Albright-Knox Gallery. Buffalo. EEUU

**Fig. 3:** *Painting bitten by a man*. Jasper Jones, 1960. Encáustica sobre lienzo montado en chapa. 24,1 x 17,5 cm. Moma. Nueva York. EEUU.

**Fig. 4:** *Mirakel*. Martin Assig, 2009. Encáustica sobre tabla. 114 x 134 cm. Galerie Volker Diehl. Berlín. Alemania.

**Fig.5:** *La luz que se apaga*. José María Sicilia, 2003. Cera y óleo sobre madera. 184 x 314 cm (díptico). Es Baluard. Museu d'Art Modern i Contemporani. Palma de Mallorca. España.

**Fig. 6:** *Ascidacea*. Ernst Haeckel, 1889. Litografía sobre papel. 29,7 x 21 cm. Libro *Kunstformen der Natur*, lámina nº85. Biblioteca MBLWHO. Marine Biological Laboratory. Woods Hole, Massachusetts. EEUU.

**Fig. 7:** *Swallows Rest*. Anne Moore, 2013. Monotipo sobre papel. 50,08 x 30,4 cm. Colección Phil and Sophia Beccue. Westlake Village, California. EEUU.

**Fig. 8:** *Lee Friendlander en los 60*. (Políptico) Luis Gordillo, 2008. Acrílico sobre lienzo. 220 x 504,8 cm. Centro Museo vasco de Arte Contemporáneo. Vitoria-Gasteiz. España.

**Fig. 9:** *Lord, land, law*. Rubén Tortosa, 2008. Registro digital sobre latex. 180 x 160 cm. Galeria Set Espai d'Art. Jávea. Alicante. España.

**Fig.10:** *Introspección* (díptico). Rafael Calduch, 2008. Técnica mixta. 244 cm x 244 cm. Colección Privada.

**Fig.11:** *Needes drawing*. Bob Verschueren, 2016. Madera pinocha del Mediterráneo y clorofila. 120 x 80 cm. Galería Ana Serratosa. Valencia. España.

**Fig.12-13:** Cristales de hielo y sal. Imágenes de microscopio.

**Fig.14:** *Boceto de coral*. Ana Gómez-Pavón, 2016. Tinta sobre papel. 42x 21 cm.

**Fig, 15.** Proceso de estampación. (detalle) Hojas y acetatos utilizados para crear monotipos.

**Fig.16.** *Composición nº 1*. Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm

**Fig.17.** *Composición nº2*. Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm

**Fig.18.** *Composición nº3*. Ana Gómez Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm

**Fig.19.** *Composición nº6.* Ana Gómez Pavón, 2016. Cera, tinta y collage sobre papel. 50 x 70 cm.

**Fig.20.** *Composición nº10.* Ana Gómez Pavón, 2016. Collagraph. Cera, tinta y collage sobre papel. 50 x 70 cm.

**Fig. 21.** *Composición nº 17.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y monotipo sobre papel. 50 x 70 cm.

**Fig.22.** *Composición nº 18.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y monotipo sobre papel. 50 x 70 cm.

**Fig.23** Plancha de fotopolímero.

**Fig. 24** Fotolito sobre acetato.

**Fig. 25** *Negro.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Grabado de polímero a dos tintas sobre papel. 0 x 20 cm.

**Fig.26** *Amarillo.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Grabado de polímero a dos tintas sobre papel. 10 x 20 cm.

**Fig.27.***Amapola I.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Grabado en fotopolímero sobre papel. 100 x 70 cm.

**Fig. 28.** *Pétalos II.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Impresión de plotter con resina y pintura acrílica sobre papel Rosaspina. 100x 70 cm.

**Fig. 29.** *Rojo y negro.* Ana Gómez-Pavón,2016. Impresión digital y pintura acrílica sobre tela. 100 x 70 cm

**Fig. 30** *Lollipops.* Ana Gómez- Pavón, 2016.Técnica mixta sobre tela y acetato. 100 x 70 cm.

## ANEXO DE IMÁGENES



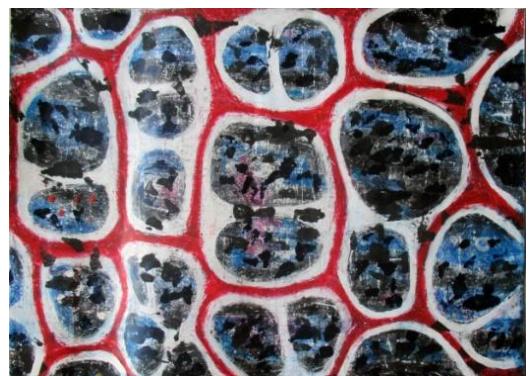
*Composición nº 4.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



*Composición nº 6.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



*Composición nº 8.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



*Composición nº 10.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm



*Composición nº 9.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm .



*Composición nº 11.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm .



*Composición nº 12* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm .



*Composición nº 13.* Ana Gómez-Pavón, 2016. Cera y tinta sobre papel. 50 x 70 cm .