

Universidad de Costa Rica
Facultad De Artes
Escuela de Artes Plásticas

Memoria del trabajo final de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes
Plásticas con énfasis en Diseño Pictórico

Imagen inconclusa

Aproximaciones de la imagen inacabada en la pintura a través de una investigación
técnica

Yeslin Arroyo Umaña

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José, Costa Rica

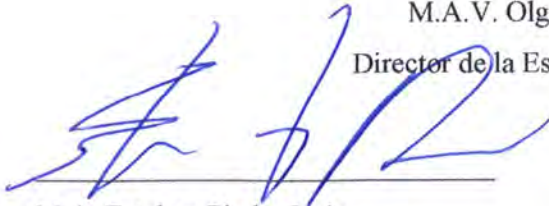
2019

Memoria de graduación sometida el 09 de diciembre del 2019 a consideración de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado de Licenciatura en Artes Plásticas con Énfasis en Diseño Pictórico. Aprobada con Distinción por el siguiente tribunal examinador:



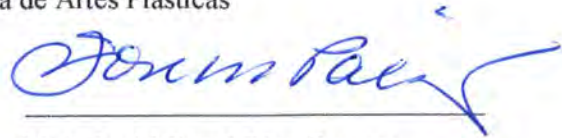
M.A.V. Ólger Arias Rodríguez

Director de la Escuela de Artes Plásticas



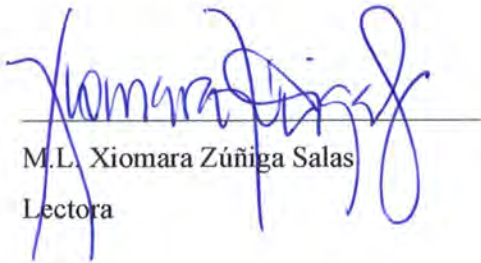
M.A. Esteban Piedra León

Director del Proyecto



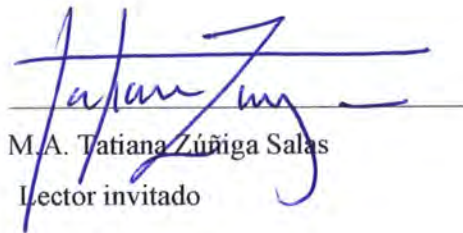
M.A. José Miguel Páez Zamora

Lector



M.L. Xiomara Zúñiga Salas

Lectora



M.A. Tatiana Zúñiga Salas

Lector invitado

Dedicatoria

A mi familia, porque me apoyaron en las áreas en las que yo no pude sola.
Además, agradezco a mis profesores, por haber compartido su conocimiento para llegar a ser la profesional que soy ahora.

Índice General:

Introducción:	1
Justificación:	2
Delimitación del tema:	4
Objetivos:	6
Objetivo General	6
Objetivos específicos.....	6
Metodología:	7
Marco teórico:	9
1. Referentes teóricos:	9
1.1. Veladura Pictórica:	9
1.2. Imagen inacabada:	10
2. Referentes visuales:.....	17
Desarrollo de Marco Teórico y Metodológico:	24
Recursos aplicados a la creación de la propuesta:	26
1. El taller y tiempos de secado.....	26
2. Soportes y procesos.....	29
2.1 Tela	29
2.2 Madera imprimada con gesso	34
2.3 Papel sobre cartón comprimido	36
2.4 Papel	40
3. Herramientas	42

3.1 Pinceles y brochas	42
3.2 Espátulas.....	44
3.3 Rodillo y rasqueta.....	45
3.4 Paletas y recipientes.....	46
4. Oleos y medios.....	47
5. Imágenes de referencia.....	50
Descripción de procesos:	52
Veladura pictórica	52
Blanca (Anexo 15).....	53
Sombrero	54
Hombre fumando.....	57
Pies (Anexo 3)	59
Imagen Difusa	59
Movimiento	60
Conclusiones:.....	61
Alcances:.....	63
Referencias bibliográficas:.....	65
Anexos:	66

Tabla de figuras:

Figura 1. “Man Upside Down”. Wohlgemuth, 2017.	18
Figura 2. “Couple on The Stairs”. Wohlgemuth, 2018.	20
Figura 3. “Dead”. Richter, 1998.	21
Figura 4. “Self-portrait”. Richter, 1996.	22
Figura 5. Vista general del taller.	27
Figura 6. Cuadros en el proceso de secado.	28
Figura 7. Cuadros guardados y separados con papel mantequilla.	28
Figura 8. Base en acrílico, para agilizar el proceso de secado de las capas.	30
Figura 9. Pintura al óleo sobre fondo de acrílico.	30
Figura 10. Pinturas en espacio de trabajo.	31
Figura 11. Primeras pruebas realizadas con rasqueta sobre madera imprimada.	35
Figura 12. Soporte realizado con tabla de cartón comprimido.	37
Figura 13. Marco de tablas pegado al soporte de cartón comprimido.	37
Figura 14. Soporte de cartón comprimido con papel acuarela pegado con goma y alcohol.	38
Figura 15. Papel adherido con cinta adhesiva sobre cartón comprimido.	40
Figura 16. Trabajo realizado sobre soporte de tela.	41
Figura 17. Trabajo realizado en soporte de papel sobre madera.	41
Figura 18. Soporte de papel.	42
Figura 19. Brochas utilizadas para la aplicación de pintura, abarcar grandes planos de papel y fondos lisos.	43
Figura 20. Pinceles utilizados para manchar, agregar pigmento en zonas medianas y detalles pequeños.	43

Figura 21. Pinceles para difuminar, facilitaron mezclar el pigmento y suavizar los bordes de las figuras.	44	
Figura 22. Paletas utilizadas para mezclar la pintura en la paleta, generar matices y diferentes valores tonales.	44	
Figura 23. Rasqueta utilizada para la realización de veladuras y rodillo para la aplicación de gel acrílico al papel.	45	
Figura 24. Paletas y recipientes, utilizados para mezclar la pintura ya sea en seco o en estado líquido.	46	
Figura 25. Transparente.	Figura 26. Opaco.	47
Figura 27. Semiopaco	47	
Figura 28. Pigmentos transparentes.	48	
Figura 29. Pigmentos opacos y semiopacos.	49	
Figura 30. Gel acrílico. Utilizado para que el papel resista las condiciones generadas por el óleo.	50	

Tabla de Anexos:

Anexo 1. Chisme	66
Anexo 2. Pies	67
Anexo 3. Madre	68
Anexo 4. Hijos	69
Anexo 5. Aeropuerto	70
Anexo 6. Mancha	71
Anexo 7. Ángel	72
Anexo 8. El viaje	73
Anexo 9. Niña	74
Anexo 10. Chica-chico	75
Anexo 11. Chica	76
Anexo 12. Nieve	77
Anexo 13. Lluvia	78
Anexo 14. Carnaval	79
Anexo 15. Niño	80
Anexo 16. Clases	81
Anexo 17. Sr.	82
Anexo 18. Mujer roja	83
Anexo 19. Blanca	85
Anexo 20. A misa	86
Anexo 21. Salto	87

Introducción:

El presente documento reúne las conclusiones de una investigación iniciada en el contexto de los cursos de la especialidad de Pintura, específicamente, el taller de Diseño Pictórico. Dicha producción se realizó a partir de fotografías encontradas, las cuales se trasladaron a la técnica del óleo, construyendo en el mismo proceso de pintar, principios dirigidos a la investigación técnica, como la participación activa de la pincelada y densidades pictóricas.

Para el desarrollo de la presente investigación, se trabajará sobre el concepto de lo inacabado en la producción plástica pictórica. Este concepto se desarrollará a partir de la representación de la figura humana mediante el recurso de la veladura y de otros elementos pictóricos como texturas, manchas y líneas. Como producto final, se plantea la realización de una serie pictórica en la técnica del óleo sobre papel.

Con el fin de representar la figura humana se utilizan como referente, fotografías antiguas costarricenses de las cuales se extraen fragmentos de un solo personaje, extremidades, o composiciones. Se debe generar necesariamente un conjunto simple, debido a que la figuración participa vinculada a los componentes pictóricos anteriormente mencionados.

Estos elementos se ejecutan a través de la veladura plástica, la cual tiene un papel fundamental en la construcción de un lenguaje inacabado, debido a que genera interrupción eliminando secciones parciales o totales en los personajes mediante capas de pigmento con diferentes opacidades y texturas. Esta interrupción en relación a la figura humana es lo que se entiende en la presente investigación como pintura inacabada.

Justificación:

Lo inacabado es un componente presente en muchos momentos de la historia del arte. Para esta investigación lo inacabado se refiere a obras pictóricas que por inconvenientes relacionados al tiempo o por circunstancias específicas no pudieron ser terminados por el artista. Sin embargo, especialmente después del siglo veinte, se encuentran procesos pictóricos en los cuales, las elecciones relacionadas al concepto de lo inacabado se vuelven decisiones o conceptuales o procesuales tomadas por los mismos artistas, lo cual convierte este componente en parte fundamental de un proceso pictórico más allá de un accidente o circunstancia fuera del mismo proceso.

Según aclara Baum (2016) en el texto del catálogo de la exposición *Unfinished*, desde el Renacimiento, en el siglo XVIII, se describen trabajos en Italia y en Europa, donde los autores de dichas obras decidieron abandonar las ideas de lo que estaba aceptado como acabado, para poder en lugar de esto, conseguir un estilo libre que podría ser interpretado como inacabado para muchos ojos, dejando aspectos de composición irresueltos y abiertos.

En algunos casos, las obras que quedan inconclusas cuando el artista muere son más admiradas que otras que sí fueron terminadas, debido a la sensación de poder ver las intenciones reales que tenía el artista por medio de los dibujos y procesos que quedaron al descubierto. Esto es evidente en el ejemplo del artista de la Antigüedad Romana Apeles (352 a.C - 308 a.C) el cual, en su mural Venus Anadiomena, el carácter inconcluso de la obra aporta información valiosa para entender los procesos pictóricos de una época de la cual tenemos muy poca información. (Plinio citado en Baum, 2016, p.36).

Vinculado a lo anterior se puede decir que el aprecio por el proceso ha sido valorado tanto por el espectador como por los historiadores, artistas y críticos de arte.

Entendiendo que lo inacabado no son sólo sucesos accidentales y fuera del alcance del artista, se busca destacar los momentos históricos que fueron cruciales en el desarrollo de la obra inacabada como un proceso consciente y con intencionalidad, teniendo como consecuencia no sólo movimientos artísticos e ideas de innovación, sino también, intensiones que crean discursos tanto a en áreas técnicas como en ideología.

Por tanto, según Baum (2016), desde la segunda guerra mundial, artistas en Europa, Estados Unidos y América Latina se manifestaron entusiasmados por encontrar formas experimentales de aproximarse a estos principios. Para ellos, no terminar una obra de arte tiene que ver con la presencia y no la ausencia de actividad, algo que los artistas hacen, buscan y persiguen con entusiasmo. (p. 206).

En esta época se empezaron a cuestionar las definiciones establecidas, por qué utilizar determinados colores, composición, materiales e incluso el formato en sí, por qué debe ser un lienzo o por qué una escultura dentro de las definiciones convencionales que las delimitan. Debido a estos cuestionamientos surgieron nuevas maneras y libertades de aproximarse al arte, y esto es lo que nos interesa en esta investigación, entender estas aperturas y qué aportan a la producción artística actual para aplicar luego elementos específicos a una producción pictórica.

En algunos casos, lo inacabado es una condición inherente a una obra de arte; en otros, es el resultado de un conjunto específico de procedimientos. (Baum, 2016, p. 208).

Delimitación del tema:

Lo inacabado en la pintura es un tema vulnerable a la interpretación, por esa razón se delimita este término en la investigación y en la producción que le acompaña como: la interrupción de información generada por la veladura en relación con la figura humana. Esta interrupción puede verse como omisión de información dentro de la misma figuración o elementos externos que discuten con esta, generando un concepto de obra inconclusa o abierta.

Para omitir información en la figuración en la representación pictórica, se puede eliminar totalmente partes del personaje representado, como el rostro, extremidades o fracciones más pequeñas. En cuanto a los factores externos se habla de veladuras que generan texturas o formas que compiten o dialogan con la figuración.

En esta investigación, la veladura se entiende como la superposición de capas de pigmento en diferentes densidades, ya sea extremadamente diluidas, llegando a la transparencia o como empastes sólidos que interrumpen el campo pictórico. Estas trabajan en la construcción de atmósferas pictóricas. Este principio es fundamental para esta investigación ya que en lo atmosférico lo representado no se encuentra completamente delimitado, esto quiere decir que la pintura prioriza el borde difuso, las formas incompletas y por lo tanto, la lectura abierta de lo representado.

Como resultado de este proceso de investigación, las obras finales se trabajarán en la técnica del óleo sobre soporte de papel de diferentes tamaños, desde veinte centímetros, los más pequeños, hasta un metro con dieciséis centímetros como máximo.

En cuanto a las herramientas se utilizarán: pinceles de diferentes tamaños, brochas anchas tanto ásperas como suaves, paletas, espátulas e incluso rascadores de goma como los utilizados en el campo de la serigrafía. De diferentes tamaños para el control de veladuras y algunos detalles específicos.

El medio para dispersar la pintura, generar las capas y veladuras, es fundamental, ya que debe disponer de características específicas en relación al brillo, efectos y transparencias. Además de tiempos de secado que faciliten el desarrollo de la investigación.

Por otra parte, se utilizarán referentes fotográficos como guía para la representación de la figura humana en las pinturas. Estas imágenes deberán pertenecer al género denominado escenas, concepto el cual también es delimitado dentro de la investigación como: la presencia de figura humana en interacción con un espacio determinado. Estas fotografías son extraídas de libros de fotografías antiguas de Costa Rica, recuperados en la Biblioteca Nacional.

Objetivos:

Objetivo General

Producir una serie pictórica en óleo sobre papel con el apoyo de referentes fotográficos para el abordaje del concepto de lo inacabado en la pintura.

Objetivos específicos

1. Categorizar diferentes niveles de definición en la imagen figurativa, con el fin de emplear lo difuso como elemento que participe en el concepto de lo inacabado en la pintura.
2. Utilizar la fotografía como herramienta referencial para la representación de la figura humana en la pintura, la cual será un medio para el abordaje de escenas y las composiciones en las obras.
3. Sistematizar la veladura, mediante pruebas que permitan su empleo como herramienta de omisión de información y creación de atmósferas pictóricas.
4. Experimentar una serie de materiales y herramientas pictóricas vinculadas al campo de la técnica del óleo con el fin de acercarlas a los principios de inacabado o atmosférico presentes en esta investigación.

Metodología:

Para iniciar el abordaje metodológico, es necesario definir los conceptos que guiarán la investigación, debido a que se podrían entender como términos inexactos y susceptibles a la confusión. En la delimitación desarrollada anteriormente se adjuntó qué se entiende por lo inacabado en la pintura, qué se define como veladura plástica y de qué se habla cuando se menciona el género escenas. Estos conceptos guiarán el desarrollo de la experimentación y producción pictórica que pretende esta investigación.

Por otra parte, la utilización de componentes previamente establecidos, son el eje clave de la metodología; el establecimiento de límites fijos y flexibles. En la investigación, los límites fijos serán tres, el primero es el uso de la figuración como base compositiva de todas las pinturas, es decir, siempre será la primera etapa a realizar. El segundo, es la utilización del óleo como material y técnica, y el papel como soporte. Por último, la intervención de la veladura, la cual se encuentra siempre presente en todas las obras.

En cuanto a los límites flexibles, se utilizarán dos: el primero, son los cambios de nitidez o efecto borroso que puede poseer la figura humana representada, esto interfiere en cuánta información y detalle habrá, y se refiere al concepto de lo difuso. El segundo será en relación a la veladura pictórica, las intensidades y densidades con las que se puede manifestar, desde capas muy transparentes hasta empastes de alta densidad.

En cuanto a la investigación escrita, se utilizarán dos herramientas, la primera es el uso de bitácora y fotografías para registrar el proceso recorrido en la ejecución de las pinturas. Y la segunda es la revisión bibliográfica para encontrar apoyo teórico.

Desde los inicios de la investigación se utilizarán distintos artistas como referentes visuales, según las necesidades que se vayan encontrando. Sin embargo, existen dos referentes que tendrán mayor peso en la realización de los trabajos finales, la última etapa de la

investigación: el artista germano-estadounidense Wendelin Wohlgenuth nacido en 1988 y el artista alemán Gerhard Richter, nacido en 1932.

Para la realización de las obras, el primer paso será escoger la fotografía que se utilizará. La escogencia de ese material responderá únicamente a las necesidades compositivas o técnicas que se buscan experimentar. Esto quiere decir que los aspectos narrativos de las imágenes no serán considerados prioritarios. En este mismo proceso se analizará qué elementos de cada fotografía podrían participar o no. Ya con la imagen seleccionada y con las características en mente acerca de qué se desea modificar, se pasará el dibujo al papel directamente con carboncillo.

Seguido de esto se pintará la representación figurativa como la base del trabajo, se dejará secar durante varios días hasta que el pigmento esté sólido, y luego de esto se iniciará la realización de las demás capas. Antes de realizar las veladuras se iniciará un proceso rápido de experimentación, con pruebas que se nutrirán entre sí, por la información recopilada de los trabajos precedentes. Estas veladuras pueden ser lisas, con texturas, controladas con la rasqueta o brocha, o con una intención más libre, dejando que el mismo pigmento reaccione por sí solo, aprovechando accidentes como manchas y movimientos naturales en la pintura.

A pesar de las sistematizaciones que se realizarán para los procesos, esta investigación se sustenta de la experimentación como fuente para la construcción de conocimiento, donde el mismo acto de pintar, mostrará los pasos para el siguiente, alimentándose una acción de la anterior. De esta manera se busca una metodología orgánica y con cierta apertura a nuevas posibilidades.

Marco teórico:

Esta sección describe las fuentes teóricas y visuales que fueron utilizadas para el desarrollo de esta investigación. En los referentes teóricos se desarrollan conceptos relacionados a la veladura pictórica y a la imagen inacabada y en los referentes visuales se habla del trabajo de dos artistas: Wendelin Wohlgermuth y Gerhard Richter.

1. Referentes teóricos:

1.1. Veladura Pictórica:

Rosina Lajo define la veladura como capas de pigmento delgadas que se aplican sobre una superficie de óleo ya seca, con el fin de crear efectos de suavidad.

Aplicación de determinados tintes transparentes a fin de suavizar o velar el tono de lo pintado y conseguir mayor función tonal, sin que, por ello, pierda consistencia material la superficie pintada sobre la que se aplica. Su utilización es típica de la pintura al óleo...(Lajo, 2001, pp.211-212).

Otra definición de veladura añadida por Doerner (2005), describe la veladura como una propiedad que puede poseer la pintura para colorear el fondo sobre el que está aplicada, incluso ya seca. Doerner explica la importancia de hacer las veladuras pictóricas con barnices resinosos o con trementina de Venecia y aceite espesado, debido a que si se utiliza aceite puro, la pintura quedaría grasienta . (p.19).

Es importante añadir que las veladuras en este proyecto de investigación requieren la utilización de otros productos químicos para adelgazar la pintura. El medio que se utiliza para esto está compuesto por aceite de linaza, barniz damar y trementina, la misma cantidad de cada producto. Este medio da un efecto de brillo y presenta una textura viscosa.

Otro componente que aporta la veladura en la investigación, es el efecto difuso, diluyendo los contornos de la forma, favoreciendo un lenguaje pictórico abierto o ambiguo en su relación con el contorno.

1.2. Imagen inacabada:

En su texto *Unfinished*, Baum (2016) menciona cuatro manifestaciones de lo inacabado en las artes visuales para el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Estas cuatro manifestaciones son: lo provisional, el infinito, el entrópico y el participativo. De estas manifestaciones nos referiremos solamente al entrópico y al provisional, debido a que las otras dos manifestaciones no son pertinentes para esta investigación. (pp.207-208).

La entropía se refiere a la pérdida de estabilidad y coherencia, dando paso a la degradación y deterioro como parte de la obra de arte. Un sistema que pierde energía también pierde estabilidad y coherencia desencadenando un fenómeno asociado llamado desdiferenciación. Este concepto se expone como algo que se extiende, se difunde, se fragmenta y se desorganiza. Las obras de arte entrópicas sufren un proceso irreversible de deterioro en donde nunca pueden ser terminadas, son fundamentalmente interminables. (Baum, 2016, p.211).

Esta característica se manifiesta en la producción pictórica de este proyecto de investigación, por medio de una obra de arte abierta, que continúa. No es un ente cerrado y excluyente, sino más bien un objeto abierto al caos y a la falta de control.

Son nombrados inconclusos por ser trabajos que parecen intranquilos, irresueltos, y abiertos al cambio, generalmente en consideración a su estilo o proceso. (Parshall citado en Baum, 2016, p.14).

En cuanto a lo provisional se refiere a la delgada distinción entre un trabajo completo o incompleto, un evidente ejemplo de esto está en los trabajos de los artistas asociados al movimiento expresionismo abstracto, como el artista estadounidense Mark Rothko (1903-1970) o el artista también estadounidense Jackson Pollock (1912-1956), en donde sus pinturas terminadas muestran la tentativa posibilidad de haber continuado. Después de todo, ¿cómo se sabe con certeza cuándo un plano de colores puros o líneas de pintura con salpicaduras está concluido? (Baum, 2016, pp.208-209).

Según Newman (citado en Baum, 2016), la idea de lo acabado es pura ficción. El artista afirma que, a diferencia de un retrato o un paisaje, la pintura abstracta requiere muchas más consideraciones debido a que en las representaciones figurativas, lo acabado se puede medir por el acercamiento al motivo representado; en los casos en los que la similitud es la intención del artista. (p.208).

Por lo tanto, según Newman, los casos en los que la pintura es abstracta, las decisiones tomadas para considerar un trabajo terminado son delimitadas por el criterio del artista. Sin embargo, esta libertad de decisión no debe estar limitada solamente a la abstracción, como en el caso de esta investigación, que se apoya del criterio del artista para definir cuándo concluir una obra que es mayormente figurativa.

Para Willem de Kooning, en 1960 y para otros artistas del movimiento del expresionismo abstracto, terminar podría ser un obstáculo, pero también representaba inmensas posibilidades. El artista explica las dificultades que le ocasiona saber cuándo terminar una pintura. Sin embargo, en algunos momentos de desesperación en medio del proceso creativo, y a raíz de esta misma incógnita, encuentra como resultado lo que él llama una imagen increíble. (Baum, 2016, p.208).

Por tanto, según el texto anterior, características específicas de un proceso interpretado como inacabado como la azarosidad, la falta de un plan específico o inclusive valores relativos como el supuesto momento en que una obra está terminada, pueden terminar produciendo un proceso creativo.

A menudo la presencia de la firma del artista definía el trabajo como terminado, una marca final que reclamaba la obra como concluida. Sin embargo, el artista neerlandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606- 1669), en algunas ocasiones firmaba y colocaba la fecha en obras que se encontraban en un proceso inicial de ejecución, luego cuando la obra se encontraba más avanzada lo firmaba de nuevo. (Hinterding & Rutgers citado en Baum, 2016, p.81)

Parshall (citado en Baum, 2016) explica que los artistas que por voluntad propia trabajaban obras inacabadas enfrentaban las expectativas de las corrientes principales, planteando sus propias definiciones de acabado o en otros casos, construyendo una estética autosuficiente.

Un ejemplo de esto es Rembrandt en el siglo XVII cuando los últimos trabajos de su etapa madura fueron cuestionados y acusados de ser abandonados en medio del proceso. Ante esta acusación el artista responde: Un trabajo está completo si en él, las intenciones del maestro han sido resueltas. (Bikker & Krekeler citado en Baum, 2016, p.29).

Otro ejemplo, fue el artista francés Henri Matisse (1869-1954), identificado en el movimiento pictórico fauvismo, el cual, al ser cuestionado su trabajo por la academia, explicó sus verdaderos intereses: Un trabajo ha sido finalizado cuando representa mi emoción de la manera más precisa posible y cuando siento que no hay nada más por ser añadido. (Baum, 2016, p.14).

En las situaciones mencionadas anteriormente se destaca la independencia y control del artista sobre su propio trabajo en función de la intencionalidad de su obra. Al ser este el autor, puede elegir cuándo considerar terminado su trabajo, independientemente de los intereses de los otros y de la misma academia en el momento histórico en el que se encuentre, esta característica permite y ha permitido el nacimiento de infinitas posibilidades de expresión y construcción de conocimiento.

... inacabado: los pensamientos prestan atención a un tema de permanente atracción, fascinación y placer, pero también preocupación y expectación. (Baum, 2016, p.13). El término de lo inacabado, además de ser un tema muy abierto a la interpretación, es flexible a la manera en la que se le quiera ver, puede haber fascinación, desagrado, o incluso la desaprobación. Estos conceptos también están en juego en el momento de la contemplación de una obra.

El artista español Antonio López García, nacido en 1936, se relaciona con lo inacabado por medio del concepto 'non finito'. Habla de una producción artística basada en temáticas sencillas, pero con procedimientos técnicos y metodológicos altamente complicados, donde se busca representar lo esencial en la obra. Este artista se desenvuelve mayormente en la pintura, sin embargo, encontró en la escultura una herramienta para encontrar la verdad.

Esta descripción de la escultura que hace el artista como un anclaje hacia la verdad, puede ser la razón por la que ha trabajado tanto su producción tridimensional, en busca de crear un trabajo de arte más puro y, sobre todo, con mayor libertad. Sus esculturas lo han llevado a pensar acerca del absorbente abismo de lo 'no finito', el cual no se refiere a no terminar una pieza, sino más bien aventurarse a dejarlo en lo esencial. (Calvo, 2011, pp.37-38). Esta búsqueda de lo esencial en las esculturas de Antonio López es una importante característica que destaca este artista como un maestro no sólo en sus trabajos escultóricos, sino también pictóricos. Esta pureza en sus obras se puede observar y muchas veces no entender, sin

embargo, este criterio que él mismo ha destacado es una pista del porqué su trabajo tiene tanta fuerza, a través del non finito.

La escultura y la pintura de Antonio López, se enfrenta a un conflicto de representación, en esta búsqueda de la verdad. Es un artista que respeta el realismo y lo trabaja a través de la objetividad, las tensiones entre tiempo, observación y representación lo llevan a tener problemas con su obsesión de representar la realidad con verdad absoluta, esto lo aprisiona en una meta que nunca podrá alcanzar.

“The layer of skin that López García intends to manage without is what we know as subjectivity-the most dangerous type of interference that can plague an objective painter.” (Calvo, 2011, p.34). El obstáculo del cual Antonio López intenta deshacerse es lo que conocemos como subjetividad, el más peligroso tipo de interferencia que puede plagar a un pintor objetivo. Por lo tanto, él mismo es esta subjetividad de la cual intenta escapar para poder alcanzar el realismo absoluto deseado en sus pinturas.

Esta característica de non-finito mencionada en el trabajo de Antonio López García, la encontramos en el Old-Age Style. Fue encontrada en las pinturas de la etapa madura de muchos artistas como Rembrandt, el cual fue mencionado anteriormente por sus rasgos inacabados, Poussin, Claude Lorrain, Monet, Degas, Cézanne.

Podemos encontrar en la producción de estos artistas un número pequeño de trabajos que se encuentran principalmente en su etapa madura. Estos trabajos, representan una transición técnica y estética, de un estilo maduro a uno con menor definición, más impreciso. Se ha considerado si esta característica común de varios artistas se debe al deterioro físico de su edad lo cual los lleva a pintar de esta manera o si es más bien un estilo estético que ellos decidieron adoptar, llegando a la conclusión que ambos elementos han participado en este ‘old-age style’. (Baum, 2016, pp.48-49).

Está claro que los artistas mencionados son maestros de la pintura, por lo cual parece necesario apreciar esta característica y hacer un esfuerzo por entender por qué en estos casos, sus últimas etapas de producción los llevó a concluir en este estilo non finito.

Clark says artists at the end of their lives ‘are not concerned with the imitation of natural appearance’; they are ‘solitary,’ imbued with ‘a kind of transcendental pessimism,’ their art characterized by ‘a reckless freedom of facture,’ the ‘feeling of imminent departure,’ and ‘a retreat from realism, an impatience with established technique.’ (Baum, 2016, p.49).

En el texto anterior, Kenneth Clark concluye que estos artistas desarrollaron este estilo estético en sus últimos años de vida, no preocupados por la imitación naturalista, más bien trabajan impregnados por un tipo de pesimismo trascendental en que sus trabajos están marcados por una libertad temeraria. Gracias al sentimiento de cercanía a la muerte, se retiran del realismo, con impaciencia hacia la técnica que tenían establecida.

Más adelante, después de la Segunda Guerra Mundial, muchos grupos de artistas con aperturas hacia un estilo inacabado, consideraban cada vez más, el dejar de trabajar el arte de manera convencional para acercarse a sus intereses específicos.

Lo que nosotros tenemos es un arte que tiende a perderse a sí mismo, sin límites y llena a nuestro mundo con él mismo. (Baum, 2016, p. 207). La cita anterior es extraída de un artículo que Allan Kaprow escribió acerca de Jackson Pollock. Artistas como Pollock y los mencionados anteriormente han buscado de una manera u otra, desvanecer las limitaciones en el arte, no sólo ideológicas, sino también en la relación con la forma, para poder trabajar fuera de él.

A continuación, se estudiará cómo influyeron las herramientas en el proceso del artista británico Lucian Freud (nacido en el año 1922 y fallecido en el año 2011), participando activamente en el proceso creativo se abrieron puertas a la presencia de lo inconcluso y se definió decisivamente un lenguaje pictórico en su obra.

La relación de Lucian Freud con lo “acabado” se empezó a manifestar en algunos de sus trabajos, cuando su pincelada fuerte marcó un cambio decisivo que ocurrió a mediados de la década de 1950. Este artista comenzó a ponerse de pie mientras pintaba e intercambió pinceles finos de pelo de marta, que le daban a sus primeros trabajos un acabado más delicado, por aquellos gruesos de pelo de cerdo, que le dieron un mayor empaste a la superficie de su pintura y una exageración en la pincelada. (Baum, 2016, p.107).

Freud se acercó a lo inacabado por la energía que había alcanzado su obra, con sus pinceladas toscas y marcadas. Además de esto, en varias ocasiones dejaba sus trabajos abandonados porque los consideraba poco innovadores o porque decidía pintar solamente una fracción del boceto, como parte de la composición utilizada.

Si sentía que no estaba viendo algo nuevo en la pintura que estaba realizando, algo que no haya visto antes, lo abandonaba, y a menudo lo destruía, aunque hubiera invertido trabajo de meses en determinada obra. (Baum, 2016, pp.106-107). Para Lucian Freud, la pregunta de si está acabado o no, no tiene importancia, según su criterio, si hay suficiente vida en una pintura no necesita más para considerarla terminada.

La obra pictórica de este proyecto también fue evolucionando conjuntamente con las herramientas. Las características de los pinceles construyeron lenguajes específicos en la representación de la figuración, utilizando al inicio de la investigación, pinceles duros y cargados de pintura, consiguiendo empastes y pinceladas independientes entre sí.

Más adelante, se modificó el lenguaje pictórico, utilizando pinceles suaves para realizar difuminados con capas delgadas de pintura. De esta manera, la figura humana representada en las pinturas fue definida por medio de las herramientas utilizadas.

2. Referentes visuales:

Esta investigación trabaja con dos referentes, principalmente por sus características técnicas y de proceso: el artista alemán y americano Wendelin Wohlgenuth y el artista alemán Gerhard Richter. Antes de comprender los puntos de interés de estos artistas en relación a la investigación, se desarrollará un breve resumen acerca de su obra y luego se iniciará una comparación de los puntos específicos de interés.

El trabajo de Wendelin Wohlgenuth se basa en fotografías antiguas, mayormente en blanco y negro, las cuales son difuminadas a tal punto de colindar con la abstracción. Utiliza capas que conviven entre una representación meticulosa de una fotografía hasta la utilización pura y primaria de la pintura, tal como una mancha rápida sin volumen aparente, como si estuviera ahí por error. Figura.1

Este contraste que realiza este artista entre imagen figurativa y otros elementos como mancha, líneas y ‘accidentes’, resulta de evidente interés para la investigación, debido a que estos elementos que se separan de la figuración tienen un papel muy importante en la mayoría de cuadros realizados, en los que se busca la pérdida del equilibrio en el cuadro o entropía, por medio de estos elementos.

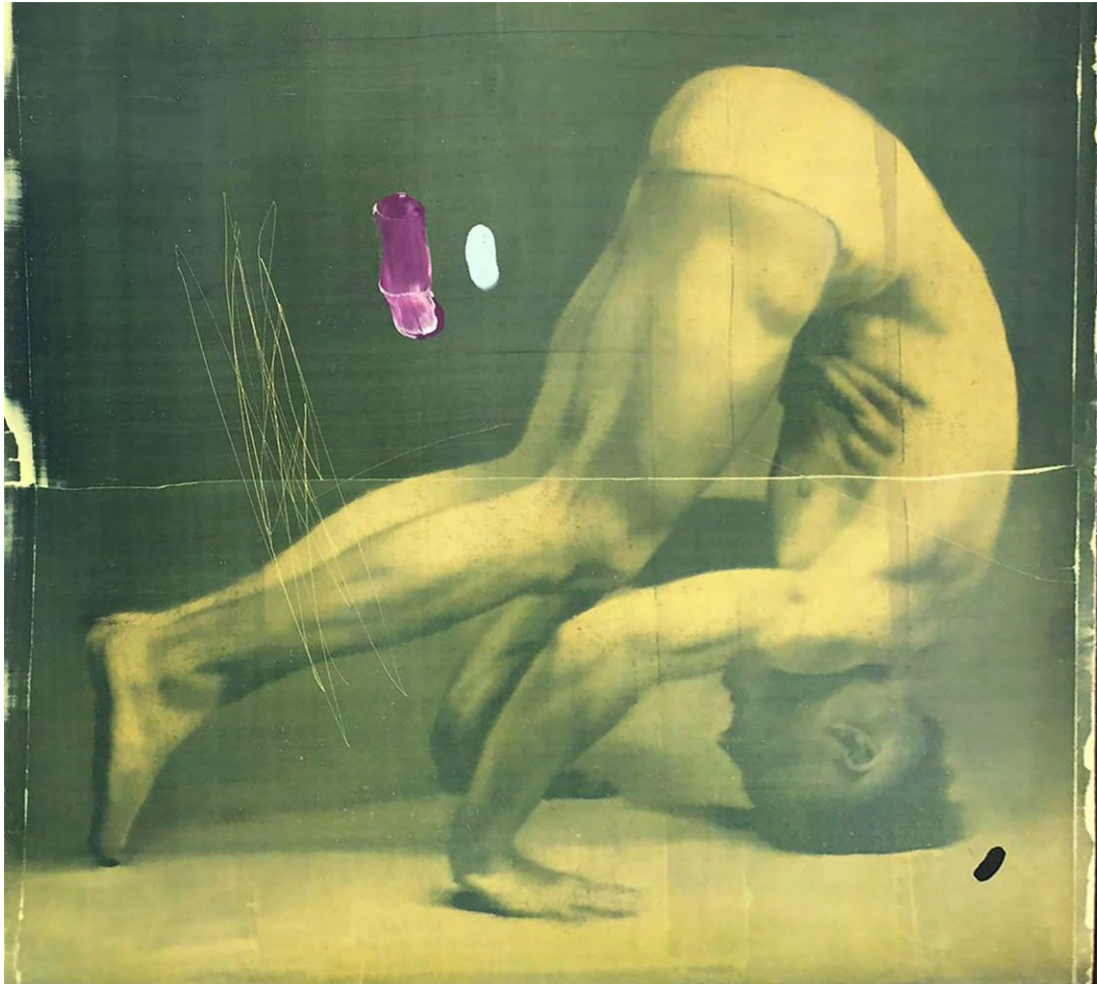


Figura 1. "Man Upside Down". Wohl gemuth, 2017.

Wendelin Wohl gemuth explica en una entrevista algunos temas de los cuales se basa para la escogencia de sus fotografías de referencia:

Busco trabajar con fotografías principalmente en blanco y negro extraídas de archivos médicos en línea. En estas pinturas me enfoco en figuras completas y busco enfatizar una estética muda, contenida y oprimida. Al igual que mucho de mi trabajo, me enfoco en la identidad humana, especialmente las imágenes conflictivas que nos vienen a la mente en relación a la religión y la ciencia. (Leiman, 2019). En relación con lo que explica Wohl gemuth en el texto anterior, los criterios que definen la temática de sus cuadros se consideran subjetivos, sin embargo, de manera opuesta a esto, busca una representación física y evidente

en sus cuadros, nada lejos de lo que se está viendo, sin intereses por dar un mensaje más allá de lo que se representa en la pintura.

La superposición de capas de pintura que realiza Wohlgemuth es un punto importante para esta investigación. Se extrae de su proceso la manera en la cual trabaja algunas capas con gran transparencia para el aporte de suaves matices y otras con mayor densidad afectando la figuración con diferentes niveles de opacidad.

Otro punto técnico esencial son las herramientas que se deben utilizar. Este artista sirve como guía para utilizar ciertas herramientas, como la rasqueta, con la cual se construyen veladuras texturizadas facilitando el desplazamiento de la pintura para generar algunas manchas como accidentes y a los movimientos naturales del óleo, ofreciendo nuevas oportunidades en las veladuras. Figura 2.

Además, este artista describe el óleo como un material muy útil para lo que busca pintar: una muy buena representación fotográfica, con gradientes y difuminaciones, pero que también preserva esa fluidez rápida que permite dejar marcas gestuales. (Leiman, 2019). En sus pinturas, Wohlgemuth trabaja obras contenidas en sí mismas como figuras, pero en muchas otras busca reflejar movimiento, no sólo en las veladuras que utiliza, sino en muchos casos en las acciones que representan los personajes. Esto también es un punto relevante para la producción realizada, la cual representa el movimiento en las escenas o situaciones que están aconteciendo.



Figura 2. "Couple on The Stairs". Wohlgemuth, 2018.

Gerhard Richter es un artista alemán que nació en 1932. A lo largo de su carrera trabajó con la abstracción y con la figuración realista. Interesa para esta investigación, la etapa en su trabajo en el que se mezclaron estas dos representaciones visuales, y el efecto de movimiento que realizaba en sus pinturas abstractas que fue empleado en la figuración, propiciando un efecto borroso o difuminado en las formas. Este efecto borroso es de especial importancia para esta investigación.



Figura 3. "Dead". Richter, 1998.

Trabajar en cercanía con Richter ha enfatizado el interés por lo difuminado, siendo una guía en cuanto a la técnica utilizada. Determinando la definición con la que se trabajó, desde la escogencia de la imagen, el boceto y la apariencia de la figuración presente.

Para este efecto borroso que se busca, se toman en cuenta la mayor cantidad de elementos posibles, cuánta pintura utilizar, si debe estar seca o con algún tipo de diluyente, en qué momento buscar este efecto borroso; si en la misma construcción de la imagen o después de un tiempo de secado determinado.

El estudio sobre la obra de Richter indica que trabaja la imagen borrosa desde el inicio, considerando los valores tonales y los colores que serían mezclados más adelante. Sin embargo, era después de haber construido la imagen en la pintura, que utilizaba una brocha seca para difuminar las formas.

Por el contrario, Wendelin Wohlgenuth sigue otro proceso para este efecto borroso, el cual parece trabajar en algunos casos, el efecto final de difuminado desde el inicio, inherente a la primera construcción de la imagen que realizaba.

Para el proyecto, se experimenta con base en ambos artistas, tanto en Gerhard Richter como en Wendelin Wohlgenuth, extrayendo los elementos que resultan útiles de ambos o muchas veces mezclándolos.



Figura 4. "Self-portrait". Richter, 1996.

Además de los aportes que se mencionaron en relación a estos dos artistas, resulta importante añadir que en el proceso de pintar se encontraron otras nociones importantes en relación al color, luz y la construcción de atmósferas. En un proceso de análisis y comparación de elementos específicos como la utilización de determinada paleta de color o cuánta información utilizar en el fondo de una escena, se construye información por medio de la observación, experimentación, anotación de conclusiones y resultados.

Desarrollo de Marco Teórico y Metodológico:

Los referentes teóricos desarrollados anteriormente participaron como catalizadores alrededor del concepto de lo inacabado en la pintura. Utilizando esta información para adentrarnos en percepciones a lo largo de la historia acerca de qué es la pintura inacabada. Estos artistas trabajaron este concepto por criterios que consideraban eran de importancia, no solo por las implicaciones históricas del momento, sino en otros casos, por condiciones en su propia historia de vida.

La investigación no se apegó a una sola de estas percepciones para el desarrollo de la obra práctica, sino más bien se utilizaron todas estas convicciones como fundamentos de la investigación.

En los referentes visuales, se extrajeron elementos específicos que fueron clasificados como componentes fijos y flexibles para el desarrollo de las obras, como niveles de representación y veladura pictórica, elementos que fueron elegidos en la búsqueda de valores estéticos.

El desarrollo de referentes teóricos formó juicios que participaron de manera intrínseca en el desarrollo de las obras. El primero es la fuerte implicación de las herramientas en relación con lo que buscaba transmitir la obra. En el fauvismo y el impresionismo por ejemplo, características como la pincelada fuerte y tosca catalogaron sus pinturas como inacabadas.

El difuminado, ha sido considerado muchas veces como una característica acabada, sin embargo, en esta investigación fue empleado como un elemento de lo inacabado, por medio de la exageración de su misma característica borrosa en la figuración, aprovechando la dificultad de interpretación que genera en la imagen figurativa.

En cuanto a la libertad del artista sobre a su propia obra, Freud, junto con Rembrandt, destacaron la importancia que tienen las intenciones del artista y lo que este busca por encima

de qué se considera correcto realizar en una obra. Otros artistas demostraron los desenlaces de sus procesos creativos en la obra generada, un ejemplo de esto es Antonio López García, el cual, por medio de lo non finito, encontró su herramienta principal para sus intenciones estéticas y Henri Matisse, que utilizó la pincelada y el color para representar la emoción de la manera más precisa posible, incluso si esto implicaba ser catalogado como inacabado.

En el caso de esta investigación, se buscó desarrollar una producción pictórica que hablara intencionalmente de lo inacabado en la pintura y al mismo tiempo, que produjera un lenguaje plástico que encontrara sentido como una obra completa por sus propias características técnicas.

La búsqueda del concepto de lo inacabado en la pintura fue parte indispensable de la metodología de trabajo, debido a que este concepto funcionó como guía para cada paso a realizar, cuáles herramientas y cómo, qué características se buscaban en los diluyentes, soportes y veladuras.

Recursos aplicados a la creación de la propuesta:

A continuación, se describen de manera detallada todos los pasos y recursos físicos, temporales y técnicos, lo involucrado en la realización y finalización de las obras. Se adjuntan fotografías para ilustrar los procesos y descripciones específicas de cómo se lograron los resultados obtenidos.

1. El taller y tiempos de secado

El primer paso de los procesos creativos fue conseguir un espacio apto para el desarrollo de las obras, debía ser un espacio cerrado, pero con suficiente ventilación e iluminación. Además, este debía ser designado solamente para esta tarea, por dos razones: el fuerte olor de los pigmentos y la necesidad de controlar los elementos que podrían afectar las pinturas en sus tiempos de secado, debido a la necesidad de proteger las capas lisas de pintura de posibles factores externos como insectos o polvo cualquier elemento que pueda adherirse.

Finalmente, se encontró un cuarto apropiado, con dos ventanas de tamaño considerable y la posibilidad de ser utilizado solamente para la realización de las pinturas, por lo cual se acondicionó con un caballete, un escritorio, y una superficie plana y limpia donde se guardarán los papeles extendidos y los cuadros que estuvieran en proceso de secado.

Para trabajar las pinturas se necesitaron recipientes, diluyentes, paletas, papel, plástico adhesivo, pinceles, pinturas, soportes por utilizar, insumos que pueden quitar mucho espacio, por tanto, en el taller sólo se conservaron los insumos que se necesitan repetida y constantemente dejando los materiales que se podrían utilizar a futuro o los que ya fueron utilizados en las experimentaciones pasadas, guardados en otros espacios para liberar espacio en el taller.



Figura 5. Vista general del taller.

Se procuraba siempre conservar la mayor cantidad de trabajos ya terminados cerca de la que se estaban realizando en cada momento, debido a que el conocimiento de cada obra en proceso se apoyaba de la anterior y resultaba esencial tener referencias anteriores como guías para el siguiente paso. Además, se trabajó con un promedio de cinco cuadros simultáneamente, debido a que cada veladura debía ser realizada sobre otra ya seca y los cuadros están compuestos de dos, hasta cinco capas diferentes.

El espacio que se utilizó como taller no era tan espacioso como para secar todas las pinturas horizontalmente, situación que se resolvió de dos maneras: algunos trabajos se secaban

de manera vertical, sujetos por chinchas o cinta en las orillas a tablas de cartón comprimido, y los demás se guardaban unos encima de otros, con papel mantequilla en el medio para evitar que se pegaran entre sí.

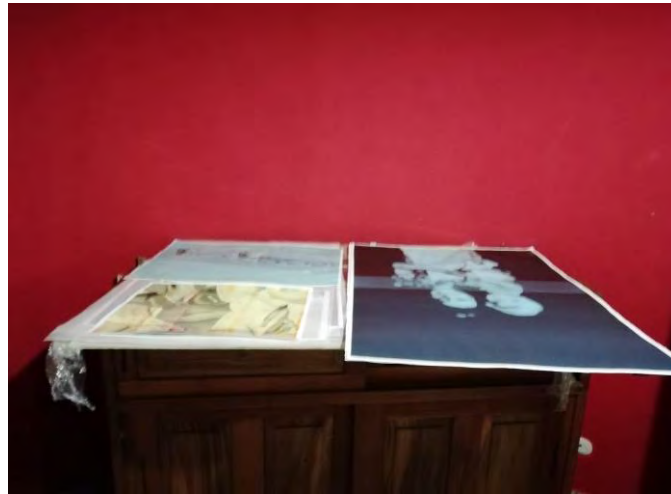


Figura 6. Cuadros en el proceso de secado.



Figura 7. Cuadros guardados y separados con papel mantequilla.

Los procesos de secado eran prolongados, ya que el óleo es un pigmento que requiere de mucho tiempo para secar y además de esto, el medio que se utilizó para la realización de las veladuras tiene una textura viscosa, lo que problematiza el contacto de la pintura con alguna otra para su almacenamiento.

2. Soportes y procesos

A continuación, se explicará en orden cronológico los soportes que se han utilizado para cada etapa de la investigación. En esta sección se agregan trabajos que no forman parte de la serie pictórica final, son más bien el proceso que la desencadenó.

Se inició trabajando con lienzo imprimado, luego se utilizó madera imprimada con gesso, después, surgieron nuevas necesidades que sugirieron trabajar papel sobre cartón comprimido y por último y como soporte final se utilizó solo papel.

Además, se explicará brevemente el proceso que se atravesó antes de llegar a las pinturas finales y las diferentes aproximaciones que se le dieron al término de la pintura inacabada.

2.1 Tela

Es importante iniciar esta sección especificando que para la investigación se decidió utilizar óleo, por su versatilidad tanto para realizar difuminados como para generar diferentes densidades.

Se inició con tela debido a que sólo se necesitaban dos características en el soporte: que fuera apto para utilizar óleo y que facilitara la rapidez en el proceso del trabajo.

Sólo en esta etapa se utilizó acrílico junto con el óleo, para obtener fondos secos en minutos, se generaba un fondo sólido (figura 4 y 5) o se diluía con agua, logrando tonos más sutiles.



Figura 8. Base en acrílico, para agilizar el proceso de secado de las capas.



Figura 9. Pintura al óleo sobre fondo de acrílico.

En un inicio se dejaba un espacio en las orillas de la tela para utilizar en un bastidor las pinturas seleccionadas, sin embargo, se despertó el interés por realizar el montaje de las pinturas con alfileres, sin necesidad de bastidores para la tela de los cuadros.



Figura 10. Pinturas en espacio de trabajo.

Estas pinturas fueron realizadas en tela, con fondos en acrílico, montadas sobre una de las paredes que rodeaban el espacio de trabajo con la intención de que funcionaran como una guía visual a las pinturas consecutivas. Una vez terminada la pintura, se colocaba junto a las demás, explorando diferentes tipos de montaje y aprovechando el diálogo que se abría entre

ellas. En muchos casos, se incluyeron otros elementos en estos procesos de montaje y experimentación, como la imagen que se utilizó de referencia, pruebas de color y notas concluyentes del trabajo.

En esta etapa, la rapidez en el proceso era de suma importancia, debido a que se buscaba realizar muchos trabajos con un periodo muy corto de tiempo, sistematizando en el mismo proceso de pintar, el desarrollo empírico de lo inacabado. Esto se trabajaba por medio de interpretaciones rápidas de una imagen, garabatos de las formas y colores, realizando interpretaciones y sugerencias de las formas sin demasiado tiempo para detalles, preocupaciones o juicios.



Se trabajó la imagen con ausencias de información desde el primer momento en el que trasladaba a la pintura. Se buscaba describir las características principales de los personajes y escenas, buscando revelar con poca información aquello que se consideraba principal.



También se trabajó una misma imagen de referencia varias veces, buscando encontrar distintas aproximaciones al concepto de lo inacabado por medio de la espontaneidad que generaba la interpretación de la imagen de referencia.

2.2 Madera imprimada con gesso

En el proceso de la pintura en madera, se trabajó por primera vez la imagen figurativa en blanco y negro, y la veladura como una herramienta para generar atmósferas. Explorando relaciones entre la imagen del fondo y la veladura pictórica.



El interés por la veladura pictórica y la utilización de la rasqueta (instrumento el cual se muestra en el apartado de herramientas), fue lo que impulsó el cambio de soporte en este momento de la investigación debido a que este necesitaba un soporte liso y sólido que tenga la firmeza necesaria para la fuerte presión que ejerce la rasqueta. Ver figura 11.

Estas tablas requerían de un proceso específico de imprimación, se aplicaba gesso, se esperaba a que se seque y luego se lijaba con diferentes granos de lija; desde un grano grueso hasta uno muy fino, esto para conseguir la textura la lisa que se necesitaba. Y luego se debía repetir el proceso alrededor de tres veces en cada soporte. La solidez que ofrecía la madera imprimada resultaba ventajosa, sin embargo, se descartó su uso para la investigación debido a que, a pesar de requerir un proceso extenuante para su imprimación, no se lograba pulir lo suficiente la superficie para conseguir una textura completamente lisa.



Figura 11. Primeras pruebas realizadas con rasqueta sobre madera imprimada.

Esta fue la primera aproximación a la veladura trabajada en las obras finales. Este soporte dejaba un rastro de pequeñas líneas en la pintura, contaminando las veladuras, las cuales debían ser lisas para poder trabajar degradaciones, cambios de valores tonales y densidades pictóricas sin interrupciones.

2.3 Papel sobre cartón comprimido

Lo que se está buscando en este momento de la investigación es una textura lisa en un soporte sólido para pintar al óleo, por esta razón se decidió trabajar con papel. Se debía solucionar la característica de solidez que el papel no poseía, así que se decidió pegar el papel sobre una tabla de cartón comprimido con un marco de madera en la parte de atrás, para evitar deformaciones en la tabla por humedad.

El proceso para confeccionar este nuevo soporte requería de muchos insumos, cuidado y aún más tiempo que soporte el anterior, pero con la ventaja de ser una superficie lisa para pintar ya que el papel solo requería una capa de gel acrílico que se colocaba con un rodillo muy fino y no dejaba ninguna textura.

La estructura de madera se confeccionaba con una tabla de cartón comprimido a la cual se le pegaban tablillas de madera con pegamento, formando un marco. En el proceso de secado, estas tablillas debían ser sostenidas con prensas para madera por al menos un día y una noche para que el pegamento tenga tiempo de secar y las tablas queden bien sujetas. Ver figuras 12 y 13.

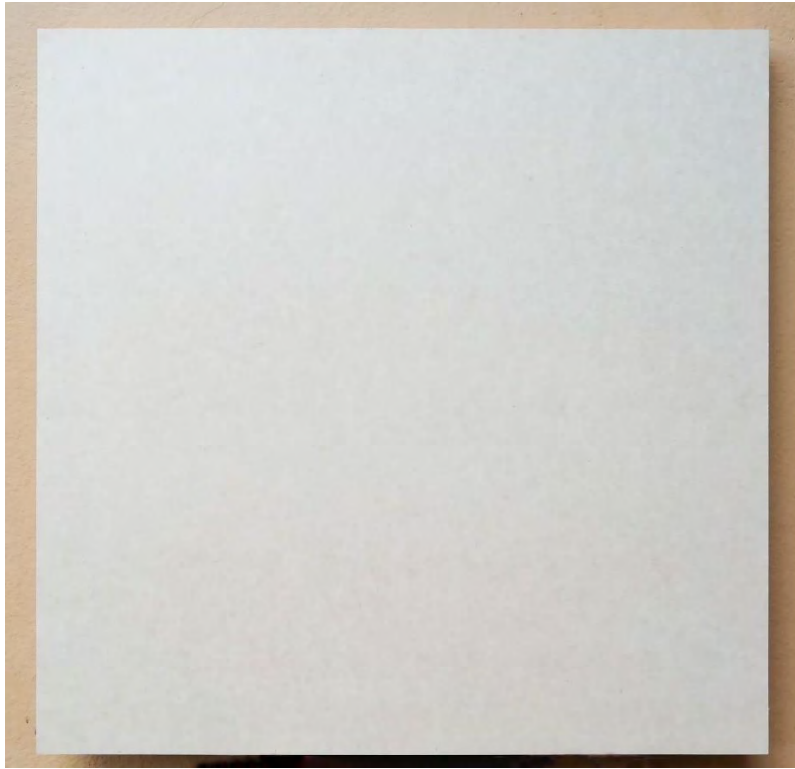


Figura 12. Soporte realizado con tabla de cartón comprimido.

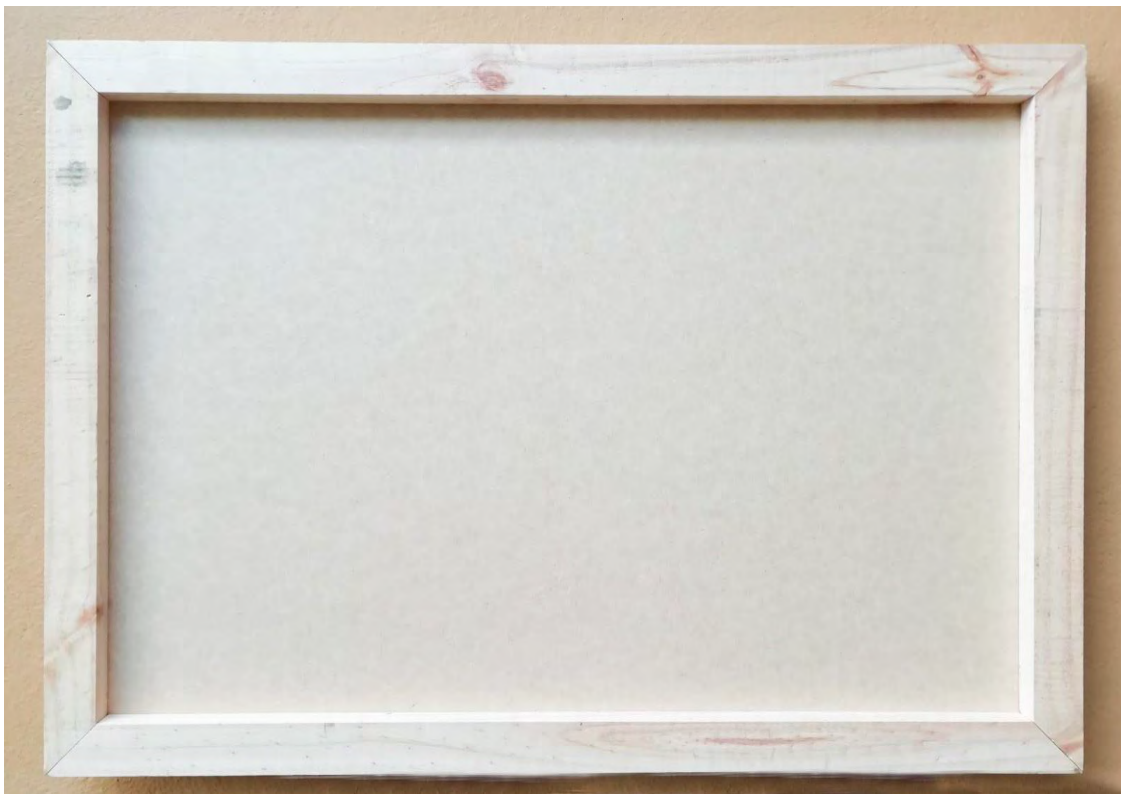


Figura 13. Marco de tablas pegado al soporte de cartón comprimido.

Luego de este proceso para armar la estructura, se procedió a pegar el papel al cartón comprimido con goma y alcohol, en cantidades de mitad y mitad. Este paso requiere de mucha atención y rapidez debido a que al pegar el papel al cartón comprimido existen dos inconvenientes que pueden dañar el soporte: uno es que la goma tiende a secarse muy rápido y no hay mucho tiempo para calzar el papel con la superficie del cartón comprimido y la otra es que se pueden formar bolsas de aire entre el cartón comprimido y el papel. Para evitar esto último se debió presionar constantemente la superficie con un rodillo limpio al mismo tiempo en el que se está pegando el papel, luego, cuando ya el soporte esté listo, se deben colocar otras tablas lisas y limpias encima con la mayor cantidad de peso posible, esto por varios días hasta que se seque, para evitar que se formen bolsas de aire en el papel.

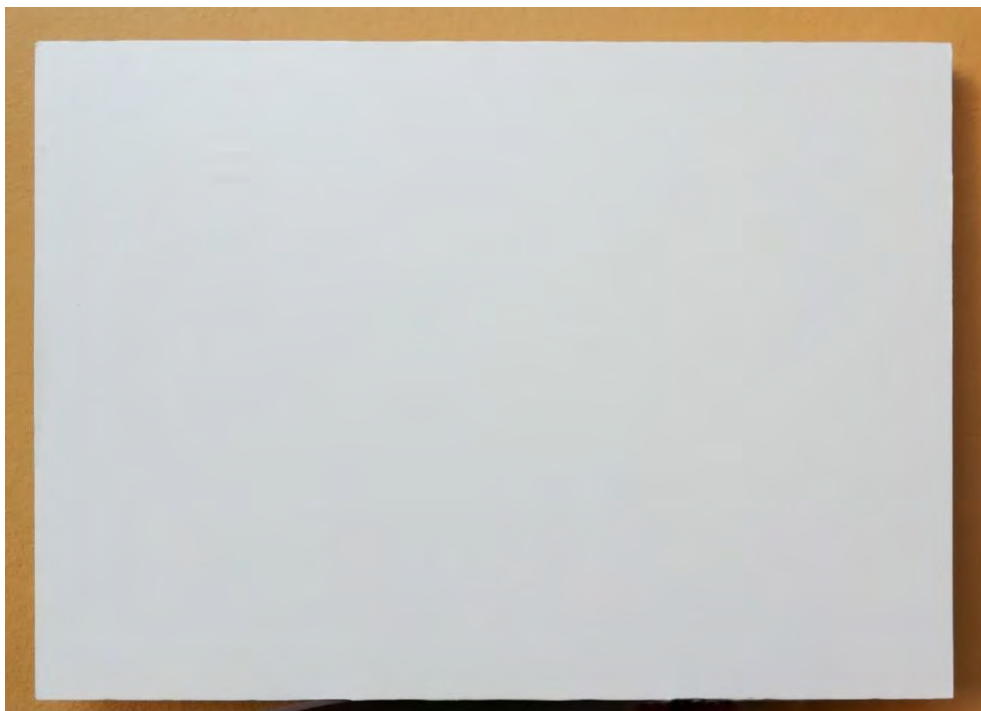


Figura 14. Soporte de cartón comprimido con papel acuarela pegado con goma y alcohol.

El papel utilizado para este soporte debía tener un mínimo trescientos gramos por metro cuadrado, para que pueda soportar las condiciones generadas por el óleo. Otra característica que se buscaba en el papel es que tuviera poca textura, debido a que, si era muy ruidosa, afectaba a la veladura de igual manera que la textura de la madera.

Este soporte resultó conveniente sin tomar en cuenta lo complicado en su preparación, debido a ofrecía una la textura lisa. Sin embargo, después de realizar unos pocos trabajos se descartó como soporte final, debido a que no solucionaba las necesidades de rapidez que demanda el proyecto y esto estaba influyendo negativamente en los procesos creativos, condicionando la espontaneidad y naturalidad del trabajo.



2.4 Papel

Se decidió utilizar el papel como soporte definitivo. Sin embargo, aún se necesitaba que fuera firme, lo que se soluciona con tablas de cartón comprimido para sostener el papel al momento de pintar.

Cada vez que se empezaba un cuadro, se pegaba el papel a una tabla de cartón comprimido con cinta y un chinche en cada esquina, cuando se terminaba el cuadro, se dejaba secar y luego se despegaba de la tabla y esta quedaba libre para realizar la siguiente pintura.



Figura 15. Papel adherido con cinta adhesiva sobre cartón comprimido.

El papel se preparaba aplicando gel acrílico con un rodillo de espuma fina, el proceso duraba sólo unos minutos, este soporte aceleró definitivamente la producción pictórica, debido a que era un soporte rápido de preparar, fácil de manipular y tenía la textura lisa que se buscaba.

Ejemplos de diferentes soportes utilizados con la misma fotografía de referencia.



Figura 16. Trabajo realizado sobre soporte de tela.

En esta etapa de trabajo lo inacabado se manifestó desde una metodología de pintura rápida que sugiere la imagen figurativa con pocas pinceladas.



Figura 17. Trabajo realizado en soporte de papel sobre madera.

Esta etapa de trabajo fue corta ya que el soporte requería de mucho trabajo en su preparación e impedía la producción de pinturas rápida y fluida.



Figura 18. Soporte de papel.

Este fue el soporte escogido para la producción de obras finales, ya que es rápido en su preparación y utilización.

3. Herramientas

A continuación, se describirán las herramientas utilizadas en la realización de las pinturas, se explicarán sus características y su determinado aporte. Esta sección se divide en: pinceles y brochas, espátulas, rodillo y rasquetas, paletas y recipientes.

3.1 Pinceles y brochas

Para la aplicación y manipulación de óleo en el cuadro se utilizaron brochas, pinceles y rasquetas. Las brochas más suaves eran utilizadas para generar difuminados a gran escala, veladuras lisas y uniformes y también para aplicaciones de pintura en fondos amplios.



Figura 19. Brochas utilizadas para la aplicación de pintura, abarcar grandes planos de papel y fondos lisos.

Las brochas suaves en la figura 19 son las dos brochas de mango negro. Las brochas duras se utilizaban solamente para la aplicación de pintura. En cuanto a los pinceles, los de pelo compacto eran utilizados para realizar las primeras manchas en el cuadro (figura 20) buscando un mayor control en la aplicación de pintura y los de pelo más suave y desordenado (figura 21) se utilizaban para difuminar la pintura ya aplicada.

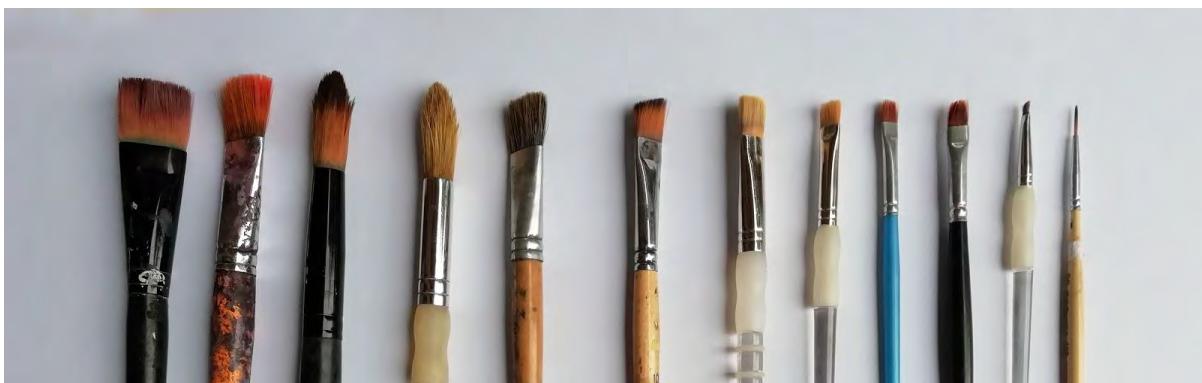


Figura 20. Pinceles utilizados para manchar, agregar pigmento en zonas medianas y detalles pequeños.



Figura 21. Pinceles para difuminar, facilitaron mezclar el pigmento y suavizar los bordes de las figuras.

3.2 Espátulas

Las espátulas se utilizaron para dos funciones principales; las pequeñas, para mezclar la pintura antes de pintar, y la espátula grande se utilizó para limpiar la pintura desecho de la paleta. En alguna ocasión fueron utilizadas directamente en la obra, para construir líneas o experimentar con alguna textura.



Figura 22. Paletas utilizadas para mezclar la pintura en la paleta, generar matices y diferentes valores tonales.

3.3 Rodillo y rasqueta

Estos dos instrumentos tienen un rol muy importante en la investigación, ya que están involucrados directamente con la veladura pictórica. Este rodillo es de esponja y fue utilizado para aplicar el gel acrílico al papel, preparándolo para soportar el óleo y diluyentes. Este instrumento funciona muy bien para las necesidades de la investigación por sus finos poros que posibilitaron una superficie lisa para pintar.

Por otro lado, las rasquetas fueron utilizadas para generar texturas en las veladuras pictóricas, fue un instrumento esencial en la experimentación y en los trabajos finales.

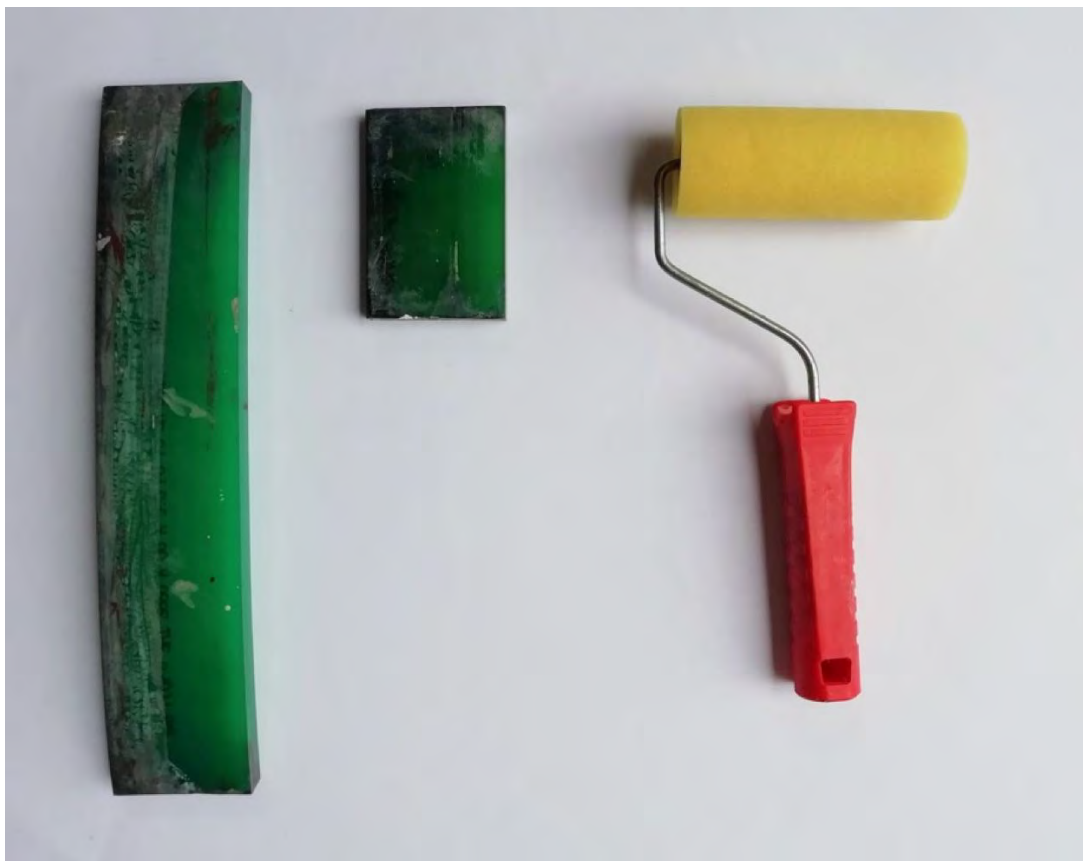


Figura 23. Rasqueta utilizada para la realización de veladuras y rodillo para la aplicación de gel acrílico al papel.

3.4 Paletas y recipientes

Para mezclar el color se utilizó una paleta principal de vidrio con un cartón gris debajo. Se utilizaron otras superficies improvisadas para generar varias mezclas de color al mismo tiempo. Además de paletas también se necesitaron recipientes hondos debido a que algunas veladuras se realizaban con grandes cantidades de medio pictórico, el cual era líquido.



Figura 24. Paletas y recipientes, utilizados para mezclar la pintura ya sea en seco o en estado líquido.

4. Oleos y medios

Durante la realización de la producción pictórica final se utilizaron once colores de tubo diferentes. Estos están divididos entre sus características de opacidad o transparencia, calidad marcada en el empaque con un cuadro vacío en representación de transparencia, un cuadro oscuro como opaco y otro dividido por la mitad como semiopaco.



Figura 25. Transparente.

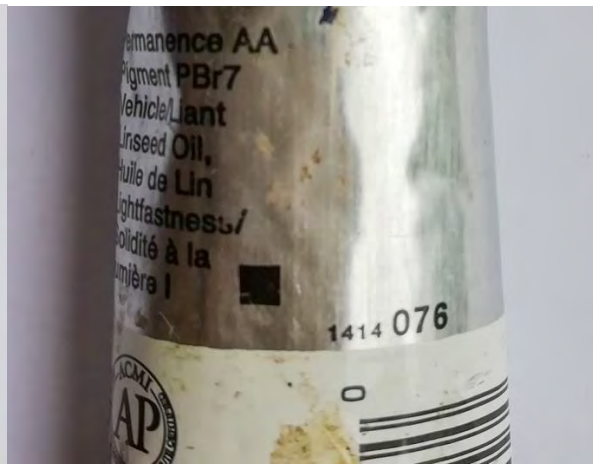


Figura 26. Opaco.



Figura 27. Semiopaco

Los colores que están marcados con cualidad de transparencia fueron utilizados para la realización de las veladuras que buscaban dar color a la pintura, pero sin generar bloqueos en detalles y formas. Estos colores fueron el azul de prusia, limón, carmesí alizarina permanente, tierra de siena natural, tierra de siena tostada, tierra de sombra natural y magenta. Ver figura 28.



Figura 28. Pigmentos transparentes.

Los colores que están marcados como opacos o semiopacos fueron utilizados para la parte figurativa de la pintura, estos colores son el blanco de titanio, amarillo limón, negro, azul cobalto y algunos colores presentes en los transparentes, como tierra de sombra tostada.



Figura 29. Pigmentos opacos y semiopacos.

Los colores con características de transparencia también fueron utilizados para realizar la parte figurativa, sin embargo, las pinturas opacas y semiopacas se utilizaron para las veladuras solo cuando se buscaba interferir en la imagen figurativa.

Todos los cuadros contienen paletas de color monocromos, ya sea hacia colores fríos o cálidos. El color azul de prusia y amarillo limón tuvieron mayor participación en las pinturas, en menor grado se utilizó el magenta, tierra de siena natural y tostada.



Figura 30. Gel acrílico. Utilizado para que el papel resista las condiciones generadas por el óleo.

Otro producto utilizado fue el gel acrílico, para imprimir el papel (figura 23), espíritu mineral para limpieza y un medio formado por trementina, aceite de linaza y barniz damar, en cantidades iguales, para realizar las veladuras pictóricas y controlar las densidades de la pintura.

5. Imágenes de referencia

Como se especificó en la delimitación del tema, para el desarrollo de la serie pictórica se construyó un archivo fotográfico constituido en su mayoría por imágenes antiguas costarricenses. Sin embargo, no se buscaba realizar una producción pictórica con alguna temática específica, las imágenes de referencia se emplearon como una excusa para trabajar lo inacabado.

A continuación, se muestran algunas de las imágenes de referencia utilizadas:



Para la construcción de obras finales, se trabajó con un video proyector, buscando jugar con la composición y los niveles de definición directamente sobre el soporte final o por medio de fotografías de la distorsión. Junto a esto se utilizaban imágenes impresas de los referentes visuales que tuvieran alguna relación con lo que se buscaba lograr. Estas relaciones siendo, similitud en la paleta de color buscada, efectos logrados por dicho referente o contenido de la obra.

Descripción de procesos:

En este apartado se describirán los procesos que llevaron a concretar la serie pictórica final, se tomaron como referencia un número de obras para englobar la mayoría de los procedimientos realizados. También se engloban las diferentes veladuras utilizadas, explicando sus características en relación con lo inacabado en la pintura.

Veladura pictórica

La pintura figurativa con semejanza a la fotografía suele interpretarse en el ámbito de las artes visuales como un lenguaje terminado y cerrado en su composición; sin embargo la interrupción que generó la veladura pictórica sobre la imagen figurativa contribuyó a la construcción de una estética inacabada no solo por obstaculizar la interpretación de la figuración, sino también por el protagonismo adquirido en la obra, generando fuertes texturas, atmósferas y cambios en el matiz general de la imagen.

La veladura pictórica se interpretó a través de diferentes intensidades y texturas. En algunos casos fue evidente, con texturas que interfirieron en la imagen figurativa (Anexo 1, 4, 6, 7, 18, 19) y en otros momentos en el fondo (Anexo 2, 8, 9, 12, 20). También fue empleada como una capa opaca y sólida, tapando completamente partes completas de la figuración, como en el (Anexo 10) en donde la veladura oculta los brazos del personaje y parte del pie.

Se realizaron exploraciones en las que la veladura compitió con la figuración por medio de pesos visuales que ayudaron a abrir la composición hacia lo inacabado. (Anexo 11 y 19) Y por último, se utilizó una veladura delgada y uniforme como un gran velo, ya sea completamente lisa (Anexo 3) o interrumpida con chorretes de diluyente, dejando espacios abiertos que mostraban la capa anterior.

Blanca (Anexo 15)

El primer paso en la ejecución de este trabajo fue realizar el retrato con pintura blanca y negra, cubriendo toda la superficie del papel, incluso los fondos blancos se cubrían con pintura blanca, debido a que esta primera capa de óleo evita que se forme una textura no deseada al entrar en contacto la veladura líquida con el papel. A continuación, se dejó secar por completo esta primera capa.

La primer veladura se aplicó con dos intensidades diferentes, generando un color más suave con pintura diluida en medio pictórico y un tono más intenso, agregando mayores cantidades de pigmento. Razón por la cual, los ojos, boca y pelo del personaje poseen un tono más intenso, y la cara, cuello y camisa son de un tono más claro.

La veladura no se concentró sólo en el personaje, cubrió toda la superficie debido a que este medio pictórico genera un brillo llamativo que se debe utilizar en toda la superficie para que haya unidad en la obra.

Luego de secarse esta primera veladura, se utilizó una rasqueta para moldear líneas horizontales con pintura negra, encima de la figuración, que se destacaron encima de las zonas claras del cuadro, y por último se realizaron las manchas al costado derecho del personaje, con ayuda de la rasqueta.

Sombrero

Esta pintura tuvo un proceso parecido al anterior; como primer paso se realizó un retrato en blanco y negro, se dejó secar, seguidamente se hizo la primera veladura para la cual se utilizó una rasqueta, generando una textura sutil con movimientos a lo largo de todo el papel, buscando líneas fluidas y controladas en el rostro del personaje.



Cuando la primera veladura estuvo seca, se aplicó la segunda. La intención en esta etapa fue darle color al rostro del personaje. Para esto se utilizó más cantidad de medio pictórico que óleo y sólo se utilizaron colores que estaban rotulados como pigmento transparente.



Luego de esta segunda capa se aplicó una tercera, la cual buscaba tapar toda la textura del fondo, para lo cual se realizaron tres capas de pintura espesa, sin diluir, debido a que es difícil cubrir colores los oscuros con claros.

Obra concluida:



Título: Sombrero.

Técnica: Óleo sobre papel.

Dimensiones: 28cm x 43 cm.

Año: 2019.

Hombre fumando

Esta pintura fue realizada en dos etapas solamente, en la primera se realizó un retrato figurativo a color, con una paleta monocroma generada artificialmente al mismo tiempo que se pintaba, ya que la fotografía de referencia era en blanco y negro.



Cuando la primera capa se secó por completo, se realizó una veladura de pintura muy diluida y homogénea sobre toda la pintura anterior, para lo cual se utilizó una brocha grande y suave.

Como último paso, se colocó el cuadro al revés y utilizando un pincel de cerdas suaves se realizaron varios chorretes con medio pictórico, permitiendo que el diluyente interfiriera con la capa húmeda y muestre los colores reales de la capa anterior.

Obra concluida:



Título: Hombre fumando

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 110 cm x 76 cm

Año: 2019

Pies (Anexo 3)

Esta fue una de las primeras pinturas realizadas, por lo tanto, posee un proceso experimental. Al igual que casi todos los demás trabajos de la serie pictórica final, el primer paso fue la realización de la imagen figurativa en blanco y negro, luego se dejó secar y se aplicó una veladura transparente con un matiz muy suave.

Se esperó a que esta capa secase y se preparó una mezcla en la paleta de vidrio constituida por diluyente y pintura utilizada en la veladura anterior, teniendo esta mezcla lista, se dejó caer el trabajo sobre la paleta. Y por último se utilizó la rasqueta para limpiar el exceso de la superficie del cuadro y para controlar las texturas que se generaban con la mancha.

Imagen Difusa

Por la misma razón que la veladura pictórica aporta a lo inacabado, lo hace el efecto borroso: por la interrupción de información en la imagen figurativa. Siendo una distorsión a lo que el ojo conoce como figuración.

La imagen figurativa con característica difusa fue surgiendo gradualmente en el desarrollo de la serie pictórica, manifestándose constantemente con diferentes intensidades. Sin embargo, el primer acercamiento de una obra principalmente difusa inició con la pintura del anexo.14, llamada “Sr.” en donde se persiguió un mayor protagonismo en la veladura pictórica, por lo que se buscó suavizar los límites del personaje, disminuyendo la figura a manchas suaves y difusas.

Después de esto se realizaron diferentes interpretaciones de lo difuso, como en el anexo.16 con la obra “Mujer Roja” en donde se buscó disminuir la definición en los límites internos de la figura, sin embargo, los límites externos del cuerpo con el fondo tienen un protagonismo importante por el corte generado en el personaje por el fondo rojo.

Y, por último, las obras “Madre” (anexo.3) y “Salto” (anexo.21) se aproximaron con mayor intensidad a lo difuso, por medio de la veladura y los límites no sólo del personaje sino también del fondo.

Movimiento

Esta fue la última experimentación realizada y fue el primer acercamiento a representar el movimiento de un cuerpo repitiendo la misma forma por medio de una secuencia de figuras con diferentes definiciones.

Se buscó representar el movimiento por medio de la repetición de formas y el difuminado, además se experimentó la realización de texturas con plástico y pintura diluida. La experimentación con las texturas se inició cuando el fondo ya se encontraba seco, sin embargo, resultaría interesante la misma experimentación con el fondo húmedo, generando texturas no sólo en los personajes sino también en el fondo.

No se continuó esta experimentación ya que concretar un resultado maduro en la representación del movimiento podría significar meses de trabajo, así que se destinó para un desarrollo a futuro, después de haber concluido este proyecto de tesis.



Conclusiones:

La estructura de trabajo para la ejecución de las obras constaba de dos pasos fijos, la realización de la imagen en blanco y negro, a partir de la cual se superponen distintas capas de pintura. De esta manera se mantenía una armonía de colores monocromos, uniendo la producción pictórica con este patrón visual. Sin embargo, en las últimas dos pinturas realizadas: Salto (Anexo 21) y Hombre Fumando (en punto 6. Veladura pictórica y descripción de las obras finales) se cambió esta solución; la imagen figurativa se pintó a color conservando la monocromía y se aplicó la veladura pictórica sobre esta.

Para esto, se tomó la figura de referencia que originalmente se encontraba en blanco y negro, para trasladarla a una interpretación monocroma. Utilizando dos matices de color análogos se empleó un matiz para interpretar las zonas oscuras de la figura, y el otro para los tonos medios y claros.

Esta nueva manera de trabajar el color en la figuración fue resultado de un proceso evolutivo que seguramente seguirá creciendo y transformándose. Nuevos componentes que eran fijos podrían abrirse a ser flexibles e incluso introducir nuevos pasos como realizar veladuras pictóricas antes de la figuración, en búsqueda de mayores profundidades atmosféricas y texturas.

Otro cambio que podría permitir valiosos alcances es ampliar los niveles de definición, forzándolos hasta el límite con la abstracción, buscando mayor integración entre la imagen figurativa con la veladura y menos separación como un personaje individual. En la etapa final de la investigación, se despertó un interés por representar el movimiento por medio de la repetición de formas continuas complementadas con este mismo efecto borroso en la imagen. Incluso después de concluido este proyecto de graduación, se continuará experimentando este

efecto y sus posibles alcances y resultados, al igual que las demás inquietudes mencionadas en este apartado de conclusiones.

La presente investigación posee una sección de recursos aplicados a la creación de propuesta, donde se describieron los detalles en relación con la técnica: los soportes, diluyentes, tiempos de secado y pigmentos. También contiene en el marco teórico, conceptos relacionados con lo inacabado en la pintura, lo difuso y la veladura pictórica, que son los fundamentos teóricos que acompañan toda la producción pictórica.

En relación con la investigación técnica, la experimentación resultó esencial debido a que permite indagar y concluir cuáles procesos y materiales facilitan el resultado deseado. Un ejemplo de esto fue el largo proceso que se atravesó en la búsqueda de un soporte liso, rápido de preparar y utilizar, para esto se trabajó con un número determinado de soportes antes de encontrar el que más se adecuaba a las necesidades del momento.

Por otra parte, el mismo proceso de experimentación permitió encontrar el diluyente adecuado para la construcción de la veladura pictórica, ya que los primeros químicos utilizados opacaban la imagen. Luego de varias pruebas se encontró un medio pictórico que mantenía el brillo de la imagen y facilitó la fluidez de la pintura.

Este mismo proceso fue empleado para todos los elementos que se ven implicados en la elaboración de una obra pictórica, en relación con las posibilidades que nos pueden ofrecer los pigmentos, herramientas y soportes.

Alcances:

Para esta investigación se aprovechó la espontaneidad en el proceso técnico, pero conservando un orden específico por medio de los componentes fijos y flexibles, con los cuales se delimitó un estilo pictórico. A lo largo de la investigación, se han enfrentado muchos cambios tanto en los soportes como en las herramientas utilizadas.

El papel resultó ser el mejor soporte encontrado hasta este punto de la investigación, debido a que posee todas las características buscadas: apto para pintar al óleo, rapidez en su preparación y utilización, además posee una textura completamente lisa, característica esencial para la realización veladuras pictóricas fluidas y limpias.

En cuanto a herramientas, además de los pinceles y brochas comúnmente utilizadas en la pintura, se utilizó la rasqueta, la cual constituye una parte esencial en la construcción de lo inacabado en las pinturas, debido a interrumpe la imagen figurativa y contribuye a la pérdida de equilibrio en la composición.

La importancia de este instrumento se fundamenta en sus características, ya que permite mover y arrastrar la pintura de manera uniforme si se desea, siendo esta su función tradicional en la producción serigráfica. Además, funciona para realizar texturas con diferentes intensidades como líneas, planos y manchas.

Y en cuanto a la técnica, el óleo resultó ser la mejor alternativa debido su versatilidad, ya que permite una amplia posibilidad de resultados como degradaciones, planos homogéneos y texturas densas. Todo esto unido al amplio tiempo de secado que ofrece, facilitando componer las veladuras en el mismo momento de su realización.

Uno de los logros más importantes de la investigación es el límite encontrado entre una mancha espontánea y el control a ejercer sobre la misma. Esto resultó clave para encontrar nuevos efectos y atmósferas, utilizar las herramientas para dirigir la mancha, pero siempre

aprovechando los elementos involuntarios como la gravedad en la pintura, interacciones directas del cuadro con la mezcla realizada en la paleta y errores que en varias ocasiones resultaron provechosos.

Referencias bibliográficas:

Leiman, L. (2019). *In the studio with Wendelin Wohlgermuth: painting the chaos and indifference of the natural world*. Art Maze Mag, Spring(12). Recuperado de <https://artmazemag.com/wendelin-wohlgemuth/>

Doerner, M. (2005). *Los Materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.

Francisco, C & (2011). *Antonio López García: Paintings and Sculpture*. New York: D.A.P.

Baum, K. (2016). "Unfinished". New York: The Metropolitan Museum of Art.

Lajo, R. (2001). *Léxico de arte*. Madrid: Akal.

Godfrey, M & Serota, N. (2016) *Gerhard Richter: panorama*. London: Tate Publishing.

Anexos:



Anexo 1. Chisme

Título: Chisme

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 59 cm x 44 cm

Año: 2019



Anexo 2. Pies

Título: Pies

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 36 cm x 24

Año: 2019



Anexo 3. Madre

Título: Madre

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 98 cm x 69 cm

Año: 2019



Anexo 4. Hijos.

Título: Hijos

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 21 cm x 22.5 cm

Año: 2019



Anexo 5. Aeropuerto.

Título: Aeropuerto

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 63.5 cm x 44 cm

Año: 2019



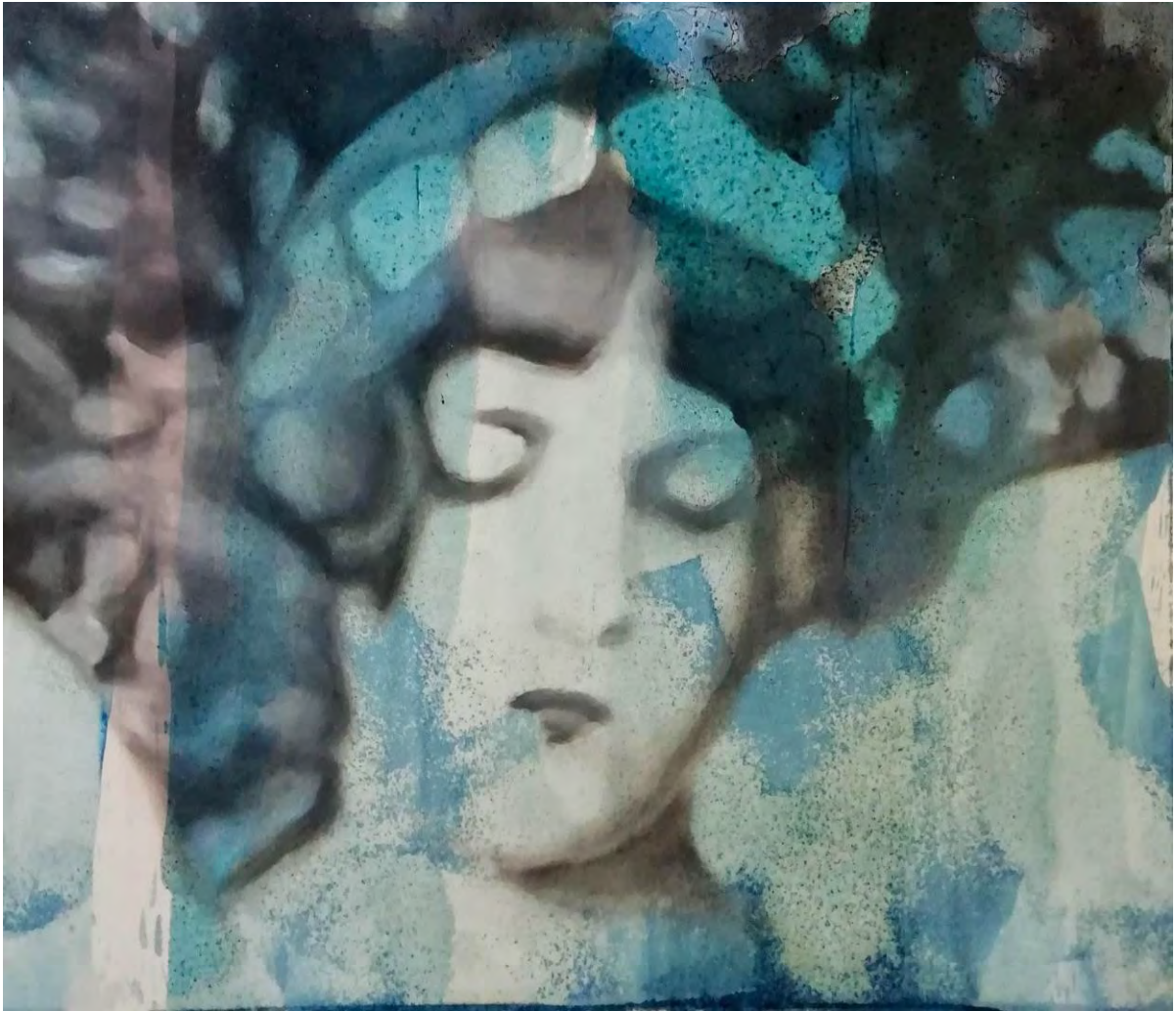
Anexo 6. Mancha

Título: Mancha

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 26.5 cm x 28 cm

Año: 2019



Anexo 7. Ángel

Título: Ángel

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 31 cm x 25.5 cm

Año: 2019



Anexo 8. El viaje

Título: El viaje

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 33.5 cm x 47.5 cm

Año: 2019



Anexo 9. Niña

Título: Niña

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 44 cm x 35 cm

Año: 2019



Anexo 10. Chica-chico

Título: Chica-chico

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 48 cm x 30 cm

Año: 2019



Anexo 11. Chica

Título: Chica

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 58 cm x 76 cm

Año: 2019



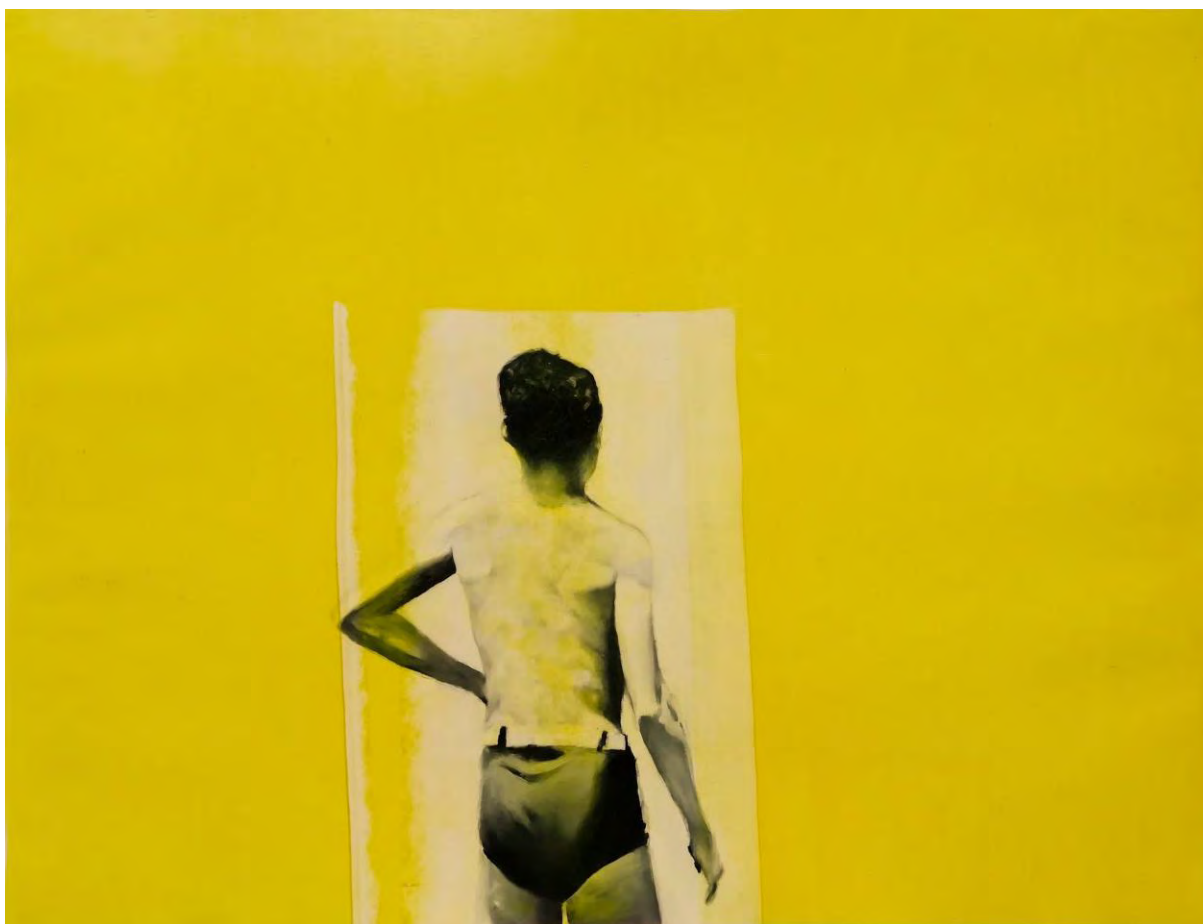
Anexo 12. Nieve

Título: Nieve

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 63 cm x 46.5 cm

Año: 2019



Anexo 13. Lluvia

Título: Lluvia

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 63.5 cm x 48.5 cm

Año: 2019



Anexo 14. Carnaval

Título: Carnaval

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 35.5 cm x 46 cm

Año: 2019



Anexo 15. Niño

Título: Niño

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 28 cm x 43.5

Año: 2019



Anexo 16. Clases

Título: Clases

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 21.5 cm x 26 cm

Año: 2019



Anexo 17. Sr.

Título: Sr.

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 43 cm x 32.5 cm

Año: 2019



Anexo 18. Mujer roja

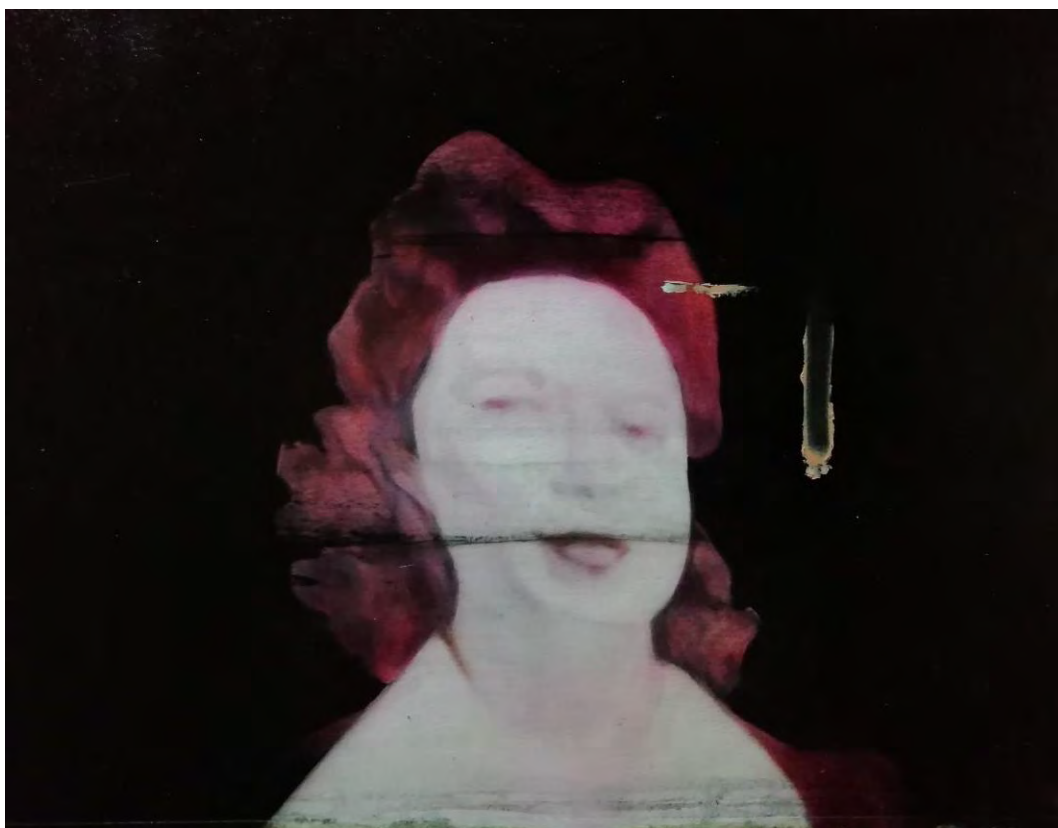
Título: Mujer roja

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 55.5 cm x 77 cm

Año: 2019





Anexo 19. Blanca

Título: Blanca

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 34 cm x 49 cm

Año: 2019



Anexo 20. A misa

Título: A misa

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 58 cm x 43 cm

Año: 2019



Anexo 21. Salto

Título: Salto

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensiones: 112 cm x 78 cm

Año: 2019