



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

APROXIMACIONES CONVERGENTES A LA CARNALIDAD PICTÓRICA

UN RECORRIDO EN LA EXPLORACIÓN DE MATERIALES

Un trabajo de: Noemí Rovina Rodríguez
Bajo la dirección de: José Antonio Barreiro



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología de proyecto:

4.- Producción artística inédita acompañada de
una fundamentación teórica.



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Valencia,
Septiembre 2017

Quería agradecer la llegada a buen puerto de este barco sin cañones, a mi tutor, Toño Barreiro por ser el timón que ha dirigido este proyecto, a Gloria, María y Rubén por ser las velas que me invitan a moverme, a Jota, por ser el ancla que me sostiene a contracorriente, y a mis padres y mi hermano por ser la brújula que siempre me guía.

«La pintura es un acto positivo y, por lo tanto, se experimenta como un suceso lleno de positividad. Cuando esto ocurre, se produce un cúmulo de sensaciones maravillosas, entre las cuales la libertad es la sensación más profunda y a la vez más frustrante»¹

¹ BARREIRO, Toño. *No tenemos ninguna posibilidad así que aprovechémosla*. Colección Plástica y Palabra. Universidad de León. S.C.L. Imprenta KADMOS. Salamanca. 2005 P.69

PALABRAS CLAVE:

Materialidad · Color · Transparencia · Experimentación · Materiales · Cuestionamiento
· Pintura · Interdisciplinar

ABSTRACT:

Éste Trabajo de Fin de Máster surge en cuanto al planteamiento de la problemática, soporte-pintura, y el momento en el que estos dos elementos se encuentran. Por ello, el propósito principal con el que se lleva a cabo la obra, es la búsqueda de materiales óptimos, para continuar con un discurso conceptual coherente dentro de la evolución del trabajo personal.

Éste se desarrolla bajo conceptos indispensables como son la materialidad, la transparencia y el color. Todo ello respaldado por una búsqueda teórica en cuanto al cuestionamiento de los soportes y las superficies. Las características principales del mismo son la experimentación de la pintura hacia sus cualidades físicas, el uso de la transparencia como herramienta principal y la luz como potenciadora de ésta.

La metodología utilizada para el trabajo es aplicada como una búsqueda práctica, es decir, empírica. Para llegar al cambio de soporte se transforma el proceso creativo. Formalmente, el desarrollo de la búsqueda ha ahondado hacia la realidad del proceso de la pintura, dejarla ser o ayudarla en ocasiones, pero sobretodo mostrarla.

KEY WORDS:

Materiality • Color • Transparency • Experimentation • Materials • Questioning • Painting • Interdisciplinary.

ABSTRACT:

This final project appears as an approach to de issue support-paint and the meeting of these two elements at some point. Therefore, the main purpose of the whole project is the search of fitting materials. Which will allow us to continue the previous speech in the development of personal research.

This personal work is developed under essential concepts such as materiality, transparency and color. All backed up by a the investigation of the theory about the support and surfaces. The main characteristics of this project are: The experimentation with paint towards its plastic qualities, the use of transparency as the most important tool and light as enhancer.

The methodology used for the work is applied as a practical investigation. To get to a change of support, we transform the creative process. As to the formal part, the search has deepened in the reality of the pictorial process. It has let it be or helped at some point, but above all, showed it.

ÍNDICE

CONTENIDOS	PÁGINAS
1 Introducción	7
2 Metodología y objetivos	10
3 Marco teórico	13
4 Marco conceptual	32
4.1 Cuestionamientos	35
4.1.1 El concepto de cuadro	35
4.1.2 Encuentros	40
4.1.3 Dermis	46
4.2 El color	48
5 Desarrollo del trabajo.	56
5.1 Detonantes	57
5.2 Investigación técnica	59
5.3 Cambios y avances	65
6 Obra final	72
7 Conclusión	90
8 Bibliografía	93
9 Índice de figuras	97

1. INTRODUCCIÓN

Estamos ante un Trabajo de Final del Máster de Producción Artística, titulado *Aproximaciones convergentes a la carnalidad pictórica. Un recorrido en la exploración de materiales*. Dicho trabajo consta de dos partes fundamentales. Por un lado tenemos el presente escrito y por otra parte una producción práctica. Este trabajo se organiza según una serie de capítulos o apartados donde podremos encontrar en primer lugar: los objetivos que motivan el desarrollo del trabajo y la metodología seguida para guiarnos a su comprensión escrita. Posteriormente, se plantea la ubicación de la obra en el ámbito artístico mediante una contextualización histórica, en la que se hace un amplio y breve recorrido por los movimientos que se consideran relevantes para entender las claves de las obras.

Éste trabajo surge en cuanto al planteamiento de la problemática, soporte-superficie, y el momento en el que estos dos elementos se encuentran. Desarrollándose bajo conceptos indispensables como son la materialidad, la transparencia y el color. Todo ello respaldado por una búsqueda teórica en cuanto al cuestionamiento de dichos, soporte y superficie.

Las características principales del mismo son la experimentación de la pintura hacia sus cualidades físicas, el uso de la transparencia como herramienta principal y la luz como materia prima de la obra.

El interés en torno a éste tema nace mediante el acercamiento a la plasticidad de obras procedentes de movimientos en los cuales se pone en cuestión el soporte y la superficie del cuadro, siendo su objetivo nada más que la pintura por sí misma.

También se aborda el concepto de cuadro y los hechos relevantes en la historia del arte que han producido un cambio de percepción en cuanto al indispensable, el cuadro. En este mismo punto encontraremos referentes que le dieron a la pintura una nueva forma de comportamiento tanto conceptual como formalmente, y lo extrapolaremos al trabajo, cayendo en la dicotomía, azar y control, para finalizar hablando de la piel como figura poética.

Tras ello se abordarán diferentes teorías del color, que han sido estudiadas para un conocimiento más amplio e histórico, de uno de los temas principales del trabajo, con la finalidad de aplicarlos de manera correcta. El color en la obra final tiene una función primordial ya que se construye en cuanto a estudios sobre los colores psicológicamente contrarios.

Posteriormente haremos breve hincapié en los procesos técnicos que se han superado, hablaré de las cualidades técnicas y las conclusiones extraídas de la experimentación con los materiales, parte clave en el desarrollo del trabajo, así como los comportamientos del material.

Así finalizaremos con una muestra de la obra final, como conclusión física a los desarrollos tanto teóricos como prácticos realizados mediante este Máster, en una defensa de lo pictórico como tal.

2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La metodología utilizada para el trabajo es aplicada como una búsqueda práctica, es decir, empírica.

En función de estos objetivos y partiendo siempre de la duda, se establece en primer lugar un diálogo con el mundo del arte, para posteriormente, plantear el discurso de reflexión que se mantiene con la obra y por último explicar cómo se ha llevado a cabo dicha obra. Intentando así, mantener el interés del lector, ofreciendo la información necesaria para entender el trabajo, siempre de lo general a lo particular.

El mundo de los materiales es inmenso, por ello, la exploración en torno a ellos ha sido plenamente satisfactoria, más aun contando con referentes que cercanos al estilo del trabajo, pretendían los mismos objetivos.

Para llegar al cambio de soporte se transforma el proceso creativo. Dejar el pincel, para permitir a la pintura caer con soltura, de un recipiente a la superficie, que en el caso de los vertidos no es algo a lo que se llega de forma fácil e inmediata.

Formalmente el proceso de búsqueda ha ahondado hacia la realidad del movimiento de la pintura, dejarla ser o ayudarla en ocasiones. Pero sobre todo mostrarla. Con esto se comenzó a hacer planteamientos sobre la forma de trabajar, ya no como un estilo pictórico, sino como un cuestionamiento hacia el resto de la pintura.

Los objetivos se desglosan en generales y específicos y a su vez cada uno de ellos en formales y conceptuales.

Los objetivos generales del trabajo son:

- En el plano formal; el desarrollo de una obra pictórica de modo satisfactorio tras la exploración de materiales pertinentes, sin perder los tres conceptos básicos de las obras anteriores, transparencia, luz, y materia.
- En el plano conceptual se trata de mantener las problemáticas del pensamiento, intentando crear en el espectador un estímulo de pensamiento, con el que crear un diálogo de sugestión discursiva.

En cuanto a los objetivos específicos estos son:

- Aumentar mis conocimientos teóricos en cuanto a referentes y materiales.
- Tratar de involucrar al espectador en el halo existente en torno a la pieza, asimilándolo a las sensaciones producidas en mí la relacionarme con la pintura.
- Introducirle en una percepción producida por la luz, los colores y los planos, proponiendo una nueva forma de contemplar la pintura.

La motivación personal que ha llevado al éxito de este trabajo ha sido la inquietud por el desarrollo personal, que desde la experimentación consigue que la evolución del trabajo artístico tenga una consecución y coherencia acorde con la obra desarrollada. Por otro lado como no podía ser de otra forma sacar adelante piezas artísticas como forma de superación personal y el desarrollo personal en la educación artística.

3.- MARCO TEÓRICO

Dentro de este marco teórico se estudian diferentes movimientos y relaciones con artistas que han ejercido una influencia y apoyo al trabajo no solo de manera formal sino a nivel teórico, en concreto al modo de abordar conceptos específicos.

En el formalismo; en la teoría del arte y según la tesis de Konrad Fiedler (1841), la propia forma de la obra de arte es el contenido, postulando por lo tanto que los valores estéticos pueden mantenerse por sí mismos, manteniéndose alejados de consideraciones estéticas y sociales.

Así se le da más importancia a las cualidades formales de la obra, como son la composición, los colores o la estructura. Actualmente, uno de los defensores del formalismo es Clement Greenberg. Aunque surgió con anterioridad en Europa con Roger Fry (1866)

Nos gustaría destacar el punto de vista de Heinrich Wölfflin (1864), quien consideró el arte, independiente de contextos como el social, económico o religioso. Konrad Fiedler (1841) era fiel seguidor de la teoría de Wölfflin aplicando criterios como el estudio psicológico o el método comparativo, definiendo así los estilos según los aspectos estructurales de los mismos, alejando el arte de las consideraciones filosóficas. Fiedler propuso su teoría de la «pura visibilidad» en la que el significado del arte radicaba en la forma; basando el arte, en la experiencia perceptiva independientemente del contenido literario. Un ejemplo claro del formalismo sería el gran Jackson Pollock.

Por otro lado, también sería preciso destacar el informalismo, movimiento que surge en Europa tras la Segunda Guerra mundial, y engloba todas las tendencias abstractas y gestuales, desarrollándose de forma paralela con el expresionismo abstracto en EEUU. El informalismo no deja de lado los aspectos expresivos o simbólicos, existiendo la posibilidad de abordar cuestiones como son la representación, la codificación o las implicaciones estéticas. Cuenta con representantes como Tapies o Millares, Debuffet o Lucio Fontana.

El trabajo que nos ocupa, no tiene una etiqueta fija, ya que se mueve por ambos territorios, contando con pocas implicaciones éticas a nivel narrativo, centrándose en

la exploración de la pintura como objeto cuestionando los límites del campo de la pintura mediante el análisis de los métodos pictóricos a nivel formal.

BMPT, grupo artístico francés que estuvo vigente desde diciembre de 1966 hasta el mismo mes de siguiente año. Su nombre es un acrónimo compuesto por los apellidos de sus componentes; Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Torini.

Éste grupo acentúa su producción en el rechazo a la emotividad y la expresión de subjetividad, una abstracción radicalizada centrada en el color, el soporte, la forma, la textura y el tamaño, para entender el hecho pictórico inexpresivo, para poner en cuestión el gesto sistemático condensando la expresión a estructuras básicas.

En este año en el que el grupo se mantuvo activo se hicieron cuatro exposiciones llamadas *Manifiesto 1, 2, 3 y 4*. Por ejemplo, en su primera exposición repartieron panfletos con un texto en el que aparecía un listado de errores existentes en la pintura de la época, además negaban ser pintores.

En su cuarta exposición transcurrida en la *V Biennale* de París se reprodujo una proyección mientras de fondo sonaba el siguiente mensaje:

«El arte es ilusión de exceso, ilusión de libertad... ilusión de sagrado... En ningún caso la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni... El arte es distracción, el arte es falso. La pintura empieza por Buren, Mosset, Parmentier y Toroni"»²

«El gesto, si aparece en las propuestas de estos artistas, es primario, parco y contenido. Podríamos llamarlos signos pictóricos, no exactamente gestos [...] ejercicios que nos acercan a una cierta semiótica de la pintura. La deconstrucción de los elementos, su desmenuzamiento y su disección se

² DÍAZ, Ana. Artistas de estos días y otros ya pasados [en línea] [Consultado el 6 de Junio de 2017.] Disponible en <http://artedestodias.blogspot.com.es/2011/12/grupo-bmpt.html>

acentúa por la sistematización de los modos, la serialidad, la simetría, la repetición y la medición y el uso de la escala remiten a una propuesta que implica la negatividad asociada al gesto»³

El objetivo principal de éstos artistas era el de huir de cualquier estilo, reduciendo así la pintura a algo repetitivo, sin mensaje.

Aunque trataban de no comunicar nada, es difícil, ya que solo con ese deseo, estás transmitiendo algo, además de darle una estética, porque cada uno de los componentes acabó teniendo un estilo propio.

Me gustaría hablar especialmente del grupo *Support-Surface* (Soporte-superficie), término propuesto por Vincent Bioulés (1938) en 1970. Para mí, el lugar en el que está mejor definida la intencionalidad del grupo es en la declaración que hacen todos ellos en la exposición en el museo de Havre titulada *La peinture en question* en el año 1969.

«El objeto de la pintura, es la propia pintura y los cuadros expuestos solo se producen beneficio a ellos mismos. No apelan a ninguna otra parte. No ofrecen otra escapatoria, ya que la superficie por las rupturas de formas y colores que, se operan allí, prohíben proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas [...] sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen lo pictórico. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia del lirismo y profundidad expresiva»⁴

³ CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015. P. 186

⁴ CARRASSAT, P.F.R. y MACARDÉ, I. *Movimientos de la pintura*, colección <<Reconocer el arte>>, Larousse, Spes Editorial, Barcelona. 2004

Además estos artistas asocian a esta investigación, una reflexión teórica y un posicionamiento político en el seno de la revista *Peinture-cahiers théoriques*. El movimiento se impone en París, siendo la ocasión más propicia para ésta unión pictórica tras lo que había sido una etapa decadente en París.

Con respecto a la política y la sociedad en Francia en torno a estos años se han conocido unas profundas transformaciones a partir de las crisis petroleras de los años 70 y sobre todo con el incremento masivo del desempleo a partir del inicio de los años 80. Pero el periodo que se extiende entre desde el inicio de los años 60 hasta mitad de los 70 se caracteriza en éste país por un fuerte crecimiento económico. Por lo que en el momento del desarrollo de éste movimiento el país en general no se encontraba en si peor época. Aun así se puede decir que es el último movimiento de vanguardia francés. Éste, recogió mucho de sus pensamientos teóricos en las páginas de la revista *Tel Quel* plasmando su análisis material y dialéctico de los elementos que constituían su pintura, para llevar a ésta a sus últimas consecuencias, caracterizándose por un planteamiento que concede una importancia igual a los materiales, a gestos creativos y a la obra acabada, el tema pasa a segundo plano y se cuestiona el bastidor original

Todo esto ocurre con el fin de recuperar la originalidad de los comportamientos plásticos.

«La dialectización de las categorías definidas del cuadro [...] eran transformadas por lo artistas del grupo en una serie de experimentaciones, eliminando el menor contacto temático, sobre el soporte y su contorno, la pigmentación y sus poderes impregnantes, el destino mural de la pintura y su desvío en forma de pintura de cabellete, reduciendo el todo al gesto más primitivo y al estado inmediato de los materiales»⁵

⁵ URRUTIA, A. J.P. *Pincemín. Expresión plástica del materialismo pictórico*. N° 47. Guadalimar. 1979. P.17

Por lo tanto no se trata de la pureza, sino de la materia en sí misma, teniendo también presencia las transparencias y veladuras, creando espacio y color que se unirán el uno al otro. La superficie cromática se distorsiona, para convertirse en materia cromática sin trama ni señales del pincel.

En cuanto a un artista perteneciente a éste movimiento, Louis Cané (1897) tiene un gran peso. Sus obras no se pueden abarcar rápidamente, ya que la mirada pasa por las elevaciones de la superficie y hay una meditación.

Claude Viallat (1936), otro de los artistas pertenecientes al movimiento, presenta telas de sábanas no montadas en bastidor donde se encuentra la misma impronta impresa a una más o menos regular distancia. Viallat juega con las relaciones de color creando la indeterminación fondo/forma, jugando con el espacio gracias a los pliegues resultantes de la tela no tensada, los cuales desplazan la impronta repetida. « La desaparición del cuadro tiende aquí a redoblar la eficacia de un espacio post-cubista, espacio que no puede pensarse en el marco del cuadro»⁶

Viallat remite a la infinitud en sus obras para lo cual se debe adaptar la impronta a la dimensión de la tela, ya que ésta impronta consta de un recorte tan evocador que en palabras de Marcelin Pleyne (1933), nos volvemos a encontrar el cuadro allí donde no lo esperábamos.

Como bien dice Berta Cárcamo en su tesis; «En los años 70 la crisis del informalismo, tendencia que buscaba el mito de la pintura sola, donde la materialidad es el reflejo incontrolado del gesto, da paso a otro tipo de experimentaciones en las que la pintura deja de estar pendiente del acto de pintar para orientarse hacia una nueva metodología centrada en el trabajo de la superficie y el color. La superficie y el color son conceptos que sobresalen.»⁷

⁶ PLEYNET, Marcelin, *Desaparición del cuadro* en *La enseñanza de la Pintura. Ensayos*. Editorial Gili. Barcelona 1978. P. 204

⁷ CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015. P. 184



Fig. 1. Morris Louis. *Winged Hue II*. 1959. Resina acrílica sobre el bastidor. 252,7 x 367,3 cm

En cuanto a los referentes que han influido en el trabajo tanto teórica como prácticamente, he tratado de reunirlos de forma que conociendo brevemente el trabajo de cada uno sirvan como mapa conceptual de conceptos y estéticas que se trabajan en nuestro caso.

Morris Louis (1912) fue un pintor estadounidense que durante los años 50, fue uno de los primeros exponentes de la conocida como pintura de campos de color. (fig. 1)

Mientras vivía en Washington, durante la década de 1950, Louis, junto con Kenneth Noland y otros pintores de Washington, como Gene Davis, Tom Downing, Howard Mehring, Anne Truitt e Hilda Thorpe fueron fundamentales para el desarrollo de la pintura de Color Field y formaron un movimiento que se conoce hoy como *Washington Colour School*. Dato curioso pues Anne Truitt también es uno de los referentes y antes de ahondar sobre cada artista individualmente no se conocía que tenían un vínculo tan importante en común.



Fig. 2. Anne Truitt. *Valley Forge*. 1963. Acrílico sobre madera. 152,7 x 152,4 cm

Anne Truitt (1921) realizó las que son sus obras más importantes en los años 60 (fig. 2), anticipándose en muchos aspectos a lo que luego harían minimalistas como Donald Judd.

Como ya se nombró antes es una de las componentes del Washington Colour School, junto a Morris Louis y Kenneth Noland entre otros.



Fig. 3. Anne Truitt. *Anne Truitt: Perception and reflection*. The Hirshhorn Museum. 1974



Fig. 4. Anne Truitt. *Anne Truitt: Sculpture (1962-2004)*. 2010. Matthew Marks Gallery.

Truitt experimentó con varios materiales, como son la arcilla, el cemento o el yeso, (experimentación necesaria como también ha sido este caso, con el fin de innovar tanto conceptualmente como materialmente) pero definitivamente se decidió por pintar capas delicadas de múltiples colores en las construcciones de madera, que según sus bocetos en papel, son como armaduras de color. «Escribiendo en abril de 1965, Truitt declaró: "Lo importante para mí no es la forma geométrica *per se*, o el color *per se*, sino hacer una relación entre la forma y el color, lo que yo siento como realidad.»⁸ (fig. 3 y 4)

Tras su primera exposición individual, Clement Greenberg declaró que el trabajo de Truitt se anticipaba al arte minimalista en su ensayo *Recentness of Sculpture* (1967).

A principios de 1960, simplificaron enormemente la idea de lo que constituye el aspecto de una pintura acabada, eliminando el dibujo gestual y compositivo a favor de grandes superficies de lienzo crudo, planos sólidos de pintura diluida y fluida, utilizando un uso expresivo y psicológico del color plano e intenso y de la composición repetitiva.

⁸ TRUITT, Anne. Anne Truitt. Biography. [en línea] [Consultada el 15 de Mayo de 2017] Disponible en: <http://www.annetruitt.org/bio>



Fig. 5. Morris Louis. *While Series II*. 1960. Resina acrílica sobre bastidor. 243,8 x 363 cm

En el caso de Morris Louis, el trabajo que más interesa son sus *Veil paintings* (1954), cuya característica principal son las capas solapadas y transparentes de color. Las *Veil paintings* consisten en ondas de brillantes formas de color curvadas, sumergidas en lavados translúcidos a través de los cuales surgen colores separados en los bordes. Aunque sometido, el color resultante es inmensamente rico. (Fig. 5)

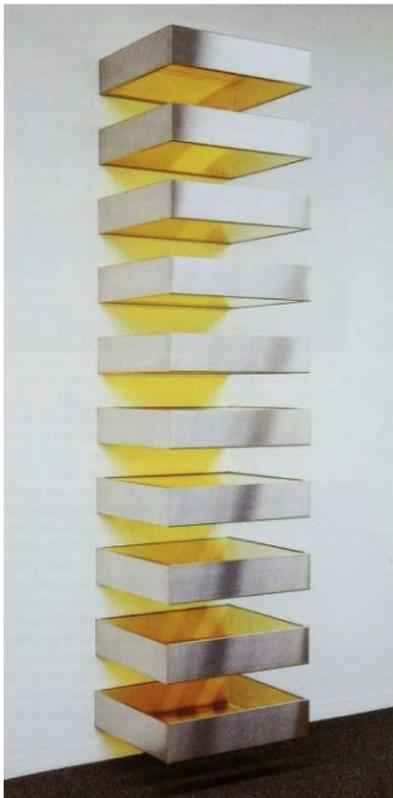


Fig. 6. Donald Judd. *Untitled*. 1969. Acero inoxidable y plexiglás transparente. 10 unidades de 22,9 cm x 101,6 x 78,7 cm.

Donald Judd (1928) fue un artista estadounidense asociado al movimiento minimalista. Mediante su obra se mantiene en una incesante búsqueda de la autonomía y la claridad del objeto construido. Su estilo artístico se centró en construcciones en las que el materialismo era fundamental.

Así mediante intuiciones en la composición desplazó la atención de la personalidad del artista hacia el objeto. Nos gustaría destacar unas de sus series, las cuales se componen de apilamientos de cajas rectangulares una encima de otra sobre la pared, donde se mantiene el color de su primera dedicación a la pintura (Fig. 6.). Al utilizar la pared como soporte, las piezas ofrecieron una salida a las limitaciones de la pintura. Judd comenzó un nuevo camino entre la pintura y la escultura, eliminando las distinciones entre categorías, abriendo vías a lo que hoy conocemos como instalaciones.



Fig. 7. Donald Judd. *Double Wall Piece*. 1987. Spray sobre aluminio

«Una superficie brillante confiere profundidad a lo que es plano al mismo tiempo que subraya su naturaleza plana. Pero se trata de una profundidad completamente opuesta a la profundidad atmosférica de la tradicional pintura de caballete. Es una profundidad inexpresiva, mecánica. No es psicológica ni emocional, al menos no lo es en el sentido tradicional, y tampoco es profunda ni pesada. En efecto, cualquier superficie que refleje la luz siempre transmite ligereza»⁹ (Fig. 7)



Fig. 8. Daniel Buren. *Catch as Catch: Work in situ*. 2014. Baltic Art Gallery. 10 marcos de espejo con vinilo opaco blanco y vinilo transparente en las claraboyas.

Daniel Buren (1938) es uno de los artistas vivos más importantes de la escena internacional del arte europeo. Después de estudiar pintura fundó el grupo BMPT, que junto a Support-Surfaces, fueron los mayores provocadores de la pintura francesa a finales de los sesenta. Su propuesta está ubicada en los discursos conceptuales ya que hace un uso crítico de la estética abstracta minimalista, enfocándose así en instalaciones específicas para un lugar y no a la representación de imágenes (Fig. 8.). Su obra es conocida por las superficies rayadas y su desobediencia al soporte.

Teo Soriano (1963) pintor extremeño, aunque 25 años más joven, reivindica la abstracción como un procedimiento, cuestionando como Daniel Buren hizo la naturaleza de las imágenes, donde sus campos de color, y

⁹ BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. (2014) P. 129



Fig. 9. Teo Soriano. *Sin Título*. 2014

yuxtaposiciones de los mismos han sido referentes plásticos claros para este trabajo.

En algunas de sus piezas, mantiene indicios del proceso de elaboración como son los empastes, mostrando al espectador el desarrollo del proceso (Fig. 9). Todo esto unido a la estética que utiliza, nos puede remitir al collage, los ensamblajes cubistas o el arte póvera, trazando una línea de unión con artistas como puede ser Richard Tuttle (1941) artista americano postminimalista que abarca gran cantidad de medios, amigo muy cercano de la pintora minimalista Agnes Martin quien curiosamente también perteneció al *Washington Color School*.

Soriano también mantiene esa débil frontera entre el objeto y la pintura donde siempre hay una constante, la materialidad.

Del mismo año de nacimiento nos gustaría hablar de Rachel Whiteread (1963), artista inglesa que produce principalmente esculturas que tienen forma de moldes. Además fue la primera mujer en ganar el premio Turner en 1993.

En la exposición *Sensation* en 1997, Whiteread mostró *Untitled (One Hundred Spaces)* (Fig 10 y 11.) una serie de moldes de resina del espacio debajo de las sillas, visto por algunas personas, descendientes del molde de Bruce Nauman del área bajo su silla de 1965.



Fig. 10. Rachel Whiteread. *Untitled (One hundred spaces)* (Detalle). 1995. Resina de polyester. Saatchy Gallerv.



Fig. 11. Rachel Whiteread. *Untitled (One hundred spaces)*. 1997. Resina de poliester. Medidas variables.



Fig. 12. Rachel Whiteread. *Untitled* (15 units). 2010. Técnica mixta. Medidas variables.

«Like a field of large glaze sweets, it is her most spectacular, and benign installation to date [...] Monuments to domesticity, they are like solidified jellies, opalescent ice-cubes, or bars of soap – lavender, rose, spearmint, lilac. They look like a regulated graveyard or a series of futuristic standing stones with a passing resemblance to television sets»¹⁰

Y si a su transparencia le sumamos la luz, el color se convierte en mucho más efectivo, potenciando así todo el conjunto de vacío doméstico.

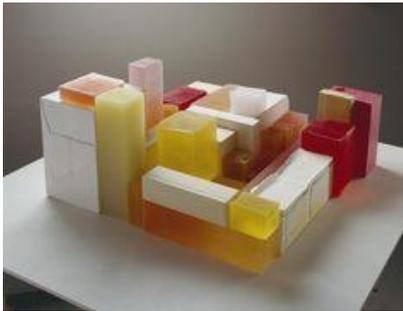


Fig. 13. Rachel Whiteread. *Untitled* (2007-2008) Pigmento de resina de yeso. Medidas variables.

En el caso de esta artista, su trabajo ha sido un gran referente para mí ya que aunque descubrimos su trabajo tras haber terminado una de las obras, se pudo analizar cómo convertir los ejercicios del mismo material en piezas de calidad. (Fig. 12 y 13)

Es interesante analizar trabajos de diferentes artistas de forma simultánea para así poder comparar las diferencias que tienen, habiendo nacido en el mismo período, en concreto en el mismo año. Y aunque mantienen puntos en común estética y conceptualmente, hay una

¹⁰ LAMBIRTH, Andrew "Solid space". [en línea]. Londres. The Spectator Magazine. 1996. [Consultado el 24 de Mayo de 2017]. Disponible en <https://www.questia.com/magazine/1P3-10317097/solid-space>



Fig. 14. Miquel Mont. *Palmo*. 2007. Pintura acrílica y PVC.



Fig. 15. Miquel Mont. *Cooperación L*. 2016. Plástico, vinilo, PVC, aluminio y pintura. 200 x 120 cm

diferencia notable en el general de la obra, lo que obvia el gran campo de formas comunicativas que posee la producción artística. Otro de los artistas de este año es Miquel Mont (1963) uno de los mayores referentes de este trabajo tanto conceptualmente como plásticamente, ya que habla de cómo se extiende el color para escapar del soporte (Fig 14.)

Me gustaría añadir aquí una cita de un artículo sobre el artista de *El Cultural* donde se describe su trabajo de una forma metafórica y perfecta.

(Hablando de la pintura)

«Para matar al padre primero hay que saber quién es, aunque él nunca llega a hacerlo. Mont le somete a un suplicio, pero sólo lo deja herido. Lo descoyunta, le rompe los miembros, para hacerlo más flexible, más elástico, como un chicle de ese tono rosa que tanto le gusta»¹¹

Desde su investigación analítica de la pintura, Mont opina que la abstracción aporta resultados reales al surgir del gesto, sin margen de interpretaciones (Fig 15.)

¹¹ RUBIRA, Sergio. Miquel Mont, pensar en pintura. El cultural [en línea] [Consultada el 31 de Mayo de 2017] Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-pensar-en-pintura/38344>

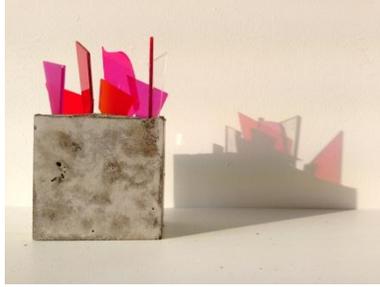


Fig. 16. David Batchelor.
Concretos. 2012. Hormigón y
acrílico moldeado. 17.5 x 11 cm



Fig. 17. Lynda Benglis. *Contraband*.
1969. Látex pigmentado. Medidas
variables.



Fig. 18. Lynda Benglis. *Baby Blatt*.
1969. Latex pigmentado. 99,1 x
81,3 x 3,8 cm

David Batchelor (1955) es escritor y artista, y tanto de una forma como de otra ha sido referente para este trabajo ya que forma parte de la bibliografía. En cuanto a su trabajo plástico, Batchelor crea instalaciones coloridas con cajas de colores utilizando trozos recuperados de las calles, para darles una nueva vida (Fig. 16.). Así transforma los desechos industriales en marcos para ensamblajes de neón, convirtiendo así nuestro entorno cotidiano con la presencia de color.

Lynda Benglis (1941) es una artista visual estadounidense conocida por sus pinturas derramadas. El primer material que utilizó fue cera de abeja, lo que en la década de los 70 sustituiría por poliuretano y más tarde por oro zinc o aluminio. De nuevo esa persecución del material ideal, incansable búsqueda.

Destacar obras como *Fallen Painting* (1968) donde Benglis le da una perspectiva feminista, representando con la pintura vertida, la depravación de la mujer caída, víctima del deseo masculino. Todo esto se une a la intención de la artista por interrumpir el movimiento minimalista, el cual, en su mayoría, estaba dominado por hombres. No se la puede alinear ni siquiera en un medio, dado que las formas son tanto pictóricas como escultoras, siendo la primera mujer en eliminar el límite entre ambas categorías, eliminando también el lienzo para que las paredes sean las que le den forma (Fig. 17 y 18). Siguiendo



Fig. 19. Peter Zimmermann. *Cine 5*. 2014. Aerógrafo y resina epoxv. 120 x 100 cm.

el aspecto final de la obra, un artista con el que está relacionado, pero de una forma más minimalista es Peter Zimmermann (1956), pintor, escultor y artista de objetos estudió en la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart. Su trabajo es muy diverso ha trabajado desde sus *Pinturas de portadas de libros* donde representaba atlas, libros de arte o diccionarios sobre lienzo con epoxi; hasta trabajos más conceptuales donde mantiene un compromiso con el concepto de superficie.

Los motivos tan coloridos en sus imágenes de resina, provienen de plantillas digitales distorsionados mediante algoritmos gráficos, los cuales posteriormente transfiere en capas de epoxi (Fig. 19).



Fig. 20. Ian Davenport. *Colour Fall. Spectroscopic*. 2013. Pintura acrílica sobre acero inoxidable en panel de aluminio. 200 x 200 cm

Tanto por el material como por el compromiso con el concepto de superficie ha influido en la obra tomándolo como referente tanto estético como conceptual.

Otro trabajo que podríamos relacionar con el de Lynda Benglis, pero cambiando el ángulo es el de Ian Davenport (1966), pintor inglés abstracto, realiza su trabajo vertiendo pintura sobre superficies inclinadas para dejar a la gravedad separar la pintura en la superficie (Fig. 20). Y es por este azar controlado, por lo que es un referente, ya que el movimiento autónomo de la pintura es uno de los puntos que se persiguen, ya que es donde se potencia la intensidad. Uniendo así dos aspectos, a



Fig. 21. César Delgado.
Souvenir 54B. 2013.
Impresión digital y resina
sobre dibond. 59 x 83 cm



Fig. 22. Juan Olivares.
She's like a Rainbow.
2016. Pintura vinílica
sobre papel. Medias
variables.



Fig 23. Jack Hogan. *Poly
says her back hurts*. 2014.
Acrílico sobre
madera. 215,9 x 144,7 cm.

pintura y la performance. Es interesante destacar que la pintura que utiliza es lacada por lo que es espectador puede verse reflejado en las obras.

César Delgado (1961) artista madrileño que perdió la visión a los 17 años utiliza el arte háptico como herramienta para la creación de sus obras, lo cual se define como:

«el conjunto de sensaciones, no visuales, que experimenta un individuo para recibir información. Se trata de un sistema de procesamiento de la información por medio de la percepción táctil, utilizado a menudo por las personas ciegas para relacionarse con el mundo que les rodea, y especialmente necesario para entender el arte.»¹²

Nos gustaría hacer especial hincapié en su serie *Souvenirs* (2011) (Fig. 21) que personalmente impactó especialmente ya que no es pintura como tal, sino que son impresiones digitales sobre dibond, posteriormente recortadas, que me recordó a la serie de Juan Olivares, *Destellos II* (2016) (Fig. 22) que tuve la suerte de ver en la galería Set espai d'art de Valencia en una visita con la asignatura de Práctica Pictórica: Concepto, estructura y soporte, de Isabel Tristán y Carlos

¹² HERNÁNDEZ, Azucena. Arte háptico y entrevista a César Delgado. Un ojo para el arte. [en línea] [Consultada el 16 de Junio de 2017]. Disponible en <https://unojoparaelarte.wordpress.com/2015/04/16/arte-haptico-y-entrevista-al-artista-cesar-delgado/>



Fig. 24. Guillermo Mora. *Mis pies, tu cabeza*. 2014. Capas de pintura aplicadas, temple, tinta china y madera. 50 x 47 x 50 cm



Fig.25. Matthias Van Arkel. #930 (*Flake and Multi*). 2009, Platino, goma de silicona y acero inoxidable ,57x53 cm

Domingo, por la similitudes en cuanto al modo de exposición. Ambos gestos utilizados cuentan con una materialidad evidente, pero se decide mostrarla de una forma nueva. Jack Hogan (1969) quién utiliza pintura acrílica sobre madera (Fig. 23) consiguiendo un resultado similar pero sin ese brillo que quizá aleja más de la realidad, o al menos de la realidad del material a César Delgado.

Guillermo Mora (1980) es uno de los representantes de lo que llaman pintura expandida, es decir, expande la pintura, la escultura y la instalación con el fin de derribar los muros que separan éstas disciplinas, para ello utiliza materiales muy variados, en ocasiones reciclando sus obras anteriores para nuevas creaciones (Fig. 24). En cuanto a uso del material me recuerda al trabajo de Matthias Van Arkel (1967) con un uso intenso del medio pictórico consiguiendo una gran expresividad (Fig. 25). Así estos tres artistas poseen obras similares.

Tanto conceptualmente como sus combinaciones de colores hacen que la forma en que materializa las obras sea un referente incondicional en la obra presentada, mostrando la realidad del material y aprovechando sus cualidades mostrando la realidad del material y aprovechando sus cualidades.

En cuanto a referentes directamente formales, Inma Femenía (1985), Daniel Knorr (1968) o Craig Kauffman (1932) han sido esenciales porque han ayudado a dirigir el trabajo hacia los objetivos plásticos que se pretendían dando un abanico de posibilidades tanto de materiales como de modo de trabajo.



Fig. 26. Inma Femenía.
Graded Metal n° 25.
2015. Impresión
ultravioleta sobre metal
inoxidable. 63 x 51 x 18
cm

Femenía por su parte, tiene un trabajo que en este caso es muy interesante dado que las raíces profundas que posee son la luz y el color, y los usos del material dependen de la compatibilidad con la técnica utilizada; como ocurre por ejemplo en *Graded Metal* (2015-16) al imprimir con UV.(Fig. 26)



Fig.27. Daniel Knorr.
Depression Elevation.
2013. Poliuretano
fundido. 52 x 119,38 cm

En el caso de Knorr, citar unas palabras que se podrían extrapolar al trabajo que nos ocupa «For me, material is not important, material comes [from] or is triggered by the concept itself»¹³ según el concepto que pretendas transmitir o mostrar, el material siempre vendrá condicionado recíprocamente por el concepto. (Fig. 27)

¹³KEDMEY, Karen. Daniel Knorr Maps the Streets of L.A. in Colored Shards of Polyurethane. ARTSY Editorial [en línea] [Consultada el 3 de julio de 2017] Disponible en: <https://www.artsy.net/article/editorial-daniel-knorr-maps-the-streets-of-la>



Fig. 28. Craig Kauffman. *The wall goes away*. 1969. Polímero sintético en plastic acrílico. 185 x 120 x 22,9 cm

En referencia a Kauffman,(Fig. 28) se caracteriza por el uso de materiales poco ortodoxos. Finalmente, volvemos al mismo binomio pictórico y tridimensional. «Like Judd's *specific objects*, Kauffman's vacuum-formed plastic works exist in a space between painting and sculpture.»¹⁴

¹⁴ Wikipedia. Craig Kauffman. Citado de: JENKINS, Susan. A Minimal Future? Art as Object 1958-1968, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004. [en línea]. [Consultada el 3 de Julio de 2017.] Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Craig_Kauffman

4. MARCO CONCEPTUAL

Al entrar en el soporte nos encontramos con elementos de profundidad creados gracias a los diferentes planos de color, produciendo efectos de sombra, lo seco, lo mojado, la lentitud, la rapidez, lo preciso, lo impreciso...

Además tener una fuente de luz próxima es algo con lo que siempre se trataba de contar ya que la pintura consta de elementos traslúcidos y ésta los potencia, prestando sus cualidades para conseguir un ambiente diferente. Estas propiedades conjugan a la perfección con las transparencias, desentendiendo la obra como objeto tangible y encerrada en sí misma. Los límites del cuadro desaparecen, ya no es una ventana hacia otro lugar, hace del mismo espacio otro diferente, eliminando la frontera entre pintura y pared.

Se tocan tres dominios fundamentales, la obra ya no es un objeto en el sentido tradicional sino un proceso, donde la configuración del movimiento real o lumínico es igual de importante que la forma del objeto en sí. Éste obviamente tiene importancia pero lo determinante en la obra es su estado inmaterial, el espacio y no la estructura tangible es lo que provoca el efecto. Así los colores son más libres, interdependientes del cuerpo y las sustancias.

Las obras que se han realizado con anterioridad a Máster, y bajo la línea que en un principio se siguió, tienden intencionadamente a crear una perspectiva no tradicional en cuanto a lo que la historia del arte ha establecido a lo largo de la historia. Gracias a los diferentes planos que conforman estas pinturas estáticas, a las que se le podría denominar instalación en su conjunto, se obtiene un movimiento resultante del paseo aleatorio establecido por cada espectador. La obra es un elemento en el sistema exterior relacional.

Aunque la obra permanezca inmóvil, los efectos ópticos producidos dan pie a una variedad de lecturas perceptivas dependientes de las iniciativas del espectador. Por lo tanto, mediante ésta disposición, la provocación visual es decisiva, motivando a la participación activa. Ésta llamada, manifiesta el rechazo deliberado a imponer un significado inequívoco y definitivo a la obra, el abandono de la búsqueda de un

concepto, tratando lo que está presente, la pintura en su estado, sus movimientos, sus variaciones, la transparencia y la materialidad.



Noemí Rovina. *UBUNTU*. 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. (3 piezas) 180 x 180 cm.
Exposición en Centro Espacio Vías. León 2017

“8.- Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de ésta tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.”¹⁵

De esta forma se establece como punto de unión e inicio del desarrollo conceptual el Trabajo de Fin de Grado realizado en 2016.

¹⁵ Documents.mx (2015) Consultada el 27 de Abril de 2016. Sentencias sobre el arte conceptual de Sol Lewitt [en línea]

4.1. CUESTIONAMIENTOS

4.1.1. EL CONCEPTO DE CUADRO

Nos gustaría utilizar como introducción a este punto las palabras de Greenberg con respecto a la tradición del cuadro:

«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, que es precisamente colgar de una pared. Para apreciar el carácter único de la unidad de caballete, bástenos comparar sus modos de unidad con los que la miniatura persa o la pintura colgante china, ninguna de las cuales la iguala en independencia respecto a las exigencias de la decoración»¹⁶

El cuadro en sí, apareció en el S. XIV, exceptuando algunos iconos bizantinos, en muros de templos o sobre manuscritos para ilustrarlos.

«El termino Tableau posee en francés un sentido de difícil traducción, según Víctor Stoichita en su libro *La invención del cuadro*. El Tableau (nosotros diríamos cuadro), como tal, se instaura en Europa diferenciándose de las imágenes religiosas y de las imágenes vinculadas a la pared. Es un objeto que se va definiendo por su paulatino distanciamiento con la forma litúrgica y por el lugar de exposición. Es así concebido como una forma cerrada y autónoma, transportable, donde los contenidos son teóricamente independientes de su lugar de exposición. Posicionado verticalmente sobre el muro, el cuadro propone al espectador una experiencia de confrontación. El cuadro posee por tanto una forma tradicional que se distingue de la imagen, (miniaturas de los códices, ilustraciones o copias de época) y

¹⁶ GREENBERG, Clement. Arte y cultura, ensayos críticos. Justo G. Beramendi (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979. P.146

también de la pintura, que en aquel momento correspondería a los trabajos realizados directamente en el muro. Los frescos de temática sagrada que ocupaban los muros de las iglesias con sucesos de la historia del catolicismo en Occidente (Cf. Víctor Stoichita, *La invención del cuadro. Artes, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Serbal, 2000). ..»¹⁷

Cuando nos imaginamos un cuadro terminado, la forma tradicional en la que aparece es con marco, recalcando la imagen, dándole más presencia e importancia, o quitándosela erróneamente en otras. Curioso el tema de los marcos. Estaría bien crear una especie de jerarquía dependiendo de las características de la obra.

Según dice Victor Stoichita, «El marco del cuadro es lo que separa la realidad de la ficción. Dar a un cuadro [...] un marco pintado, significa elevar la ficción al cuadrado»¹⁸ pero cuando estás contemplando un cuadro no siempre quieres pensar que es una ficción, y no lo haces, siéndote el marco indiferente. Hay veces aunque pueda parecer demasiado metafísico, lo que consigue un cuadro es introducirte en otro mundo aparte, como un portal que se abre en la pared. En estos casos el marco funciona indudablemente como ventana.

«Se inicia ahora un proceso en el que los elementos originales y sencillos del cuadro, como figura, ritmo, valor de configuración y vibración, se disgregan y se hacen autónomos con respecto a la relación de integración de lo objetivo. Se reconocieron las posibilidades autónomas de expresión, que fueron situadas en un primer plano individual, como tema. De éste modo se influyó tan decisivamente sobre la estructura del cuadro, que se llegó a plantear involuntariamente la cuestión de las exigencias mínimas necesarias a las que debía corresponder un cuadro. Desde el punto de vista del más estricto se planteó con ello la cuestión de nuevas estructuras»¹⁹

¹⁷ CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015. P. 186 (nota al pie)

¹⁸ STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. 1ª Ed. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000. P. 60

¹⁹ WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (trad.) Ed. Labor, S.A. Barcelona. 1973. P. 55

Según Rolf Wedewer, la transformación de las estructuras se divide en dos fases:

«La primera alcanzada por Kandinsky, supuso una reducción de la estructura compositiva, compuesta en principio por numerosas capas, a solo dos medios lingüísticos autónomos; el color y la forma. [...] La segunda fase experimentada en la pintura informal fue la reducción a los elementos más sencillos y originales [...]. La primera es una reducción sintáctica, mientras que la segunda es semántica. Los elementos individuales totalizados determinan ahora, como portadores autónomos de la expresión, el esquema del orden del cuadro»²⁰

Esta reducción tanto de medios lingüísticos como de elementos, nos deja una cosa clara. Paulatinamente se le va dando más importancia al concepto, simplificando las formas al máximo de tal manera, que se haga la referencia precisa, aludiendo a elementos con alto contenido conceptual.

Como dice el mismo autor, la división estructural del cuadro es el punto de partida para la formación del concepto. Ahora los contornos precisos no funcionan como resistencia porque el color se expande ilimitadamente, y son las diferentes tonalidades las que se oponen entre sí. De esta forma la pintura obtiene una estructura nueva, dando lugar a nuevos enigmas. «Solo se podía designar como forma, si es que esta designación tiene todavía algún sentido, los desarrollos experimentados por cada uno de los tonos de color»²¹

Pero con ello, no desaparecen una serie de problemas que no podrían ser pensados los unos independientemente de los otros, como son la desaparición de la perspectiva lineal, la desaparición de la figuración y la desaparición de la *abstracción*

²⁰ WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (trad.) Ed. Labor, S.A. Barcelona. 1973. P. 56

²¹ *Ibid.* P. 66

boceto, la puesta en cuestión del espacio cubista o desaparición del cuadro; los cuales siguen obsesionando la producción pictórica.

« ¿La desaparición del cuadro es la desaparición del objeto real cuadro (marco) tal como lo conocemos? ¿Debe conducir a unas novedades más o menos espectaculares?

[...]

La desaparición del cuadro es la desaparición de un modo de percepción de unidad (cuadro como “objeto real”) representativa, la transformación radical de un código de lectura por el que se comprende que se inquieten los pintores (transformación del “objeto real” en “objeto de conocimiento”)

[...]

La desaparición del cuadro como unidad representativa, si no es pensada teóricamente, no podrá en efecto dar lugar más que a otro tipo de imagen espectacular, imitación y simulacro del modelo ideológico que programa la censura teórica»²²

Pero, ¿qué supone para la superficie pintada la desaparición del cuadro? El cuadro obtiene este nombre por la forma cuadrada del bastidor que sostiene la tela. Así, si eliminamos el bastidor, la primera idea que se diluye es la de ventana tradicional, ya no es una ventana hacia otro lugar, es un objeto tridimensional, enganchado en la pared. Se cambia el «abrir otro lugar» por el «contaminar el propio espacio». Tanto el espectador como el hábitat, se hacen partícipes de la obra influyendo tanto en sus características físicas como de espacio. De esta manera, el arte retiniano se deja de lado. Otra idea que se elimina con el bastidor es la de imagen plana, dado que la imposibilidad de tensar la tela o el material pertinente, influye en la

²² WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (trad.) Ed. Labor, S.A. Barcelona. 1973. P.205

percepción del dibujo y del color, tanto por su irregularidad, como por las luces y las sombras.

«El cuadro al desaparecer hace sitio al objeto que, integrado en el espacio finito y convencional (normalizado) de la realidad, niega con este hecho los problemas que la desaparición del cuadro plantea a la pintura y que el pintor no ha sabido resolver»²³

Podríamos decir entonces que la desaparición del cuadro ha sido un problema que el pintor no supo resolver y por lo tanto se ha escondido debajo de la alfombra, se acepta que el cuadro ha desaparecido y se le sustituye por otros elementos.

Como apunte personal el concepto cuadro no ha desaparecido sino que su evolución a lo largo de la historia ha llegado a tal punto que por ejemplo, un artista más cercano a la pintura cree obras que no puedan acotarse a un campo. Aquí se crea tensión. Quizá es ese deseo que nos corroe de ponerle nombre a todo, y encajonarlo. El cuadro convencional, de bastidor y caballete es menos demandado hoy en día que nunca antes en la historia, igual que el daguerrotipo ya no se utiliza como antes, aun así, no ha desaparecido. Todo evoluciona, el arte evoluciona, que sería de nosotros sino fuese así. El cuadro no termina, el arte no termina, lo que termina es la forma convencional de representación, por si cabía lugar a dudas.

Grupos antes mencionados que han participado de forma activa en esta desaparición del cuadro como concepto convencional son BMPT y *Support-Surfaces*.

En el caso del grupo BMPT (1966), la pintura desaparece como escena, para reaparecer en la fisicidad del soporte y la superficie relacionándose con el espacio para despertar una significación mediante el cromatismo en el espectador. Se exploraron nuevos medios en la pintura, pasando el soporte a ser algo más, ocupando el papel principal en las obras, convirtiéndose en un elemento significativo. El objeto

²³ PLEYNET, Marcelin, *Desaparición del cuadro* en *La enseñanza de la Pintura. Ensayos*. Editorial Gili. Barcelona 1978. 202

de la pintura es la propia pintura. De ahí su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva.

Por otro lado para el grupo Support-surface (1969), la superficie es la pintura y todo ocurre allí, por ello, sobre ésta es sobre el que se deben plantear los interrogantes, considerando la puesta en escena de los elementos como un hecho pictórico más. Es una forma de autonomía de la pintura, de su deconstrucción para su estudio.

4.1.2 ENCUENTROS

Reflexionamos ahora sobre el encuentro entre soporte y pintura, en cómo llegado el momento, éstos se relacionan, estableciendo un diálogo que los une de forma íntima beneficiándose a ellos mismos, en una simbiosis. Todo esto es llevado a cabo tras la revisión de todos los conceptos básicos y sus límites. Se concluye por lo tanto que la pintura puede no ser pintada, no ser líquida, no ser aplicada, no recubrir... pasando a ser en ocasiones un concepto donde englobar determinadas exploraciones artísticas, más que un objeto físico en sí.

Lo primero que podemos pensar al hablar de los elementos de la pintura es un lienzo, un pincel, el óleo... o al menos es lo que nuestra mente aún atada a la tradición pictórica nos acerca.

Así hablaríamos de la forma en la que muchos artistas han dado un vuelco a los elementos tradicionales, convirtiendo otro tipo de materiales en detonadores de arte.

«Karl Sheffler, afirmaba ya en 1901: “Nuestra época, que depende de las formas del pasado más que ninguna otra, ha producido un tipo de pintura en la que el color es independiente”»²⁴

Independiente de la forma, del medio y de las dimensiones, tan solo el color como cualidad principal de la pintura es el que prevalece para dejar el resto de variables a voluntad del artista.

Así hemos destacado artistas que utilicen el color como pilar, convirtiéndolo en objeto en sí, que la forma solo sea una herramienta más, para potenciar la comunicación. Un ejemplo es el de Anish Kapoor (1954), característico por intervenir contundentemente en las salas influyendo en la continuidad del objeto y el espacio.

EL azar y el control, en el caso que nos ocupa son de gran importancia, ya que el punto medio entre los dos es la clave de las obras. Hablemos por tanto de ambos por separado de forma aplicada.

En el general de las obras presentadas, es notable la utilización del azar unido a la reacción química de los materiales como propiedad indispensable, sobre todo en las primeras. Utilizado en éste caso, como camino hacia la realidad de la pintura; pintura, como material con el que se pinta. Así se transforma el proceso creativo. Dejar el pincel para permitir a la pintura caer con soltura de un recipiente a la superficie.

«El centro de interés se desplaza a la manera en la que el color se deposita, se desplaza y se sitúa en el espacio y cómo ambos elementos se unifican “La superficie cromática se transforma entonces en materia cromática en la que la más mínima insinuación deviene medida especial o pretexto para observar la luz y el movimiento.”²⁵ »²⁶

²⁴ GAGE, John. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín (Trad.) 2º Ed. Ediciones Siruela. Madrid. 1997. P. 247

²⁵ Valentí Roma, *Revisión y método: hacia una ciencia de la pintura*, en el catálogo *Pintura dels setanta a Barcelona. Superficie/Color*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998, P.43 Citado en CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015. P. 184

Formalmente el proceso de búsqueda ha ahondado hacia la realidad del movimiento de la pintura, dejarla ser, o ayudarla en ocasiones.

«Mondrian se esfuerza por determinar cuáles con las particularidades de la forma y del color que empañan la pura realidad, por despertar estados de ánimo subjetivos. Finalmente llega a la conclusión de que la realidad pura solo se puede encontrar tras la manifestación de la forma natural»²⁷

Y es aquí donde aparece el control, donde nosotros con nuestra capacidad de composición y combinación de colores controlamos la manera en la que el color y la forma de ese color, aparecen como elemento individualizado tridimensional. Podemos no verter, podemos encapsular, podemos modelar, para tratar de establecer unos modos de comportamiento en algo tan libre e infinito como es el color. Kandinsky explica su visión de la forma de una manera que a título personal comparto:

«La propia forma tiene su concordancia interior, aun cuando sea abstracta y siga un trazado geométrico; es como un ser espiritual con sus propiedades, que son idénticas a esta forma [...] La misma forma cambia continuamente su concordancia el encontrarse bajo los condicionamientos de la composición del cuadro. El más pequeño desplazamiento de sus partes produce en ella un cambio considerable»²⁸

²⁶ CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santasmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015. P.184

²⁷ WEDEWER Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (Trad.) Ed. Labor. S.A. Barcelona. 1973. P. 52

²⁸ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. 20ª Ed. Paidós Ibérica Ed. Barcelona. 1996. P.68

Con esto se plantea la forma de trabajo personal, ya no como estilo pictórico sino como un cuestionamiento hacia el resto de la pintura.

«La “desnaturalización de la materia” se debe llevar hasta sus últimas consecuencias; se pretende llegar hasta la armonía de lo “intransformable” (lo espiritual) [...] La nueva conformación de lo transformable (lo natural) utiliza medidas variables, el ritmo, la relación entre los colores y la relación entre el color y la falta de éste»²⁹

Igualmente en el proceso que se muestra para este trabajo, la pintura sufre diferentes transformaciones, muta y se adapta, como un pulpo, o un insecto, adaptándose, fundiéndose.

“Una obra de pintura o escultura que muestra una imagen reconocible es siempre preferible a otra que no la muestra. Se considera el arte abstracto como un síntoma de decadencia cultural e incluso moral, y aquellos que confían en una vuelta a una situación saludable san por supuesto un “retorno a la naturaleza”³⁰

Ya lo decía Paul Klee también, «Cuanto más horrible se vuelve este mundo, más abstracto se vuelve el arte»³¹ afirmaciones que dentro de su aceptación por el horror no dejan de contar con un enorme atractivo poético. Según cuenta Greenberg ya algunos apologistas del arte abstracto, lo defendían diciendo que una época de desintegración tiene que producir un arte de desintegración.

Me gustaría destacar una cita del mismo éste por su forma de hablar del arte:

²⁹MONDRIAN, Piet. *Nueva configuración*. Libros de La Bauhaus 5, Munich. 1925. Citado por Hess, ob. Cit., P. 101. Citado en WEDEWER Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (Trad.) Ed. Labor. S.A. Barcelona. 1973. P. 52

³⁰ GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos*. Justo G. Beramendi (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979. P.126

³¹ KLEE, Paul. *Diarios (1898-1918)*. Alianza editorial. Madrid. 1993. P. 34

«El arte es estrictamente una cuestión de experiencia, no de principios, y lo que cuenta en el arte, en primer y último lugar es la calidad; todo lo demás es secundario. Nadie ha sido capaz todavía de demostrar que lo representacional en cuanto tal aumenta o disminuye el mérito de un cuadro o una estatua.»³²

Y es que los radicalismos nunca han sido de mi agrado asique no pueden emocionarme más las palabras utilizadas aquí:

«El mayor o menos carácter artístico no depende del número de variedades de significación presentes, sino la intensidad y profundidad de tales significaciones sean éstas pocas o muchas»³³

Con esto quiere decir que no por muchas más cosas que identificar nos ofrezca una obra, querrá decir que ofrezca más *arte*, y viceversa. Igual que ocurre de la misma manera con la adición o sustracción de significado conceptual.

Jackson Pollock (1912) es un gran representante de lo abstracto, perteneciente al expresionismo americano. Se incorporó en el uso de la pintura líquida tras asistir en 1936 a un seminario impartido por David Alfaro Siqueiros (1896) sobre pintura experimental. Así adoptó una resina sintética llamada *Alkyd*, similar al barniz, y con base de aceite. Todo ello se une para desafiar las convenciones, utilizando una superficie vertical, añadiendo una nueva dimensión. De esta forma se convierte, como bien sabemos, en uno de los orígenes del *action painting*. Uno de los referentes, Donald Judd, habla sobre, según él, el principal logro de Pollock, que es la no

³² GREENBERG, Clement. Arte y cultura, ensayos críticos. Justo G. Beramendi (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979. P.126

³³ *Íbid.* P. 127

limitación del color a una superficie plana, afirma entonces que si el color desea seguir existiendo, éste debe producirse en el espacio.

Siguiendo con el título del punto, un encuentro muy interesante que lleva acompañando el desarrollo artístico personal que se está exponiendo desde hace años, es el que ocurre con el concepto de entropía.

La entropía en resumidas cuentas se trata del desorden del sistema, la tendencia de pasar de estados ordenados a desordenados y conclusivamente el caos. La entropía referida al universo siempre va en aumento según pase el tiempo, añadiendo que el desorden, es más probable que el orden.

Un buen ejemplo para ilustrar este concepto es el del vaso con cubitos de hielo y el vaso con agua. El hielo posee menor grado de entropía porque el hielo pone límites a la cantidad de formas en que se pueden disponer las moléculas.

Toda esta explicación, quizá parezca un poco fuera del tema que nos ocupa, pero ha sido un componente esencial en el desarrollo de la base conceptual desde la que surge lo que podemos ver en esta ocasión sobre estas hojas. A parte de la poética que tienen los conceptos físicos; tanto de forma práctica, ocurriendo realmente en las reacciones entre los componentes químicos, como en proyectar conceptualmente algo tan sugerente como es el desorden o el caos hacia la pintura abstracta, o contemporánea, imbricada además en una época tan caótica como es la actual.

Destacar por lo tanto, el término de miscibilidad; función parcial de la entropía que se puede observar en los estados de materia que poseen más entropía. Las sustancias que tienen la entropía muy baja poseen poca posibilidad de ser miscibles, si, la mezcla de dos o más tiene como resultado una menor energía libre que cada uno de sus componentes por separado.

Ahora apliquemos por lo tanto estas cualidades a la mezcla de materiales, como por ejemplo agua y acrílico, no son miscibles de forma natural ya que poseen diferentes cantidades de entropía configuracional, dando como resultado un dibujo

caótico visualmente. Podríamos hablar, ya que no es la física el campo en el que estamos especializados, de una entropía aparente.

De esta forma una vez más se le una gran importancia a las bases de la constitución del objeto, al desarrollo y sus resultados procesuales.

4.1.3 DERMIS

Se ha creído oportuno tratar el concepto de piel, ya que como más adelante se puede comprobar, los trabajos más tardíos poseen una clara referencia.

La aproximación a este concepto tuvo lugar, como ocurre con la mayoría de las cosas, poco a poco y sin darse cuenta. Exactamente en el proceso. Y como con el concepto anterior, quizá es una predisposición personal a crear las poéticas al revés, primero la práctica y luego la teoría, a lo que muchos se oponen.

El acto de despegar materiales como es la resina acrílica, ver su forma de adaptarse a los soportes y las superficies, hace dar una vuelta de hoja más a lo que había comenzado en otro punto.

Luego se retrocede, y otros materiales como el PVC también actúan como piel, en una superposición de capas que forman otra cosa y constituyen un nuevo objeto. También las relaciones entre ellos; cómo la laca se desprende del PVC más grueso, como la piel quemada por el sol, una huida del soporte.

Históricamente, la piel ha sido uno de los primeros soportes para la representación pictórica. Ya desde el II milenio a.C se utilizaba piel de animal como base para la escritura en Egipto, pero fue en el S. III d.C, en Pérgamo donde se cree

que había una producción de gran calidad de éste material, de donde procede su nombre. Por ejemplo, no lejano a esta fecha, el pergamino más antiguo que se conserva es del S IV d.C.

Junto a las escrituras para las que fue creado en origen este material, no se obviaron los dibujos representacionales de lo que allí se contaba. Por lo tanto, y con esta breve aproximación a la historia, se quiere señalar lo imponte que la piel ha sido en los comienzo de la historia del arte.

Acercándonos más al periodo moderno, el lienzo se considera la piel del cuadro, donde se nutre de color, de significados. Va creciendo capa a capa siendo también corteza.

Contemporáneamente, se retoma este concepto, desde una perspectiva más matérica, desde la carnalidad. La pintura ya no es una fina veladura, son kilos y kilos de carne de colores, se saca del lienzo, se pone en el suelo y se despega, se transforma, se adapta a las superficies, siendo ella misma una superficie. Se convierte en pintura mutante, que cambia y se adecúa, inunda el espacio, contamina aquel cuadrado blanco. Es una más.

En este caso, como se explicaba antes, fueron las capas de resina acrílica las que despertaron aquí, una serie de relaciones con la historia del arte. que unen el origen con la actualidad mediante un fondo poético.

4.2 EL COLOR.

Llegado a éste punto mi intención es comentar brevemente algunas de las teorías del color que han sido útiles en el trabajo, centrándome posteriormente en lo que significa el color a nivel personal y concluyendo con los colores psicológicamente contrarios, los cuales son utilizados en el trabajo.

Según algunos libros, como el citado para el siguiente párrafo, ya desde los antiguos *Upanishads* hindúes, los primeros médicos y filósofos se desarrollaron teorías del color, en concreto sobre la visión de éstos.

Comenzaremos por destacar a Aristóteles (384 - 322 AC) quien «explicó las semejanzas entre los colores por “el origen común de casi todos los colores en mezclas de diferentes fuerzas de la luz solar y de la luz del fuego, del arte y del agua”»³⁴ afirmando que por lo tanto la oscuridad era consecuencia de una carencia de luz.

A finales del siglo XV y principios del siglo XVI, el arquitecto del Renacimiento León Battista Alberti escribió una tesis sobre los colores, creando un pirámide con cuatro colores primarios, los cuales eran amarillo, verde, azul y rojo.

Leonardo Da Vinci (1452-1519) por su parte definió el color como propio de la materia, siguiendo las categorías de Aristóteles, además de incluir el blanco y el negro como colores, en concreto integrándolos en el grupo de los colores simples, junto al amarillo, verde, azul y rojo. Y más tarde observó que los matices complementarios se acentuaban mutuamente al ser yuxtapuestos.

El siguiente nombre a destacar es el de Isaac Newton (1642-1727) quién cambió el estudio de la teoría por un estudio de laboratorio acerca de las propiedades de la luz, en busca así de un marco nuevo para entender el color. De esta forma a partir de los matices espectrales realizó el primer círculo cromático sin olvidar que se refería esencialmente a la síntesis aditiva.

³⁴ ZELANSKY, P. y PAT FISHER, M. *COLOR*, 3º Ed. Ed. H.Blume. Madrid. (2001). P. 55

También es interesante destacar la figura de Moses Harris (1730-1788) quien después de que el impresor francés J.C. LeBron realizara el hallazgo de que todos los matices podían acotarse a mezclas de pigmentos rojos, amarillos y azules, desarrolló el primer modelo de primarios de pigmentos.

Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) en su libro *Teoría de los colores* (1810) discutía las teorías de Newton considerando el color como un fenómeno visual que tenía el ojo.

«Si bien los colores y la luz guardan entre sí relaciones exactísimas, tanto aquellos como ésta pertenecen en un todo a la naturaleza; pues a través de ellos la Naturaleza quiere manifestarse particularmente al sentido de la vista» (Goethe [1810] 1945, 11).

Goethe también hizo referencia a las sombras coloreadas, concluyendo que cuanto más fuerte fuese la luz coloreada, más pálida sería la sombra y viceversa.

Como no podía ser de otra forma, también creó su círculo cromático, donde mediante triángulos se unen los colores primarios y secundarios. Además creó un triángulo como modelo alternativo donde los primarios ocupan las esquinas, los secundarios los lados y los terciarios eran la mezcla de los tres a su alrededor. (Fig. 29) La peculiaridad de este triángulo radica en que existe la posibilidad de extraer de él una significación simbólica de colores ahí representados mediante su agrupación selectiva, lo cual abordaremos más adelante.

Me gustaría reflejar aquí información encontrada en la que hay controversia con respecto al triángulo de Goethe, y es importante como dato.

«El pintor norteamericano Mitchell Johnson, que fue artista residente en la Fundación Josef y Anni Albers, publicó en su blog en febrero de 2011 la siguiente entrada titulada:

Not Goethe Triangle: [...] there's an interesting story about the triangle, whose silk screen was prepared by Rackstraw Downes and another Yale student at Albers request for the original, handmade Interaction of Color, published by Yale in 1963. Albers first saw the triangle in a small german book on color theory written by Carry van Biema [...] and if I remember correctly how Fred Horowitz explained this to me, Albers knew about the mistake before he died, but long after his book had legitimized Biema's creation.

Mitchell Johnson da una información importante, pero no publica el triángulo de Carry van Biema ni da datos sobre donde fue publicado. Finalmente he encontrado el triángulo, recogido en la obra *Farben und For-men als lebendige Kräfte* –Colores y formas como fuerzas vivas– publicado en 1930»³⁵

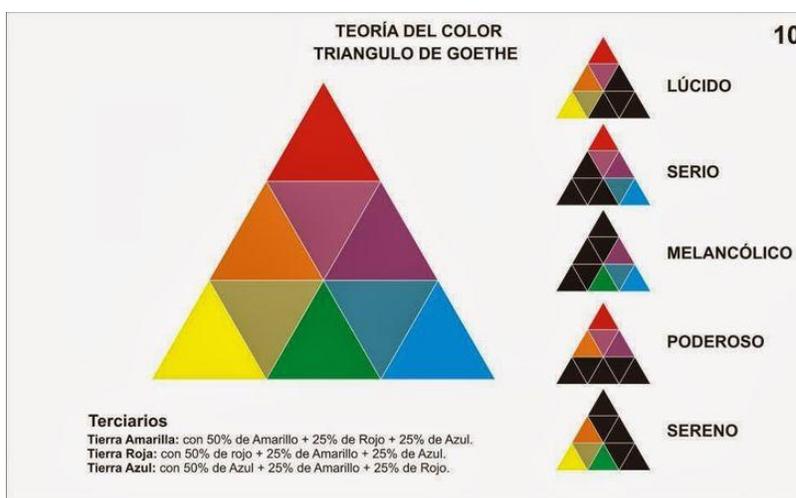


Fig. 29. Representación de la teoría del color de Goethe

³⁵ FRANCO, José Antonio. *De la teoría de los colores de Goethe a la interacción del color de Albers*. EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica. 20(25):48-55. doi:10.4995/ega.2015.3703. 2015. P.51

El mismo año que Goethe presento su libro, Philipp Otto Runge (1771-1810) trató de crear un modelo tridimensional en color, donde las relaciones entre colores, se presentaban en una esfera. Johannes Itten (1888), maestro alemán del color, acogió el modelo adecuándolo, así extendió la esfera creando una estrella de doce puntas con el blanco en el centro.

También me gustaría destacar la figura de Ogden Rood (1831-1902) quién contemplaba que el color es «una sensación que simplemente existe en nosotros»³⁶ Identificó tres variables principales, la pureza (saturación), la luminosidad (valor) y el matiz.

Mediante sus experimentos, Rood desarrolló el círculo de colores en contraste, lo cual influyo en gran medida sobre los artistas.

Por último, aunque son más los teóricos sobre color que ha dado la historia, me gustaría hablar del trabajo realizado por Albert Munsell(1858-1918) creando un árbol tridimensional que describía las variaciones de color según el matiz, el valor y la saturación asignando a cada intervalo en cada dirección un número específico. Munsell se alejó de la tricromía al utilizar 5 matices primarios (rojo, amarillo, azul, verde y púrpura).

Todas estas teorías del color, han sido y serán referentes además de una herramienta, como no podría ser de otra forma, para conseguir el color deseado.

«El colorista apasionado inventa su forma a partir del color, todo se subordina al brillo de sus matices»³⁷

³⁶ ROOD.O.N. *Modern Chromatics*, (1973), Ed. Fac. Van Nostrand Reinhold Company, Inc. Nueva York. P.163. Citado en: ZELANSKY, P. y PAT FISHER, M. *COLOR*, 3ª Ed. (2001). Ed. H.Blume. Madrid. P. 62

³⁷ BLANC, Charles. citado por: RILEY II. A. *Color Codes*. (1995) Hannover y Londres. P.6. Citado en: BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. (2014) P. 111

Hoy en día los círculos cromáticos han sido casi desechados en pro de las cartas de color. El círculo cromático ordena la relación entre los colores dándoles un sentido, pero conlleva, también, una jerarquía medieval entre ellos. La carta cromática presenta colores independientes, un depósito de unidades cromáticas. Ya no es un espectro indivisible sino color individual.

Me gustaría comenzar con una cita el siguiente tema a tratar con respecto al color.

«La unión del dibujo y del color es necesaria para engendrar la pintura, al igual que la unión del hombre y de la mujer es necesaria para engendrar a la humanidad, pero el dibujo debe mantener su preponderancia sobre el color, De lo contrario, la pintura se apresura a su perdición: entrará en decadencia pro medio del color, del mismo modo que la humanidad perdió la gracia por medio de Eva.»³⁸

Para Charles Blanc (1813), autor de ésta cita el color era una amenaza interna permanente, al cual había que reprimir, como a las mujeres. Cosa de la cual se discrepa personalmente, por cualquier lado que se quiera mirar, puesto que para él: «el color, por tanto, es el rasgo característico de las formas inferiores que hay en la naturaleza»³⁹ Afirmando que el color sin la línea no tenía ningún efecto, cosa que apoyaba el gran Rousseau por otra parte.

En contraste me gustaría hacer una reseña de un relato de Yves Klein: «Al aprovecharse de la necesidad de proyectar su marca fuera de sí mismo, la línea consiguió introducirse en el dominio, hasta entonces inviolado, del color.»⁴⁰

El color desempeñaba un importante papel en la antigüedad porque suponía un estorbo y aún lo es, por eso sigue siendo importante. Es sabido que desde la

³⁸BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. (2014) P.26

³⁹ *Ibid.* P 29

⁴⁰ KLEIN. Yves., citado por: STICH S. *Yves Klein*, cat. Expo. Ludwing Museen, Colonia, Hayward Gallery, Londres y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Londres, 1995) p.50 Citado en: BATCHELOR. David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. (2014) P. 92

Antigüedad, el color ha sido marginado en Occidente por el sistema, por el temor a algo que parece inexplicable, igual podríamos llamarlo miedo. Ya lo decía Goethe:

«Los pintores han evidenciado hasta ahora un miedo y hasta una franca aversión a todas las consideraciones teóricas acerca del color y de todo cuanto se relaciona con él, actitud ésta que ciertamente era comprensible, pues lo que hasta ahora se llamaba la teoría carecía de base, era fluctuante y gravitaba hacia la empiria. Deseamos que nuestros esfuerzos logren desvanecer hasta cierto punto este miedo y estimular a los artistas a verificar y ampliar en la práctica los principios consignados” (Goethe [1810] 1945, 231).»⁴¹

Por lo tanto quizá, según tantos, el color debe ser dominado, y Le Corbusier (1887-1965) y Ozenfant (1886 - 1966) proponen tres escalas para el color; principal, dinámica, y de transición. La principal es fuerte y estable proporcionando unidad y equilibrio con colores como son amarillos ocre, rojos, tierras, blanco, negro, azul ultramar... La dinámica está formada por colores vigorosos e inquietantes como amarillo limón, naranjas y bermellones. Por último la escala de transición comprende los marrones, el verde esmeralda y las lacas. Le Corbusier aconseja al pintor utilizar la escala principal ya que a su juicio, en esos colores la tradición de la pintura está latente.

Hoy en día no es coherente aferrarse a ninguna jerarquía, ni siquiera ser defensor de ninguna teoría. Está claro que el color ha cambiado, ya no son múltiplos de primarios, son exponencialmente infinitos. Muchos dirán que ya no produce los efectos embriagadores que pudiesen ser hace años, que es algo ordenado y domesticado, para lo cual vivir en la era de la imagen ha influido. Personalmente se opina que no.

⁴¹ FRANCO, José Antonio. *De la teoría de los colores de Goethe a la interacción del color de Albers*. EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica. 20(25):48-55. doi:10.4995/ega.2015.3703. 2015.

«El color, elemento heroico, hace señales al hombre cada vez que éste siente la necesidad de pintar. Lo llama desde lo más recóndito de su ser y más allá de si alma [...]. Le guiña el ojo, pero está encerrado por el dibujo dentro de las formas. Pasarán millones de años antes de que el género humano comprensa estas señales y se disponga a trabajar repentina y febrilmente para liberar el color y liberarse a sí mismo [...]. El Paraíso está perdido. La maraña de líneas se convierte en las barras de una verdadera cárcel [...]. El hombre [...] Se halla exiliado lejos de su alma coloreada»⁴²

Delunay dice: «Aprendió que la línea no existe como tal, ya que es rota continuamente por el color y, en consecuencia, es éste el que predomina»⁴³

En el plano de los sentimientos y el entendimiento, los colores no se combinan accidentalmente, son cuestiones de experiencia enraizada en la infancia, lenguaje y pensamiento.

El simbolismo psicológico en los colores puede que no sea bien acogido, ya que siempre se habla de manera general –un color puede producir efectos diferentes, incluso contradictorios- pero en algunos casos puede ser utilizado como vía de comunicación subconsciente en el arte, así como en la publicidad se hace.

«El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color. El color de una vestimenta se valora de manera diferente que el de una habitación, un alimento o un objeto artístico.»⁴⁴

⁴² BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. (2014) P. 93

⁴³ WEDEWER R. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (Trad.) Ed. Labor. S.A. Barcelona. 1973. P. 50

⁴⁴ HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. P.18

Leyendo sobre la psicología de los colores se encontró un nuevo concepto que interesó, éste es el de los colores psicológicamente contrarios (Fig. 30). A título personal, siempre se han utilizado los colores sin más guía que la intuición y la educación que se ha recibido, y éstos colores parecen una de las vías sólidas en las que apoyarse. Son pares de colores con el máximo contraste posible, siempre según las sensaciones y nuestro entendimiento. Estos contrastes también aparecen en el simbolismo.



Fig. 30. Representación de los colores contrarios según Eva Heller en su libro: HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.* Joaquín Chamorro Mielke (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. Páginas centrales.

5. DESARROLLO DEL TRABAJO

5.1. DETONANTES

La estética pictórica proviene, en consecuencia, de todo el desarrollo que se ha llevado a cabo durante el grado y el máster, que es el de mostrar la realidad del movimiento de la pintura. Transformar el proceso creativo dejando el pincel para permitir a la pintura caer con soltura.

Recordamos ahora las palabras de Carrasat y Marcadé, nombrados con anterioridad al hablar de que el objetivo de la pintura, es ésta en sí con el fin de darse rendimiento a ella mismos, abandonando cualquier referencia externa. Dado que los cuestionamientos planteados dejan de lado cualquier tipo de divagación, centrándose en el hecho en sí de la pintura.



Fig. 31. Noemí Rovina. Una de las tres partes que constituyen la obra *UBUNTU* presentada como Trabajo Final de Grado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. 180 x 180 cm

En cuanto al tema principal de las obras, se trata de la materialidad de la pintura, una vuelta a la abstracción desde la mirada de la materia. Se aportan connotaciones de fluidez dentro de estructuras rígidas. De éste modo se trabaja la puesta en cuestión del soporte y la superficie. Dejo una cita de Louis Cane, artista perteneciente al grupo *Support-Surface*, quien logra transmitir de una forma perfecta lo que yo deseo decir.

“Ahora entramos en el lienzo. Nos encontramos con unos efectos de profundidad y, como el mismo pintor dice, con unos efectos de sombra, de graso, de seco, de mojado, un evocar la lentitud, la rapidez, lo preciso, lo impreciso”⁴⁵

⁴⁵ ANDRÉ, P. Louis Cane pintor ecléctico. Guadalimar nº 45. 1979. P. 27.

Siempre que se han expuesto las obras en diferentes lugares, tratando de situarlas cerca de ventanas o focos de luz con el fin de que ésta pase a través de los elementos traslúcidos de la pintura, pues la luz presta sus cualidades (Fig. 31), funcionando como una herramienta, consiguiendo un ambiente diferente. Esto conjuga a la perfección con las transparencias, desentendiendo la obra como objeto tangible y encerrado en sí mismo. Los límites desaparecen, ya no es una ventana hacia otro lugar sino que hace del mismo, uno diferente eliminando la eterna frontera entre pintura y pared. De éste modo, la luz se convierte en una de las materias base, reduciendo la materia objetual de la obra y su forma de comunicación física. Como resultado de ello, los colores son las libres, independientes del cuerpo y las sustancias.



Fig. 32. Noemí Rovina. *Joint*.
2017. Spray sobre resina
acrílica en cristal (9 piezas).
23 x 20 cm. Prueba de montaje.

Existen tres conceptos básicos que sustentan la poética de las obras. Por un lado la materialidad pictórica, dado el deseo de subrayar e intensificar la materia de la obra, mostrando la pintura tal y como es. Por otro lado la transparencia, ya que acentúa el movimiento y la tridimensionalidad de la materia (Fig. 32), además se convierte en soporte en sí misma, soporte que deja de serlo para convertirse en un todo. Por último la luz se utiliza como herramienta potenciadora del color y la transparencia, convirtiendo la pieza en algo que va más allá de lo tangible, transformando la atmósfera que rodea la obra.

5.2. EXPLORACIÓN TÉCNICA

A lo largo del proceso y experimentación se ha probado con diferentes materiales como son la cera microcristalina en bloque a la que se le sumó pigmento en polvo, laca de bombillas sobre PVC, la resina acrílica o la resina de poliéster (Fig. 33).



Fig. 33. Reunión de materiales necesarios para trabajar resina de poliéster

Ésta última es una en la que más se ha profundizado con respecto a exploración técnica, ya que es el material más complejo al que se ha enfrentado en el Máster. Ésta búsqueda se ha llevado a cabo gracias a la atención y ayuda de profesores como Amparo Galbis o Constancio Collado, en la asignatura de Metodologías y poéticas de la pintura, a quienes debo un especial agradecimiento por su dedicación.



Fig. 34. Restos de resina de poliéster con tinte universal a contraluz

La resina de poliéster pertenece a los «polímeros de uso general, polímeros de consumo entre los que se incluyen los más comunes y conocidos por sus cualidades de versatilidad, duración resistencia [...]»⁴⁶

Dentro de sus comportamientos es importante destacar su gelatinosidad, la cual ocurre a mitad del proceso de secado, lo que es más dilatado en el tiempo cuando la resina se acompaña de tinte. Todo esto puede ser aprovechado si nos interesa el moldeo del material (Fig. 34).

⁴⁶ VV.AA. Materiales. Estructura, propiedades y aplicaciones. Thomson Editores Spain. Madrid, 2005. P. 147.

Dentro de su comportamiento contrario a los termoplásticos,

«después de procesados, y en su estado final, están constituidos por macromoléculas entrecruzadas que no pueden ni fundir ni disolverse. [...] Los productos resultantes son materiales de alto peso molecular, entrecruzados que forman redes de carácter tridimensional y por ello muy resistentes a los solventes.»⁴⁷

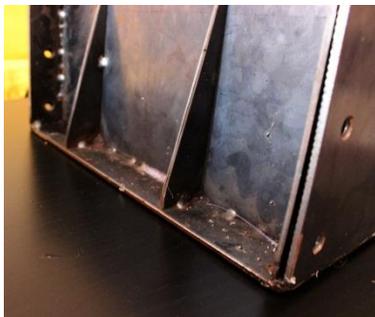


Fig. 35 y 36. Molde de acero inoxidable tamaño A4



Fig. 37. Molde de aluminio tamaño A3

Lo que ocurre en los polímeros entrecruzados, como es el caso, es que poseen una zona elástica, al contrario que los de baja masa molecular, que pasan directamente de la transición vítrea a la fluencia. Si el material tiene un alto peso molecular se producen enganches que actúan como entrecruzamientos, comportándose como un sólido elástico, lo que de forma coloquial nombre antes como gelatinosidad.

En cuanto al comportamiento de la resina, es importante tener en cuenta que al dilatarse, ésta se expande, por lo que es transcendente contar con un molde que aguante la fuerza generada por dicha expansión del material (Fig. 35, 36 y 37). Por otro lado, ésta tiene un punto de ebullición inferior a los 60°, pero su disolvente, que es el estireno, y normalmente va incluido en la composición de fábrica, tiene su punto de inflamación a los 33° por lo que mantenerla lejos de focos de calor es una

⁴⁷ VV.AA. Materiales. Estructura, propiedades y aplicaciones. Thomson Editores Spain. Madrid, 2005. P. 155

condición indispensable para mantener las normas de seguridad.

Para comenzar con la aplicación del material lo primero que se debe llevar a cabo es la protección de la persona que vaya a realizarla. En mi caso utilizo guantes de látex, bata, gafas, y mascarilla de doble filtro. Lo que conjuntamente se denomina EPI's (Equipos de protección individual) (Fig. 38).



Fig. 38. EPI necesario para la manipulación de resina de poliéster.

Antes de comenzar a verter la resina en los moldes, se extienden varias capas de desmoldeante líquido para que la extracción posterior del bloque sea más sencilla y no lleve a roturas. Tras el secado del desmoldeante, se pesa la resina calculando la superficie del molde ya que las capas no deben ser superiores a un 1cm debido a que el secado sería más prolongado.

Destacar en este momento el término epitaxia, lo cual se define como

“el crecimiento ordenado de un cristal sobre otro de forma que el cristal base tiende a imponer su propia ordenación al nuevo que se introduce. [...] un procedimiento de crecimiento cristalino, capa a capa de manera que la organización atómica resultante está inducida por la matriz cristalina subyacente.”⁴⁸

⁴⁸ VV.AA. Materiales. Estructura, propiedades y aplicaciones. Thomson Editores Spain. Madrid, 2005 P.313

Además en este caso hablaríamos de homoepitaxia ya que las capas son de la misma naturaleza (Fig. 39 y 40).

Se coloca la resina en un recipiente de único uso (ya que los restos se quedarían sólidos en él en usos posteriores) como pueden ser vasos de plástico. A continuación se vierte el catalizador en una proporción de 1%. Si se va a añadir tinte en esta capa la proporción debe ser mayor, hasta poder llegar al 5% dado que se prolonga el secado cuando la resina contiene el tinte.



Fig. 39 y 40. Resina de poliéster donde se pueden apreciar las diferentes capas de formación.

Es entonces cuando se vacía el conjunto de los tres elementos de forma que se cubra por completo la superficie. En cuanto a la expresividad, ésta radica en la forma de movimiento del tinte, cómo se deshilacha al contacto con la resina. A esto se debe sumar el estudio del color que se realiza, probando las posibles mezclas y contrastes de diferentes tintes.

La resina acrílica con la que se ha experimentado más cercanamente al final de éste Máster también es un material a destacar, para lo que me gustaría citar al profesor de esta facultad de Bellas Artes de San Carlos, Javier Chapa, cuya tesis ha sido de gran ayuda en la comprensión de materiales.

«Las primeras resinas acrílicas que se utilizaron como aglutinantes para pinturas se obtuvieron mediante



Fig 41, 42 y 43. Proceso de trabajo en las piezas de resina acrílica

una polimerización por adición en la que a partir de una combinación de monómeros de metil-me-tacrilato y de etil-acrilato disueltos en un disolvente orgánico se obtenía una disolución viscosa del polímero en el disolvente. La misma se utilizaba en estado líquido y, además de como aglutinante de pinturas, también se empleó como adhesivo²⁶. Estas resinas se presentaban en polvo o en pequeñas partículas disueltas en hidrocarburos aromáticos o disolventes minerales en disoluciones de un 45 o 50% de esas resinas²⁷. Su secado, rápido en comparación con las pinturas al aceite, y la consiguiente formación de una película transparente y flexible se producía tras la evaporación del disolvente. Aunque químicamente estaban relacionadas, no todas las soluciones eran iguales.»⁴⁹

En este caso se han utilizado resinas acrílicas en solución acuosa, por su secado rápido y su formación de capas finas transparentes y flexibles, que hemos relacionado con el concepto de piel anteriormente (Fig. 41, 42 y 43).

⁴⁹ CHAPA, Javier. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico Artístico*. Director: David Pérez Rodrigo. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 2014. P. 35

Que sean resinas en solución acuosa, hace que la mezcla con otros materiales de la misma solución, puedan ser las pinturas acrílicas sea compatible sin alterar su fisicidad más que en el color (Fig 44).



Fig. 44. Noemí Rovina. Pieza de prueba sobre diferentes posibilidades de la resina acrílica. 2017.
Spray sobre resina acrílica en baldosa. 30 x 19 cm.

5.3 CAMBIOS Y AVANCES



Fig. 45. Noemí Rovina. *UBUNTU* (Detalle). 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. 180 x180 cm



Fig. 46. Noemí Rovina. *Sin título*. 2016. Pintura acrílica sobre cristal. 80 x 20 cm



Fig. 47. Noemí Rovina. *XXXV*. 2016. Pintura acrílica sobre acetato (35 piezas). 10 x 10 cm.

El proceso de búsqueda del soporte idóneo ha viajado entre varias posibilidades. Comencé pintando sobre lienzo, en el suelo, horizontalmente, teniendo la posibilidad de ver el movimiento, la mezcla de densidades y la materialidad de los grumos (Fig. 45). Gracias a materiales que contribuían a la transparencia, pude ver la cantidad de posibilidades que aportaba. Así comencé a pintar sobre cristal (Fig. 46), para trasladar la transparencia a toda el área y descartar el lienzo. Además el cristal me dio la posibilidad de jugar más con la fluidez de la pintura ya que en el lienzo, el acrílico se absorbía eliminando prácticamente las veladuras que me interesaban.

Comprobar que la parte posterior de las piezas también eran de gran interés me hizo darle una disposición según la cual se pudiera observar desde cualquier ángulo, proporcionando así infinitas percepciones desde los 360°

Así fui cambiando de soportes, decidiéndome más por menos frágiles y más ligeros, hasta que el arraglás me dio la solución, una mezcla entre acetato y metacrilato (Fig. 47).

La disponibilidad de mayor cantidad de materiales conocidos mediante el Máster abre las posibilidades de la experimentación con fines creativos y tangibles, por lo que la búsqueda cercana a pinturas



Fig. 48. Noemí Rovina. *UBUNTU*. 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. (3 piezas). 180 x 180 cm.

totalmente traslúcidas y sprays difusores abre nuevos caminos hacia la continua evolución en la que me hayo. Ésta experimentación con materiales ha sido llevada a cabo gracias a los talleres realizados en clases como Práctica pictórica impartida por Isabel Tristán y Carlos Domingo.

La pintura acrílica tiene la característica de conseguir variedad de colores, posee rapidez de secado y el médium da transparencia. Por otro lado es importante destacar que cuando la luz incide en la pintura, ésta produce siluetas pero no proyecta el color. (Fig. 48)

Posteriormente paso a experimentar con la encáustica ya que nunca antes había tenido la ocasión. Ésta técnica da gran cantidad de materia, y varias mezclas viables; al contrario, su secado es lento, y el resultado es totalmente opaco, lo cual no da posibilidad de jugar con la luz y los colores proyectados, además, al aplicarle calor



Fig. 49. Noemí Rovina. Pieza de prueba sobre diferentes opciones en la utilización de látex y pigmento. 2016. Latex pigmentado sobre acetato. 50 x 60 cm

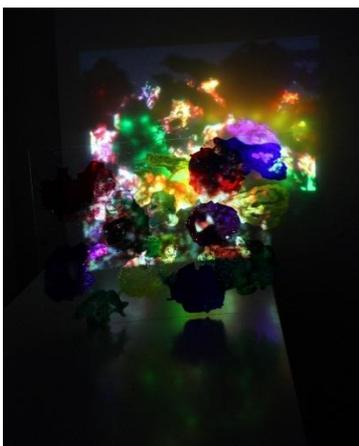


Fig. 50. Noemí Rovina. *Hipnagogia*. 2016. Proyección sobre laca de bombillas en acetato. Medidas variables.

con el decapador, el soporte transparente que normalmente suele ser plástico se derrite meramente.

Los pigmentos unidos al látex dan una solución similar al acrílico pero al no disolver los pigmentos del todo da una visible materialidad (Fig. 49).

También pruebo con el spray acrílico ya que tampoco lo había hecho, sobre soportes transparentes siempre, y consiguiendo entonces un resultado muy satisfactorio que sería trabajado posteriormente

Un material interesante con infinidad de aplicaciones es la laca para bombillas, utilizada para retroiluminación, un material interesante de trabajar ya que la mezcla de colores se hace difícil y no posee demasiado movimiento. Aun así tiene la cualidad de proyectar el color, tiene inmediatez de secado y proporciona transparencia (Fig 50). Lo más interesante es la reacción que la laca de bombillas produce al mezclarse con el agua, ésta son burbujas, creadas aleatoriamente según el color de la laca, supongo que por sus componentes químicos individuales.

Centrándome en los últimos meses de trabajo se han llevado a cabo obras con otra variedad de materiales, pero lo interesante aquí es que el soporte como tal desaparece completamente, ya no es necesaria una ilusión de transparencia, soporte y material se unifican.



Fig. 51. Prueba de resultado con cera microcristalina y pigmento.

La cera microcristalina, fue un material necesario con el que experimentar para testear la prueba y el error, dado que lo que más me atraía era la poética que la cera tiene implícita, por el contrario, la transparencia potenciadora de los colores y la tridimensionalidad no estaba presente considerado en un grosor de varios centímetros (Fig. 51 y 52). Aun así materializar las ideas sirvió para optimizar el uso de otros materiales estudiando a fondo sus cualidades. Así se llegó al uso de la resina de poliéster.



Fig. 52. Proceso de moldeado de cera. Fundición al baño maría

Ya había trabajado con anterioridad brevemente con este material pero sin adaptarme tanto a él conociendo sus propiedades explicadas en el punto anterior (Fig. 53).

Las posibilidades que te proporciona la resina son muy amplias, pero la cualidad con la que el trabajo crece exponencialmente en calidad, es aprovechando la transparencia y su reacción química con otros materiales variados como son el tinte universal o el acrílico, obteniendo resultados diferentes enmarcados en la misma poética, que se ha estado trabajando, obviar la materialidad de los elementos. Uno de los puntos negativos de éste material es el precio por kilo, aunque esto también hace pensar muy bien cada pieza para poder optimizar los recursos dándote muy poco margen de prueba.



Fig. 53. Noemí Rovina. *Emerald 17-5641*. 2016. Bronce, resina de poliéster y óleo. 21,3 x 14, 5 cm



Fig. 54. Prueba de acabado de superficie en resina de poliéster.



Fig. 55. Proceso de trabajo. Pintando resina acrílica



Fig. 56. Noemí Rovina. *Dermis*. 2017. Spray sobre PVC en bastidor. 146 x 146 cm

Al ser un material difícil de controlar, vi una solución ideal crear un molde (Como vimos en las figuras 35, 36 y 37), pero el resultado tan geométrico no acababa de conectar con la línea de trabajo, alejándose de los objetivos formales, ya que las formas orgánicas son un pilar indispensable (Fig. 54), por ello se continuó produciendo con otros materiales.

Se comenzó a experimentar con PVC transparente (Policloruro de vinilo) de colores recortando y superponiendo jugando con las formas, los dobleces y la suma de colores. Las posibilidades que te proporciona este material emocionaron desde el primer momento, dado que visto desde un punto poético, es color materializado, moldeable, con una cierta adherencia y transparente, además la unión de láminas de diferentes colores creaba mezclas nuevas. De esta forma se fueron creando piezas diferentes con un denominador común, el material. Desde tubos, láminas con dobleces, superposiciones en cristales...a lo que se añadió spray de colores (Fig. 55), material que había utilizado durante alguna clase del Máster antes nombrada, buscando la degradación de color hacia la transparencia de color.

Utilizando grandes láminas de PVC se montaron en un bastidor, combinando los colores que se unificaron mediante la difusión de color a través de sprays, con ello de unían diferentes conceptos, demasiados para transmitir un mensaje claro y conciso, pero siempre aportando claridad al siguiente paso en la evolución. (Fig. 56)



Fig. 57. Noemí Rovina. *Coat* (Detalle). 2017. PVC y spray acrílico. Medidas variables

Posteriormente se desmontaron las láminas del bastidor y se modificaron para crear una especie de toallas de color ancladas a la pared, ya no era necesario el bastidor, ni otro soporte, había quedado claro desde que se trabajó con el resina el propio material se sostenía por sí mismo. En estas toallas se sigue viendo la degradación de spray aportando materialidad para alejarse sutilmente del minimalismo que sugieren las láminas de PVC, creando una relación de calidad entre materiales y colores (Fig. 57).

Tras trabajar con el PVC surgió la necesidad de crear manualmente esas láminas de color, jugar con su grosor, la transparencia y el color. De tal modo que se comenzó a trabajar con la resina acrílica. Éstas son la alternativa ecológica a la resina de poliéster y pueden ser usadas en procesos laminados al igual que estas.

Cuentan con características como resistencia a la tensión, al impacto, a la exposición ultravioleta, ausencia de olor, fácil de trabajar y translucidez. Además lo que más me atrajo de este material es su increíble capacidad de adaptación a superficies, capta su forma como si de una segunda piel se tratara, y esto proporciona una poética muy sugerente (Fig. 58 y 59).



Fig 58 y 59. Ejemplo de la capacidad de adaptación de la resina acrílica cualquier forma por somera que sea.

Así se crearon formas de diferentes dimensiones tanto orgánicas como geométricas, que cuentan con colores específicos según las teorías del color tratadas anteriormente. Y en concreto utilizando colores con efectos psicológicamente contrarios y combinaciones de color que pueden sugerir diferentes sentimientos, tratando así de comunicar algo concreto mediante los colores

Material	Soporte
Pintura acrílica	Lienzo
Pintura acrílica	Cristal
Pintura acrílica	Metacrilato/Arraglás
Laca de bombillas	PVC
Cera microcristalina + pigmento	
Resina de poliéster + tinte universal	
PVC + spray	
PVC + spray	Bastidor
Resina acrílica + spray	

Como se puede comprobar, gracias a la sucesión de cuestionamientos sobre los límites de la pintura sumada al análisis de los métodos pictóricos se llega a la conclusión de que el soporte no es para nada necesario ya que la materia y color se sostienen por sí mismas. El lienzo y el bastidor se quedan obsoletos para dar paso a materiales industriales con la consistencia, versatilidad y resistencia necesarias para conseguir un protagonismo de peso en la actualidad.

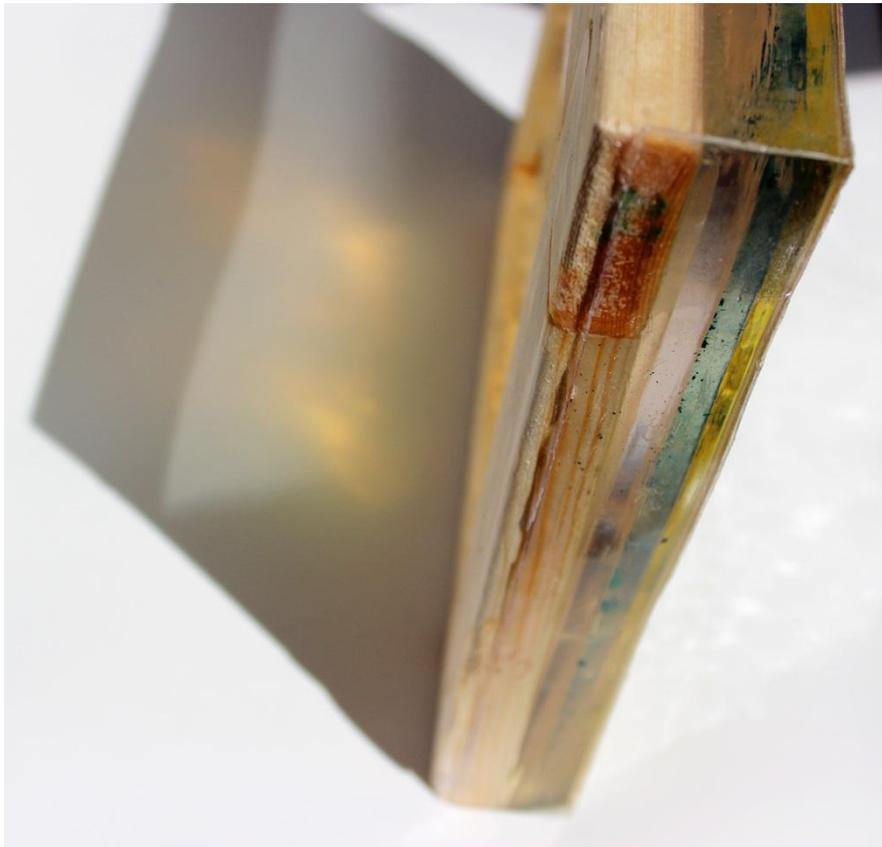
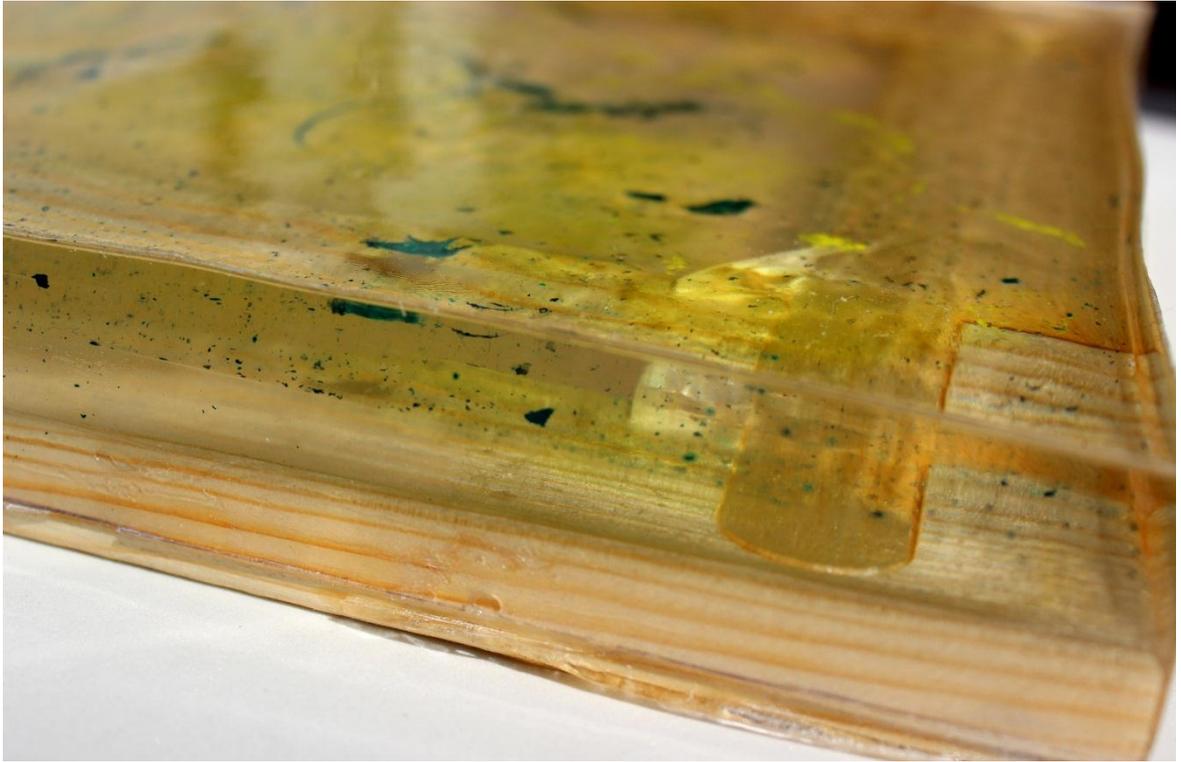
6. OBRA FINAL

Phari. 2017. Laca de bombillas y PVC. 140 x 325 cm



2,5 cm de materia pictórica sobre bastidor. 2017. Resina de poliéster y tinte universal sobre bastidor. 22 x 22cm.





Espacio pigmentado. 2017. Resina de poliéster y tinte universal.
Medidas variables.





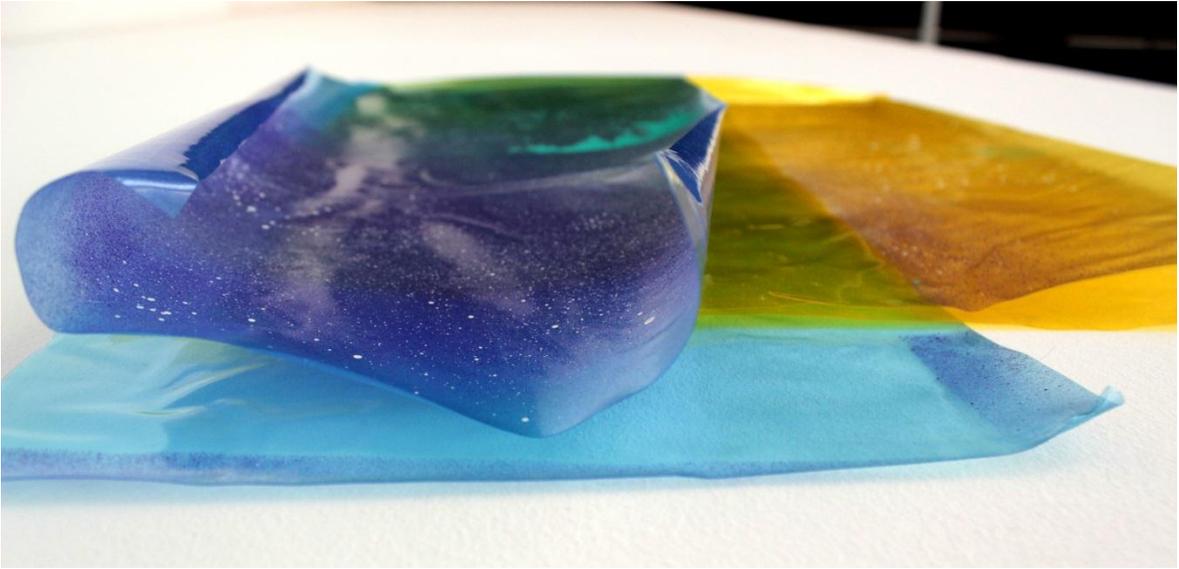
Sustrato I. 2017. PCV y spray acrílico. 55 x 35 cm / 77 x 48 cm.





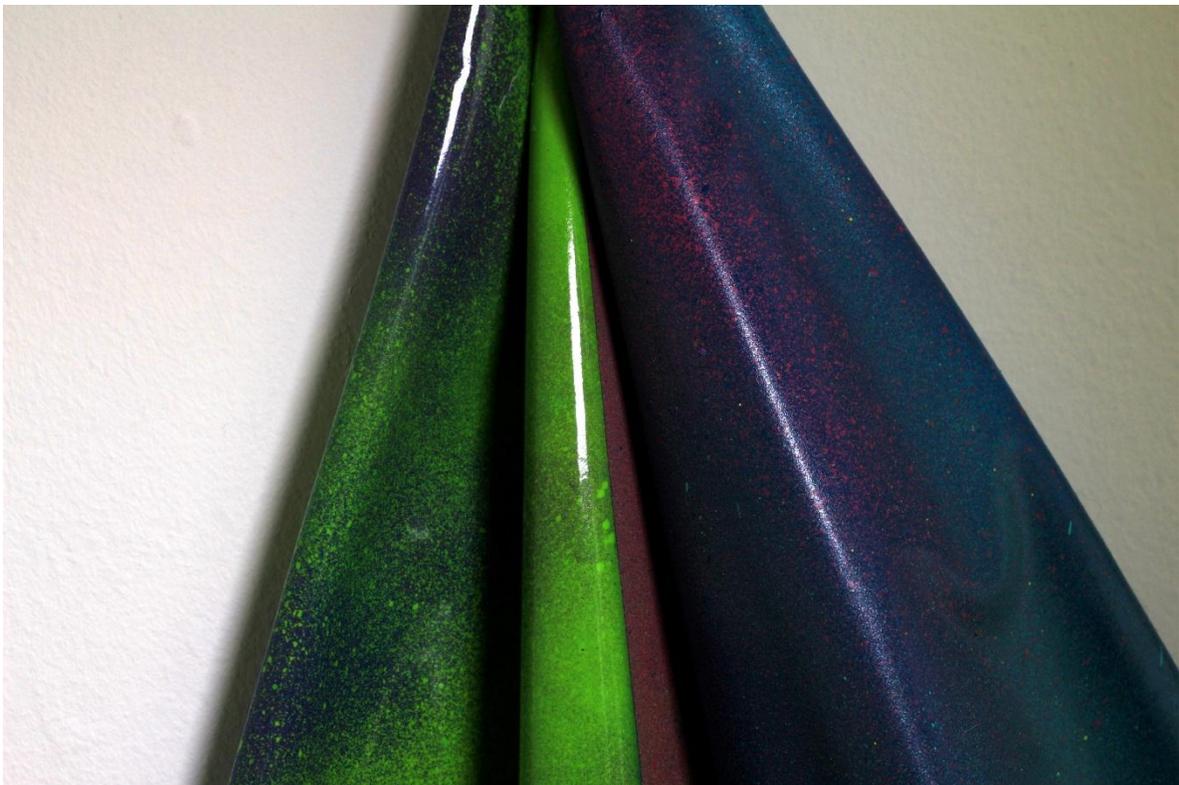
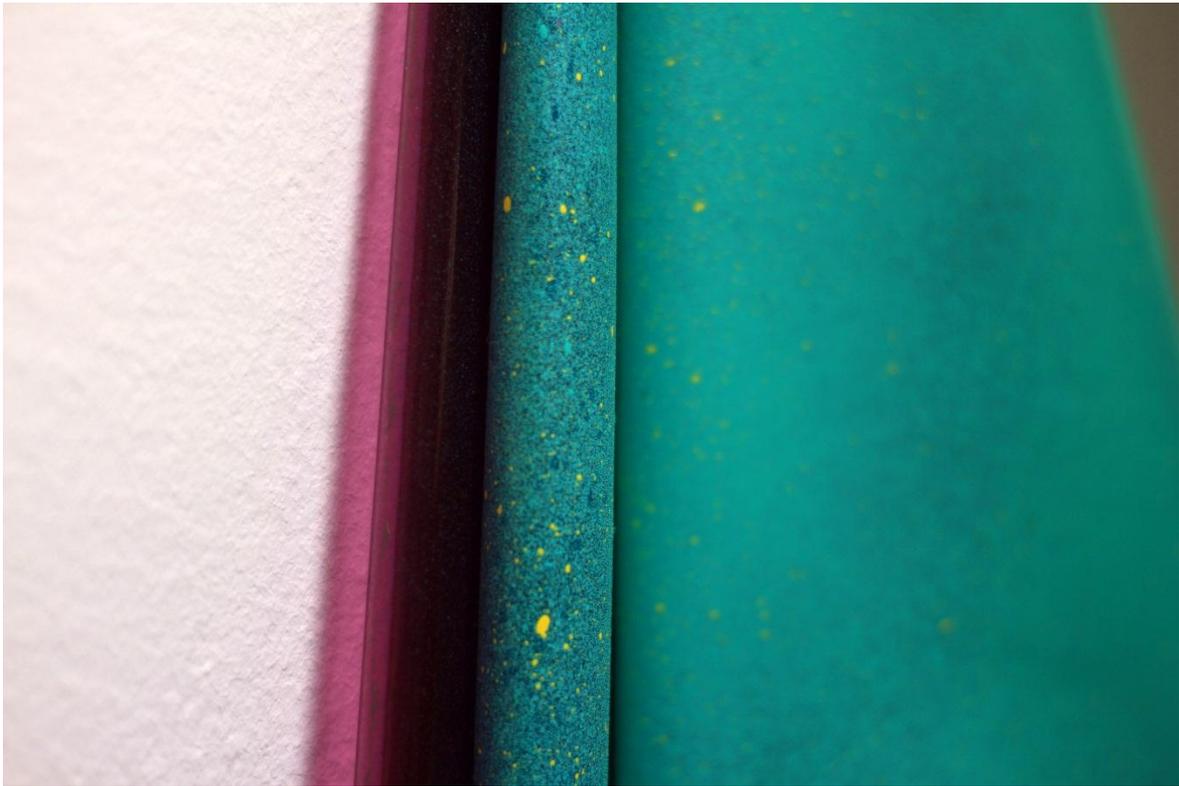
Sustrato II. 2017. PVC y spray acrílico. 60 x 45 cm.





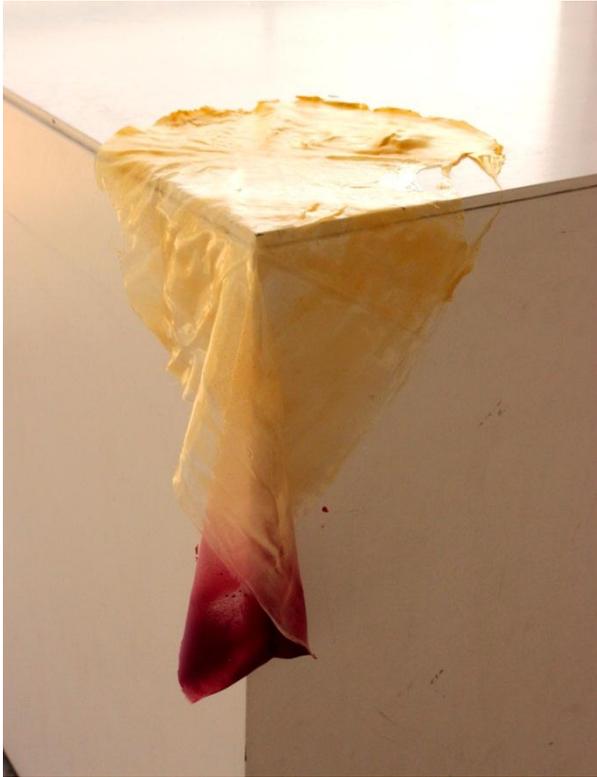
Coat. 2017. PVC y spray acrílico. Medidas variables





Derma I. 2017. Resina acrílica y spray acrílico. Medidas variables.





Derma II. 2017. Resina acrílica y spray acrílico. Medidas variables.





Joint. 2017. Resina acrílica y spray acrílico. 23 x 20 cm





7. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto se hace hincapié en el desenlace producido por todo el trabajo a nivel teórico y práctico.

Debemos por lo tanto volver al comienzo para analizar los objetivos cumplidos. Objetivamente, los generales se han cumplido ya que como podíamos ver en puntos anteriores, se han producido una serie de piezas pictóricas como resultado de la exploración de materiales sin perder los conceptos principales de transparencia y luz que posee el material. En el plano conceptual se han mantenido las problemáticas en cuanto al soporte y la superficie, tratando de crear en el espectador un estímulo de pensamiento con el fin de transmitir las inquietudes y cuestionamientos que remueven el interés en mí.

Analizando los objetivos específicos es obvio el crecimiento de base teórica tanto a nivel de referentes como de materiales, pero en cambio, el afán por involucrar al espectador en la obra ha mermado, dado que el foco de atención, con el fin de un desarrollo de más calidad, se ha dirigido hacia la materia, y el objeto pictórico. Aun así, al ser un tema que a nivel individual en este caso sigue interesando, se abordará en un futuro para unirse posteriormente en un todo. Por otro lado, aunque resulta obvio, el anhelo de transmisión de sensaciones propias en la relación con la pintura sigue estando latente.

Por otro lado, gracias a las cualidades matéricas de los procesos de trabajo, se ha profundizado a nivel poético. La pintura como piel, se convierte en conclusión práctica final dado que es el material que ocupa el siguiente paso en el desarrollo creativo profesional. Por otro lado, la poética que conlleva, es algo sobre lo que se seguirá trabajando a nivel conceptual por todo el atractivo con el que cuenta. Al descubrir esta nueva forma de ver la pintura dentro de la evolución propia, se extrapola a otras piezas, para llegar a la deducción de que la carnalidad siempre estuvo ahí.

Por otro lado es importante dejar claro que en este trabajo, la luz se ha convertido en el imprescindible para ver o revelar, y la transparencia es la facultad que tiene el material, al igual que la piel, de absorber o filtrar la luz. El color es otro

grado de adaptación de la luz, permitiendo así, que el juego de la filtración manifieste la parte más sensible y a la vez más indispensable de la pintura.

8. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉ, P. *Louis Cane pintor ecléctico*. Guadalimar nº 45. 1979. P. 27

BARREIRO, Toño. *No tenemos ninguna posibilidad asique aprovechémosla*. Colección Plástica y Palabra. Universidad de León. S.C.L. Imprenta KADMOS. Salamanca. 2005 ISBN: 84-9773-235-9

BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Ed. Síntesis. Madrid. 2014 ISBN: 9788477389279

CÁRCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Director: Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo. Pontevedra. 2015.

CARRASSAT, P.F.R. y MARCADÉ, I. *Movimientos de la pintura*, colección «Reconocer el arte», Larousse, Spes Editorial, Barcelona. 2004. ISBN 84-8332-596-9.

CHAPA, Javier. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico Artístico*. Director: David Pérez Rodrigo. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 2014.

FRANCO, José Antonio. *De la teoría de los colores de Goethe a la interacción del color de Albers*. EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica. 20(25):48-55. doi:10.4995/ega.2015.3703. 2015.

GAGE, John. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín (Trad.) 2º Ed. Ediciones Siruela. Madrid. 1997 ISBN: 84-7844-1661-1

HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. ISBN: 9788425219771

PLEYNET, Marcelin, *Desaparición del cuadro* en La enseñanza de la Pintura. Ensayos. Editorial Gili. Barcelona 1978. ISBN: 8485192052.

STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. 1º Ed. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000. ISBN: 9788476282939

VV.AA. *Materiales. Estructura, propiedades y aplicaciones*. Thomson Editores Spain. Madrid, 2005 ISBN: 9788497323468

WEDEWER, Rolf. *El concepto de cuadro*. José M. Pomares (Trad.) Ed. Labor. S.A. Barcelona. 1973. ISBN: 9788433575050

ZELANSKY, P. y PAT FISHER, M. *COLOR*, 3º Ed. Ed. H.Blume. Madrid. 2001. ISBN: 9788489840218

WEBGRAFÍA

Documents.mx Sentencias sobre el arte conceptual de Sol Lewitt . [en línea] [Consultada el 27 de Abril de 2016.]

DÍAZ, Ana. Artistas de estos días y otros ya pasados [en línea] [Consultado el 6 de Junio de 2017.] Disponible en <http://artedestosdias.blogspot.com.es/2011/12/grupo-bmpt.html>

GRIFFIN, Kayne. Daniel Knorr. Depresión Elevations [en línea] [Consultada el 29 de Junio de 2017.] Disponible en <https://www.artsy.net/article/editorial-daniel-knorr-maps-the-streets-of-la>

HERNÁNDEZ, Azucena. Arte háptico y entrevista a César Delgado. Un ojo para el arte. [en línea] [Cosultada el 16 de Junio de 2017]. Disponible en

<https://unojoparaelarte.wordpress.com/2015/04/16/arte-haptico-y-entrevista-al-artista-cesar-delgado/>

LAMBIRTH, Andrew *"Solid space"*. [en línea]. Londres. The Spectator Magazine. 1996. [Consultado el 24 de Mayo de 2017]. Disponible en <https://www.questia.com/magazine/1P3-10317097/solid-space>

RUBIRA, Sergio. Miquel Mont, pensar en pintura. El cultural [en línea] [Consultada el 31 de Mayo de 2017] Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Miquel-Mont-pensar-en-pintura/38344>

TRUITT, Anne. Anne Truitt. [en línea] [Consultada el 15 de Mayo de 2017] Disponible en: <http://www.annetruitt.org/bio>

Wikipedia. Craig Kauffman. Citado de: JENKINS, Susan. *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004. [en línea]. [Consultada el 3 de Julio de 2017]. Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Craig_Kauffman

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Morris Louis. *Winged Hue II*. 1959. Resina acrílica sobre el bastidor. 252,7 x 367,3 cm

Fig. 2. Anne Truitt. *Valley Forge*. 1963. Acrílico sobre madera. 152,7 x 152,4 cm

Fig. 3. Anne Truitt. *Anne Truitt: Perception and reflection*. The Hirshhorn Museum. 1974

Fig. 4. Anne Truitt. *Anne Truitt: Sculpture (1962-2004)*. 2010. Matthew Marks Gallery.

Fig. 5. Morris Louis. *While Series II*. 1960. Resina acrílica sobre bastidor. 243,8 x 363 cm

Fig. 6. Donald Judd. *Untitled*. 1969. Acero inoxidable y plexiglás transparente. 10 unidades de 22,9 cm x 101,6 x 78,7 cm.

Fig. 7. Donald Judd. *Double Wall Piece*. 1987. Spray sobre aluminio

Fig. 8. Daniel Buren. *Catch as Catch: Work in situ*. 2014. Baltic Art Gallery. 10 marcos de espejo con vinilo opaco blanco y vinilo transparente en las claraboyas.

Fig. 9. Teo Soriano. *Sin Título*. 2014

Fig. 10. Rachel Whiteread. *Untitled (One hundred spaces) (Detalle)*. 1995. Resina de polyester. Saatchy Gallery.

Fig. 11. Rachel Whiteread. *Untitled (One hundred spaces)*. 1997. Resina de poliester. Medidas variables

Fig. 12. Rachel Whiteread. *Untitled (15 units)*. 2010. Técnica mixta. Medidas variables.

Fig. 13. Rachel Whiteread. *Untitled (2007-2008)* Pigmento de resina de yeso. Medidas variables.

Fig. 14. Miquel Mont. *Palmo*. 2007. Pintura acrílica y PVC.

Fig. 15. Miquel Mont. *Cooperación L*. 2016. Plástico, vinilo, PVC, aluminio y pintura. 200 x 120 cm

Fig. 16. David Batchelor. *Concretos*. 2012. Hormigón y acrílico moldeado. 17,5 x 11 cm

Fig. 17. Lynda Benglis. *Contraband*. 1969. Látex pigmentado. Medidas variables

Fig. 18. Lynda Benglis. *Baby Blatt*. 1969. Latex pigmentado. 99,1 x 81,3 x 3,8 cm

Fig. 19. Peter Zimmerman. *Cine 5*. 2014. Aerógrafo y resina epoxy. 120 x 100 cm.

Fig. 20. Ian Davenport. *Colour Fall. Spectroscopic*. 2013. Pintura acrílica sobre acero inoxidable en panel de aluminio. 200 x 200 cm

Fig. 21. César Delgado. *Souvenir 54B*. 2013. Impresión digital y resina sobre dibond. 59 x 83 cm

Fig. 22. Juan Olivares. *She's like a Rainbow*. 2016. Pintura vinílica sobre papel. Medias variables.

Fig. 23. Jack Hogan. *Poly says her back hurts*. 2014. Acrílico sobre madera. 215,9 x 144,7 cm.

Fig. 24. Guillermo Mora. *Mis pies, tu cabeza*. 2014. Capas de pintura aplicadas, temple, tinta china y madera. 50 x 47 x 50 cm

Fig. 25. Matthias Van Arkel. #930 (*Flake and Multi*). 2009, Platino, goma de silicona y acero inoxidable, 57x53 cm

Fig. 26. Inma Femenía. *Greaded Metal nº 25*. 2015. Impresión ultravioleta sobre metal inoxidable. 63 x 51 x 18 cm

Fig. 27. Daniel Knorr. *Depression Elevation*. 2013. Poliuretano fundido. 52 x 119,38 cm

Fig. 28. Craig Kauffman. *The wall goes away*. 1969. Polímero sintético en plastic acrílico. 185 x 120 x 22,9 cm

Fig. 29. Representación de la teoría del color de Goethe

Fig. 30. Representación de los colores contrarios según Eva Heller en su libro: HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.) Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2014. Páginas centrales.

Fig. 31. Noemí Rovina. Una de las tres partes que constituyen la obra *UBUNTU* presentada como Trabajo Final de Grado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. 180 x 180 cm

Fig. 32. Noemí Rovina. *Joint*. 2017. Spray sobre resina acrílica en cristal (9 piezas). 23 x 20 cm. Prueba de montaje

Fig. 33. Reunión de materiales necesarios para trabajar resina de poliéster

Fig. 34. Restos de resina de poliéster con tinte universal a contraluz

Fig. 35 y 36. Molde de acero inoxidable tamaño A4

Fig. 37. Molde de aluminio tamaño A3

Fig. 38. EPI necesario para la manipulación de resina de poliéster.

Fig. 39 y 40. Resina de poliéster donde se pueden apreciar las diferentes capas de formación

Fig. 41, 42 y 43. Proceso de trabajo en las piezas de resina acrílica

Fig. 44. Noemí Rovina. Pieza de prueba sobre diferentes posibilidades de la resina acrílica. 2017. Spray sobre resina acrílica en baldosa. 30 x 19 cm.

Fig. 45. Noemí Rovina. *UBUNTU* (Detalle). 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. 180 x 180 cm

Fig. 46. Noemí Rovina. *Sin título*. 2016. Pintura acrílica sobre cristal. 80 x 20 cm

Fig. 47. Noemí Rovina. *XXXV*. 2016. Pintura acrílica sobre acetato (35 piezas). 10 x 10 cm.

Fig. 48. Noemí Rovina. *UBUNTU*. 2016. Pintura acrílica sobre arraglás. (3 piezas). 180 x 180 cm.

Fig. 49. Noemí Rovina. Pieza de prueba sobre diferentes opciones en la utilización de látex y pigmento. 2016. Latex pigmentado sobre acetato. 50 x 60 cm

Fig. 50. Noemí Rovina. *Hipnagogia*. 2016. Proyección sobre laca de bombillas en acetato. Medidas variables.

Fig. 51. Prueba de resultado con cera microcristalina y pigmento.

Fig. 52. Proceso de moldeado de cera. Fundición al baño maría

Fig. 53. Noemí Rovina. *Emerald 17-5641*. 2016. Bronce, resina de poliéster y óleo. 21,3 x 14,5 cm

Fig. 54. Prueba de acabado de superficie en resina de poliéster.

Fig. 55. Proceso de trabajo. Pintando resina acrílica

Fig. 56. Noemí Rovina. *Dermis*. 2017. Spray sobre PVC en bastidor. 146 x 146 cm

Fig. 57. Noemí Rovina. *Coat* (Detalle). 2017. PVC y spray acrílico. Medidas variables

Fig 58 y 59. Ejemplo de la capacidad de adaptación de la resina acrílica cualquier forma por somera que sea.



Obra bajo Licencia Creative
Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional