

EL CUADRO COMO
MANIFESTACION DE UNA
CONDUCTA.



MARTA MARIÑO CASILLAS



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MEMORIA DE LICENCIATURA

TITULO

EL CUADRO COMO MANIFESTACION
DE UNA CONDUCTA..

AUTOR

MARTA MARIÑO CASILLAS

COPIA MANUSCRITA ORIGINAL
PROFESORA DE ESTA FACULTAD Y
DIRECTORA DE ESTA MEMORIA

CURSO 1984/85

SANTA CRUZ DE TENERIFE.

6603062263



Rene Passeron:
Pintar es una conducta. En el
dominio de las costumbres es-
ta sometida a la historia y a
sus vicisitudes.

DOÑA MARGARITO GONZALEZ MORO
PROFESORA DE ESTA FACULTAD Y
DIRECTORA DE ESTA MEMORIA

Margarita Gonzalez Moro

INTRODUCCION.

Rene Passeron:

Pintar es una conducta. En el dominio de las costumbres esta sometida a la historia y - sus vicisitudes.

En el momento en el que un estudio sobre su propia obra, son muchos los inconvenientes con que se encuentra, uno de los principales es el de llevar el lenguaje pictórico al escrito. Es difícil expresar todo el camino andado hasta llegar al cuadro, porque un cuadro no sólo es lo que puede verse, color, manchas, texturas, etc., sino que es también reflejo del pintor, el que nos permite conocer su personalidad y sus inquietudes artísticas y sociales, reflejo en el que puede adivinarse esa lucha entre hombre - materia, cuadro - pintor que da por resultado final la obra artística.

Dice René Passeron "Pintar es una conducta. En el"

INTRODUCCION.

esta conducta consiste en cubrir una superficie cualquiera con un material húmedo o untoso, físicamente capaz de adherirse a ella y de endurecer al secarse. Esta capa de pintura da una apariencia distinta a la superficie que oculta".

Con este texto referido a la pintura en general pretendo justificar el enfoque que voy a dar al presente trabajo. Mi intención es dar a conocer la pintura considerando como una conducta particular.

En el momento en el que un pintor inicia un estudio sobre su propia obra, son muchos los inconvenientes con que se encuentra, uno de los principales es el de llevar el lenguaje pictórico al escrito. Es difícil expresar todo el camino andado hasta llegar al cuadro, porque un cuadro no sólo es lo que puede verse, color, manchas, texturas, etc., sino que es también reflejo del pintor, el que nos permite conocer su personalidad y sus inquietudes artísticas y sociales, reflejo en el que puede adivinarse esa lucha entre hombre - materia, cuadro - pintor que de por resultado final la obra artística.

Dice René Passerón "Pintar es una conducta. En el -

dominio de las costumbres, está sometida a la historia y sus vicisitudes. Con todo, si se llamaría en su extensión máxima y en su comprensión esencial, -- esta conducta consiste en cubrir una superficie -- cualquiera con un material húmedo o untoso, físicamente capaz de adherirse a ella y de endurecer al -- secarse. Esta capa de pintura dá una apariencia distinta a la superficie que oculta".

Con este texto referido a la pintura en general pretendo justificar el enfoque que voy a dar al presente trabajo. Mi intención es dar a conocer mi pintura considerandola como una conducta particular. Así pues, he dividido mi trabajo en dos partes principales. En la primera expongo una breve historia y las vicisitudes de mi formación artística y dedico -- la segunda a explicar mis experiencias de taller. Es decir, cuales fueron y como han sido por mi emplea-- dos unos materiales untosos o húmedos sobre distin-- tos soportes.

Creo con esto demostrar que toda investigación, tanto de formas como de materiales, es la mejor manera de llegar a disponer de un lenguaje expresivo y propio.

Sirva de conclusión a este trabajo, mi tesina de --

licenciatura, la obra que lo acompaña. Ilustran este texto una serie de fotografías y apuntes de distintos trabajos para que gráficamente y de forma detallada faciliten la comprensión de cual ha sido hasta el momento presente el proceso evolutivo de mi conducta pictórica.

Puedo decir que mi formación artística se inició en la infancia, y no exagero al afirmar que mis primeros pasos fueron dados en un ambiente que olía a pintura y esencia de tramentina.

En el año 1.973 ingresé en la Escuela de BB.AA. de Las Palmas. Las enseñanzas académicas que entonces allí se impartían fueron para mí importantes, porque supusieron la adquisición de una destreza manual, una coordinación entre el ojo, la mente y la mano que considero básica para la actividad artística. Ahora bien, si los ejercicios que en la Escuela se proporcionaban pudieron servirme de algo, no los espino más que la oportunidad que me brindaron, de ponerme en

ENCUENTRO CON LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.

entre los compañeros de las escuelas de arte surjan grupos, de gustos, inquietudes y rebeldías afines. Tal fue el caso, pertenecí a un grupo que montó un estudio de trabajo, cuyas actividades en él se pretendían fueran liberadoras de las académicas. Debo confesar que en un principio y en buena medida, el grupo imitaba a los impresionistas. Pero la visita a las numerosas exposiciones que por aquí entonces se celebraban en Las Palmas, tanto de categoría nacional como internacional, al ponernos en contacto con las variadas y múltiples tendencias del arte

Puedo decir que mi formación artística se inició en la infancia, y no exagero al afirmar que mis primeros pasos fueron dados en un ambiente que olía a pintura y esencia de trementina.

En el año 1.973 ingresé en la Escuela de BB.AA. de Las Palmas. Las enseñanzas académicas que entonces allí se impartían fueron para mí importantes, porque supusieron la adquisición de una destreza manual, una coordinación entre el ojo, la mente y la mano que considero básica para la actividad artística. Ahora bien, si los ejercicios que en la Escuela se proponían pudieron servirme de algo, no los estimo más que la oportunidad que me brindaron, de ponerme en

contacto con otros alumnos. Es frecuente que de entre los compañeros de las escuelas de arte surjan -- grupos, de gustos, inquietudes y rebeldías afines. -- Tal fué mi caso. Pertenecí a un grupo que montó un -- estudio de trabajo, cuyas actividades en él se pre-- tendían fueran liberadoras de las académicas. Debo -- confesar que en un principio y en buena medida, el -- grupo imitaba a los impresionistas. Pero la visita -- a las numerosas exposiciones que por aquél entonces se celebraban en Las Palmas, tanto de categoría na-- cional como internacional, al ponernos en contacto -- con las variadas y múltiples tendencias del arte ac-- tual despertaba en nosotros la exigencia de una nue-- va expresión "un deseo fundamental de expresar la -- verdad" como dice Valsechi, "¿Cuál es la índole de -- esa verdad? El propio Valsechi daba enseguida su -- contestación:

"La esencia más profunda del arte deriva de nuestra necesidad humana de testimoniar, de afirmar una verdad no pasajera, esto es, de crear una armonía a la que los hombres aspiran siempre para dar quietud al confuso caos del vivir cotidiano".

Así pues, fué en el año 1.978 cuando sentí la necesidad de crear algo propio.

Dice Russoli:

"Una obra de arte es ... un objeto, esto es, algo -- que crea y formula el hombre, al que el hombre ha -- dado forma y que por ello se vuelve autónomo más a-- llá del momento subjetivo y de la intuición creati-- va" más al propio tiempo, "cada uno de estos objeti-- vos tienen en sí un valor de comunicación, de mensa-- je, de coloquio, o sea, un valor de tentativa, de -- indagación sobre la realidad".

Buscaba el camino más adecuado para cubrir las nece-- sidades del momento, es decir: la de conseguir una - atmósfera volátil que envolviera a las formas. Crear una figura que estuviera libre de líneas y que no e-- xistiera división entre fondo y figura, pudiéndola - conseguir por medio de la mancha.

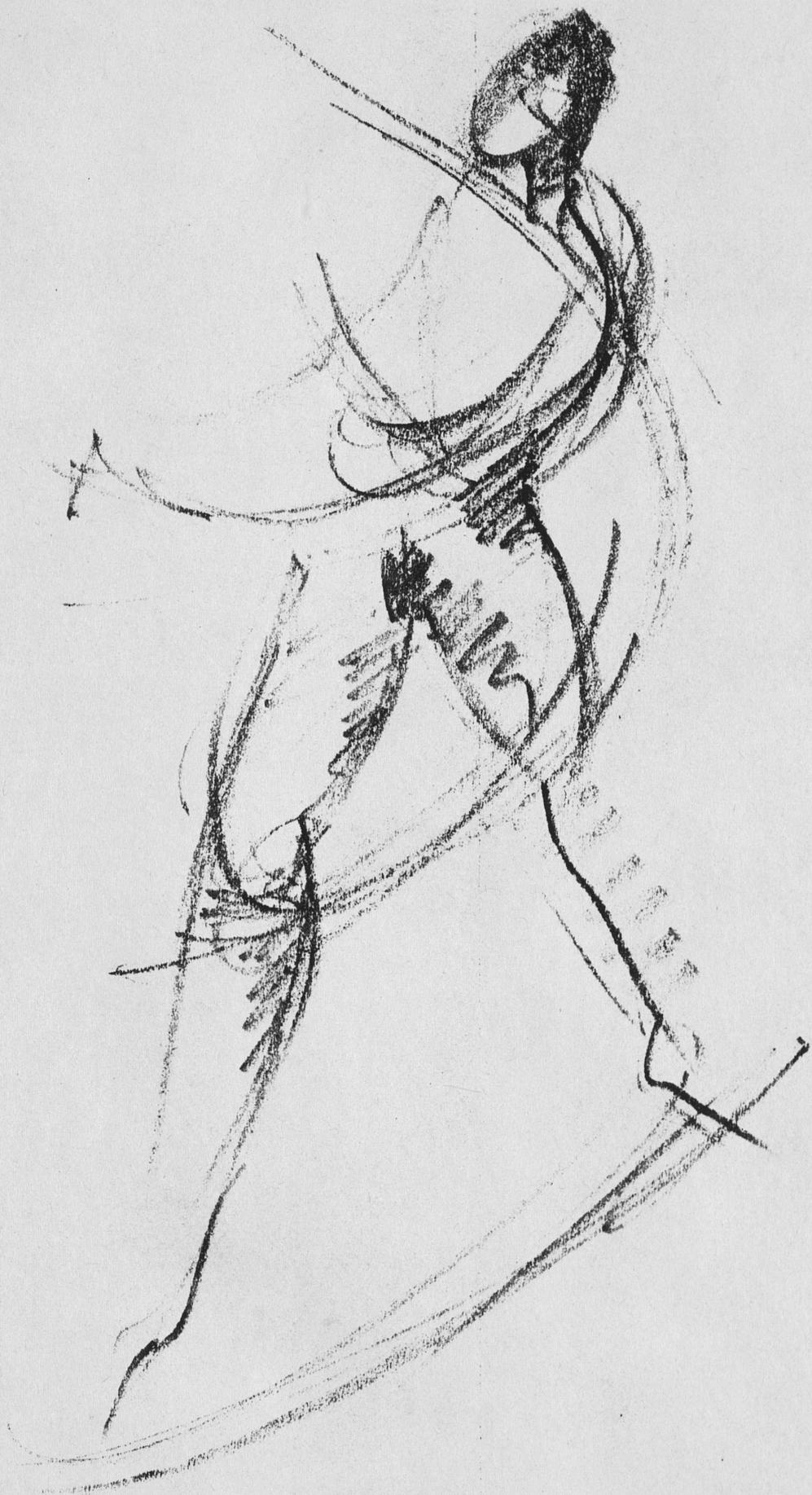
Por lo cual me ví en la necesidad de buscar por mí - misma, unos materiales que, por sus cualidades plás-- ticas y por la manera que yo pudiera utilizarlos se adecuaran a mis exigencias expresivas. De este modo llegué a mis primeras experiencias con el óleo y los rotuladores.

TRABAJOS DE INVESTIGACION: OLEOS Y ROTULADORES.

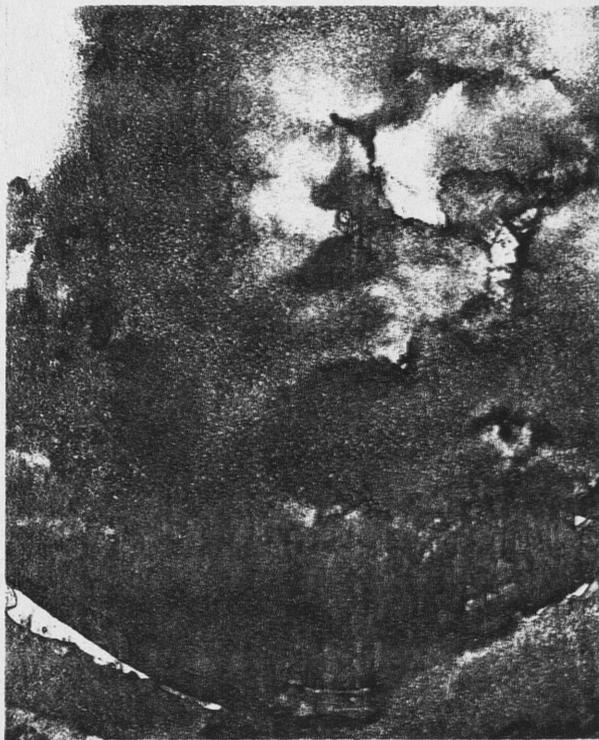
Aprovechando los apuntes de movimiento, sus poses, e incluso algunas fotos, me interesaba llevar ese tropel fuera de los límites de la línea, dándole libertad; para ello, había que buscar una técnica que cubriera esa necesidad (laminas A_1 , A_2).

El intento se refirió en un principio al empleo del óleo y rotuladores. El óleo era disuelto con gran cantidad de aguarrás dejándolo fluido y transparente, mientras que los rotuladores los disolvía con fuertes diluyentes (de los usados para quitar las pinturas sobre maderas) que daban lugar a unas manchas con zonas muy interesantes (laminas A_3 , A_4).









Otros trabajos eran realizados con la mezcla de las dos técnicas, dando lugar a una nueva (lamina A₅).

El soporte que había utilizado hasta ahora era el lienzo y el papel, sobre todo este último, los formatos eran de pequeñas medidas ya que en los grandes se perdía el interés.

Una vez realizado varios trabajos con estas técnicas, abandoné la idea de seguir trabajando en ellas, porque los resultados no eran los deseados.

Surgió entonces, el empleo de las ceras, que fueron la base de mi investigación.



PRESENTACION DE LAS CERAS.

Por su presentación, existen dos clases de colores a la cera:

Uno en forma de lápiz, los clásicos lápices de colores, que se encuentran en el mercado con distintas - cualidades y una gran variedad de colorido. Se utilizan como el lápiz de gráfita, en punta o de lado, para conseguir así líneas o manchas.

La otra variedad se presenta en barras, se utilizan lo mismo que los lápices pero permiten más posibilidades y su calidad se acerca a la de las texturas -- pictóricas.

Por si sola dan efecto de fuerza, vivacidad de color.

El pigmento va unido al aglutinante, y este ésta compuesto de cera virgen, resina y aceite secativo en -- distintas proporciones según la mayor o menor dureza que se desee; es el soporte del pigmento el que le dá dureza a la película de la pintura y determinan la -- técnica.

Por sí sola dá efecto de fuerza, vivacidad de color y aplicándola suavemente deja entrever la superficie -- del papel tomando la calidad de pastel.

La elección del papel es una cuestión de preferencia personal, que depende mucho del estilo del artista y del tema concreto a pintar.

Las barras de lápices cera permiten pintar y dibujar con ellas. A menudo se confunden las ceras con los -- pasteles o con las tizas donde el pigmento está mez-- clado con aceite o cera.

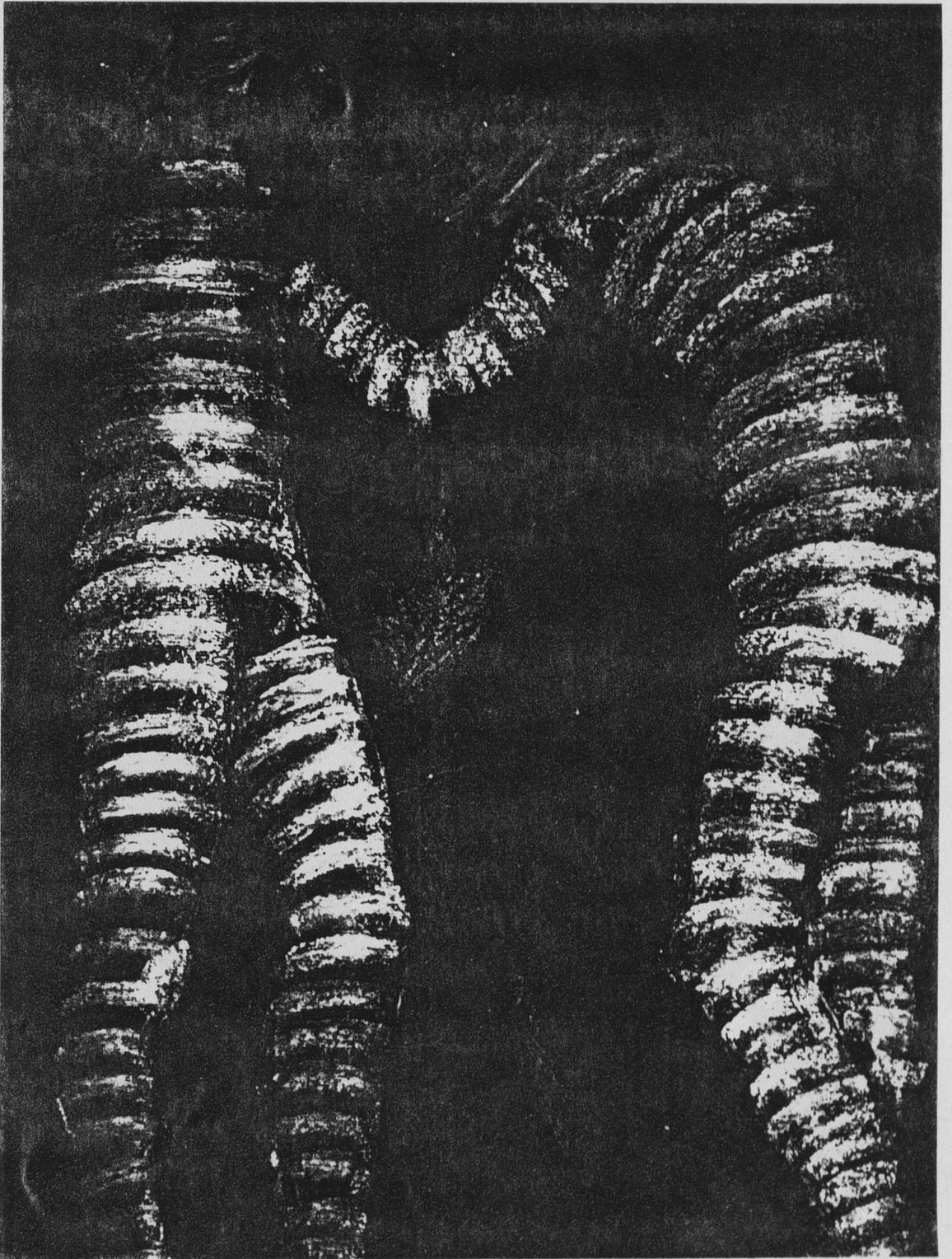
Permiten dibujar y pintar a todo color sin las des-- ventajas del secado a distintas velocidades o del -- hundimiento de la pintura asociadas con la pintura al óleo.

UTILIZACION PERSONAL DE LAS CERAS.

Conocidas las ceras como un material más en el que - podría trabajar, elegí las de la marca Manley, por - ser éstas las más blandas que existían en el merca-- do, eran las idóneas para la pintura que deseaba ha- cer, es decir, fácil de fundir y difuminar.

TECNICA I.

En un principio trataba las ceras directamente sobre el papel, de forma vertical y horizontal fundiéndoo-- las por presión; luego las extendía con los dedos -- que, al desprender calor, las dejaba entremezcladas, (Fotos 1 y 2).





Y al final, aplicaba una nueva capa de ceras, preferentemente de colores claros que daban la sensación de agradables veladuras; esta capa la aplicaba con la barra en posición horizontal y casi sin rozar la superficie.

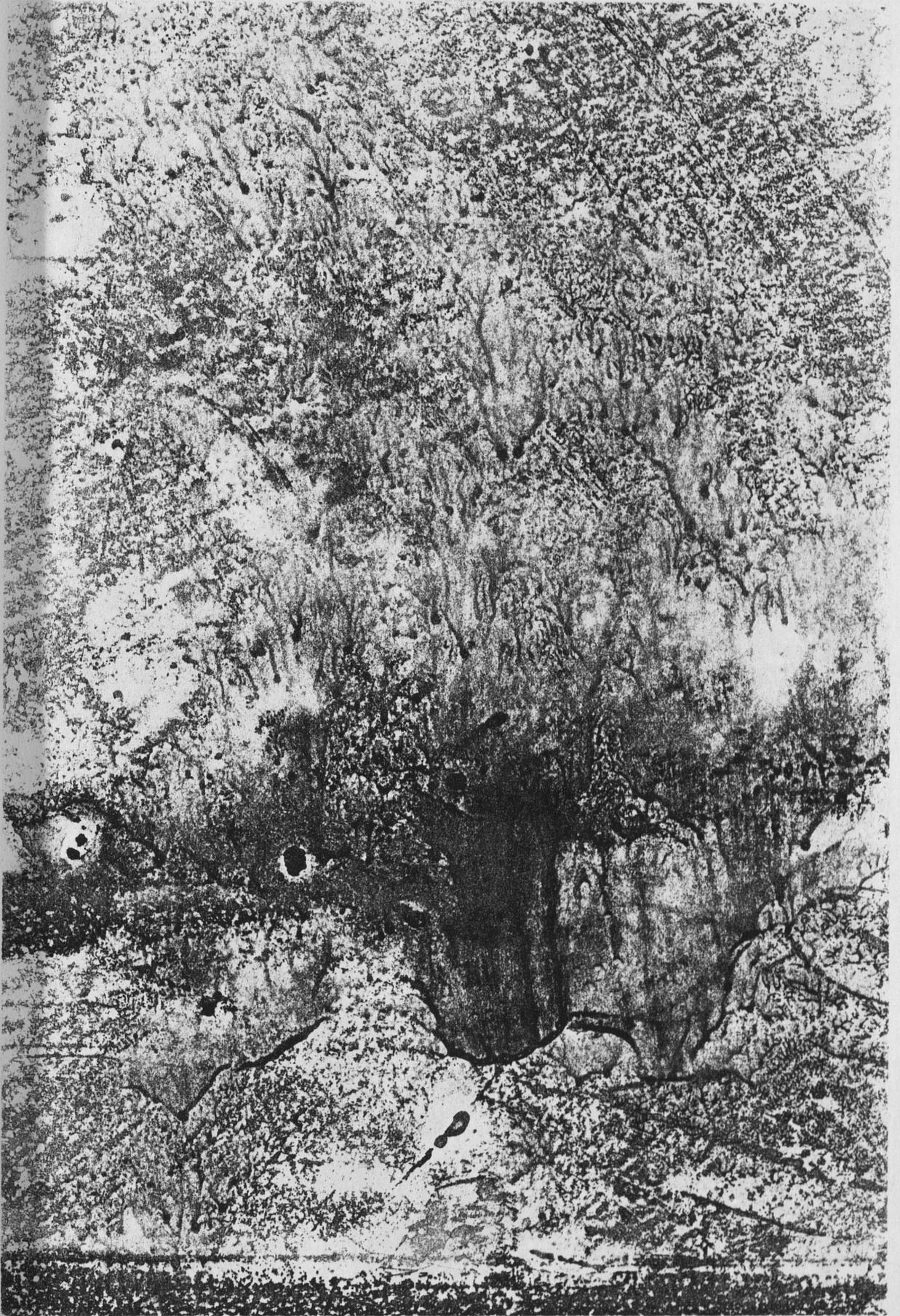
Por último aplicaba un barniz a pincel con ligeros toques, pues si no se llevaba parte de la pintura que a veces hacía intencionadamente.

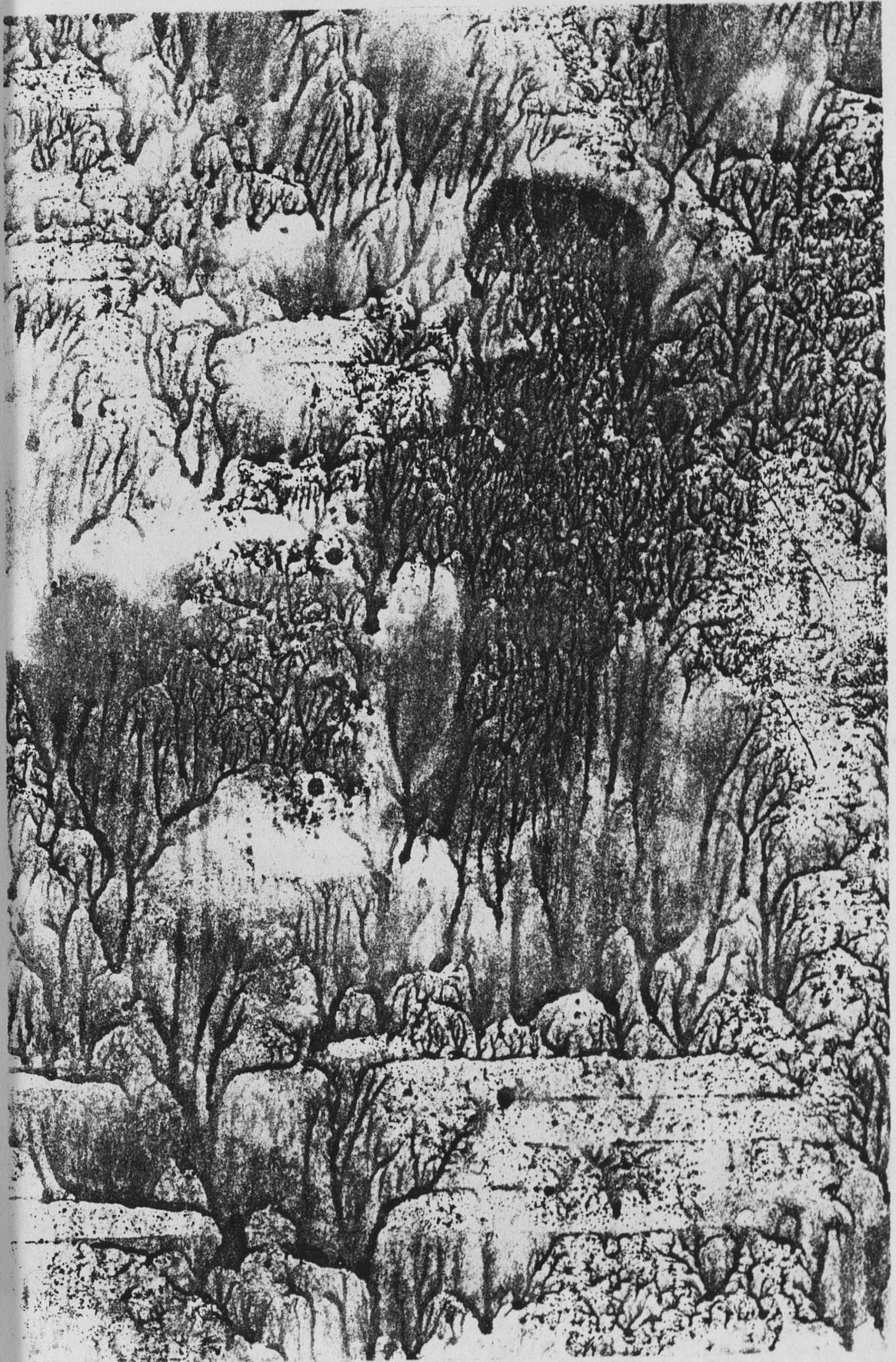
Esto dió como resultado una pintura que se asemejaba al óleo, cuando está diluido, y el papel tomaba otra consistencia diferente. El tema principal era la figura, creada en un ambiente en el que era envuelta por la atmósfera.

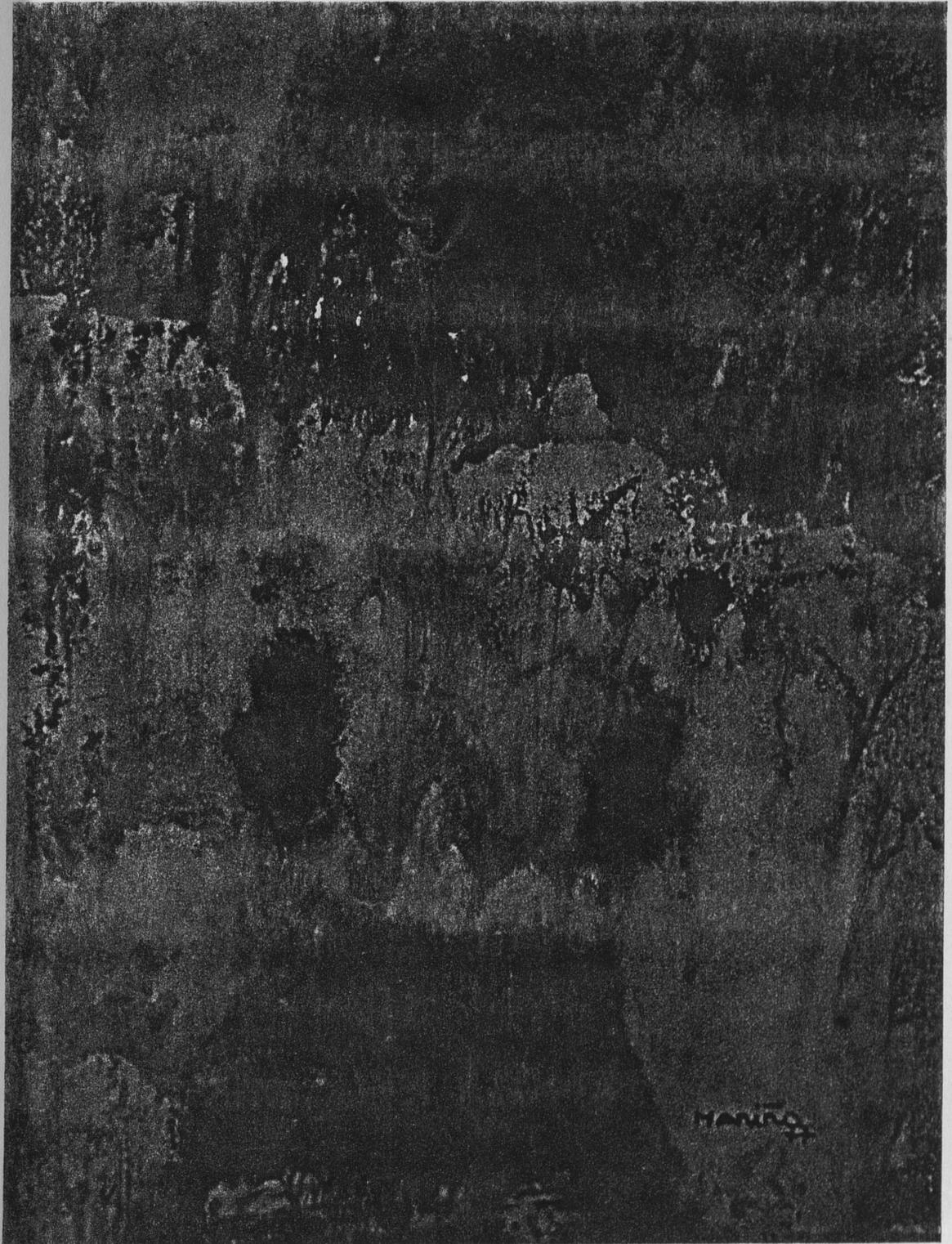
TECNICA II.

Una vez vista la técnica anterior y su resultado, -- realicé un nuevo procedimiento en el que variaba el formato y la técnica, que era, por imprimación. Hice el dibujo directamente con las ceras sobre un folio blanco, DIN A-4, utilizando colores de fuerte vivacidad, lo coloqué sobre otro folio de idénticas dimensiones (Laminas A₆, A₇ - Fotos 3 y 4).

La imprimación realizada por medio de algodón --









impregnado en aguarrás, por el recurso del primero ya dibujado, iba estampando el segundo, dando unas tonalidades más suaves y difuminadas y a su vez se iban formando algunos chorretes al estar líquida la pintura, el resultado se podría corregir si éste no respondía al fin deseado, ya que al ir levantando paulativamente el folio, donde se había dibujado y aplicado el aguarrás, y ver el resultado obtenido, se podría ir extendiendo y/o controlando lo plasmado.

TECNICA III.

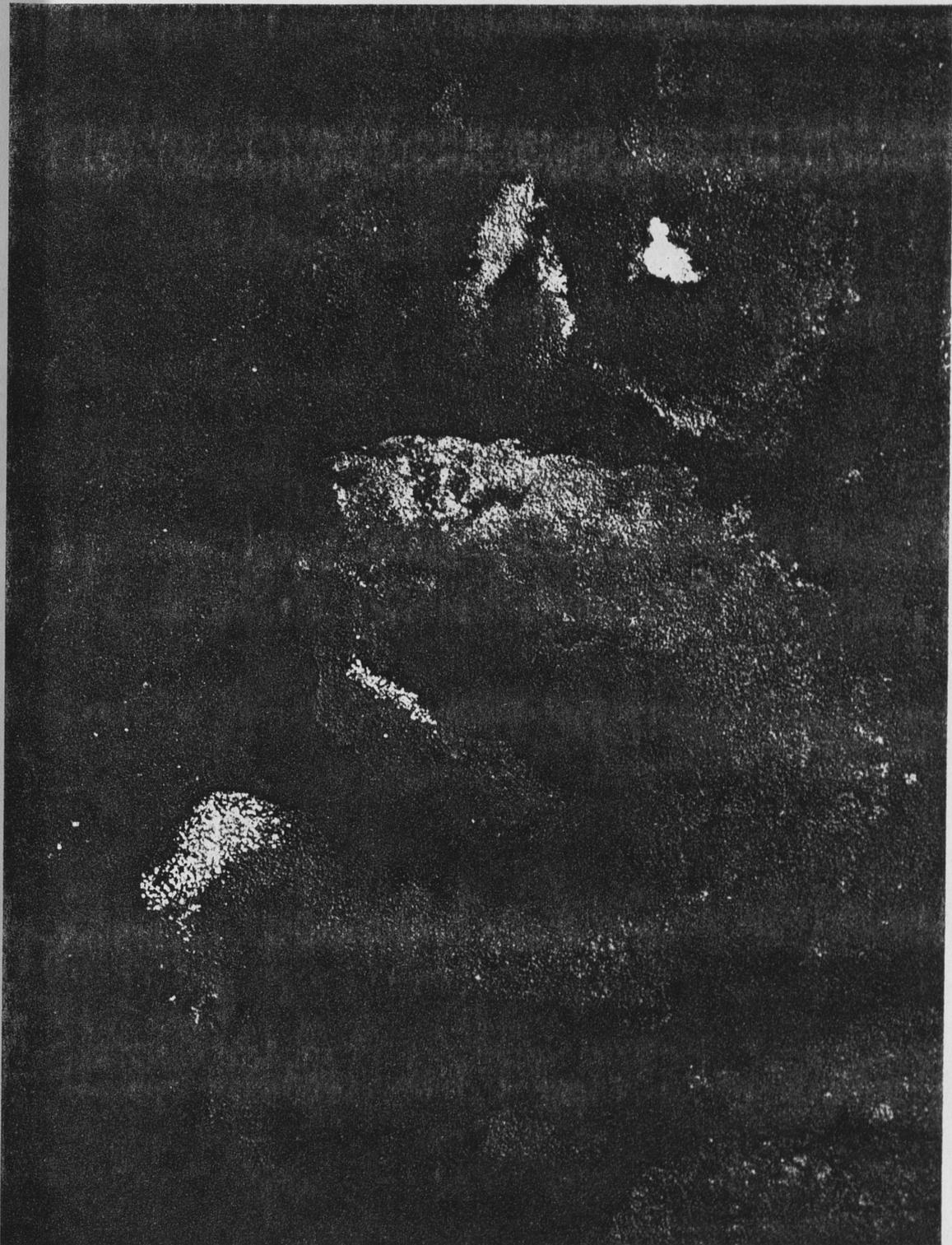
Otro procedimiento era el de la utilización del calor en lugar del aguarrás y el papel de lija y cartulina en lugar del folio (Láminas A₈, A₉ - Foto 5).

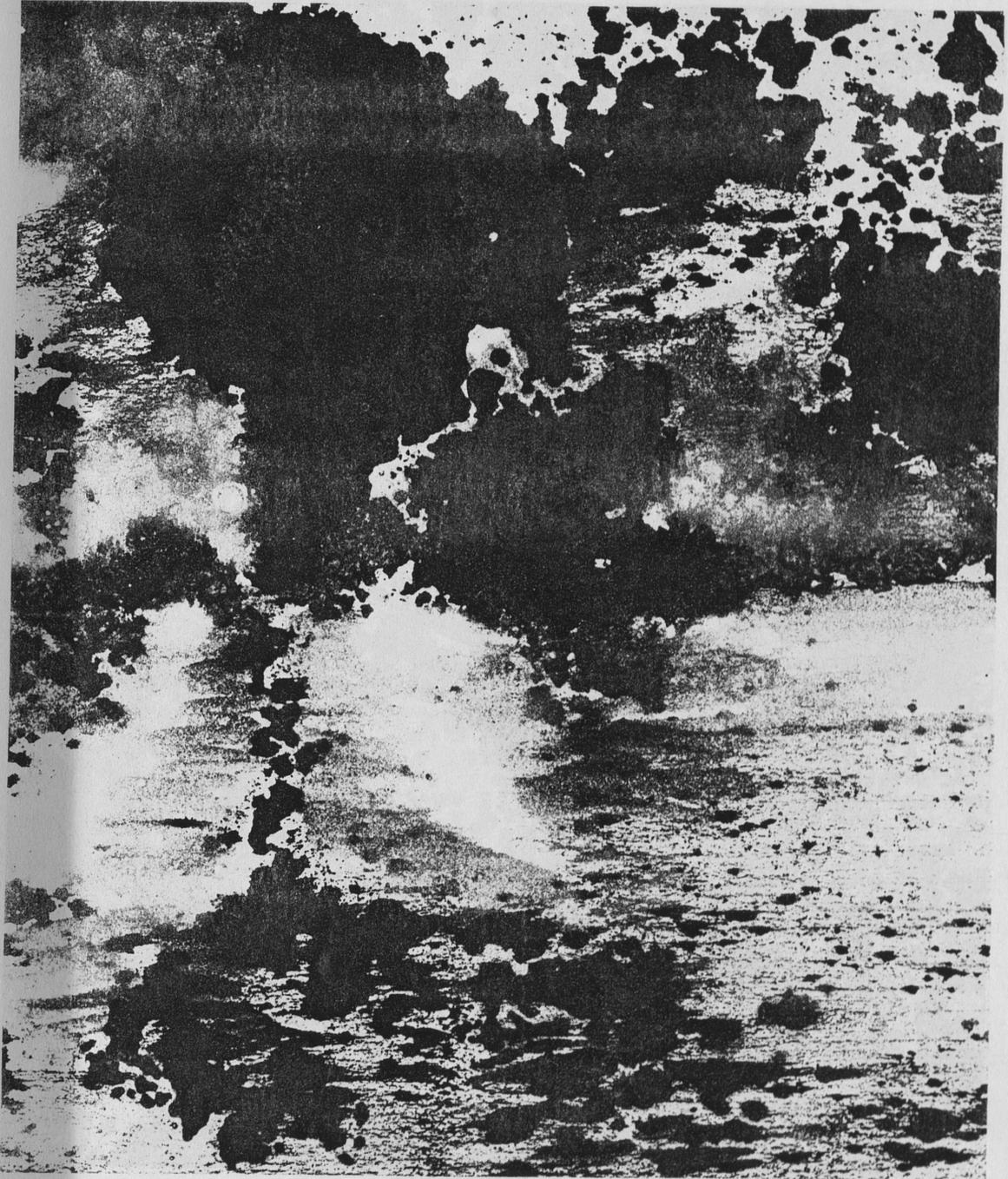
El papel de lija, de una rugosidad media fué la nueva base donde se iba a aplicar el color para posteriormente y por medio del calor producir un traspaso a la cartulina.

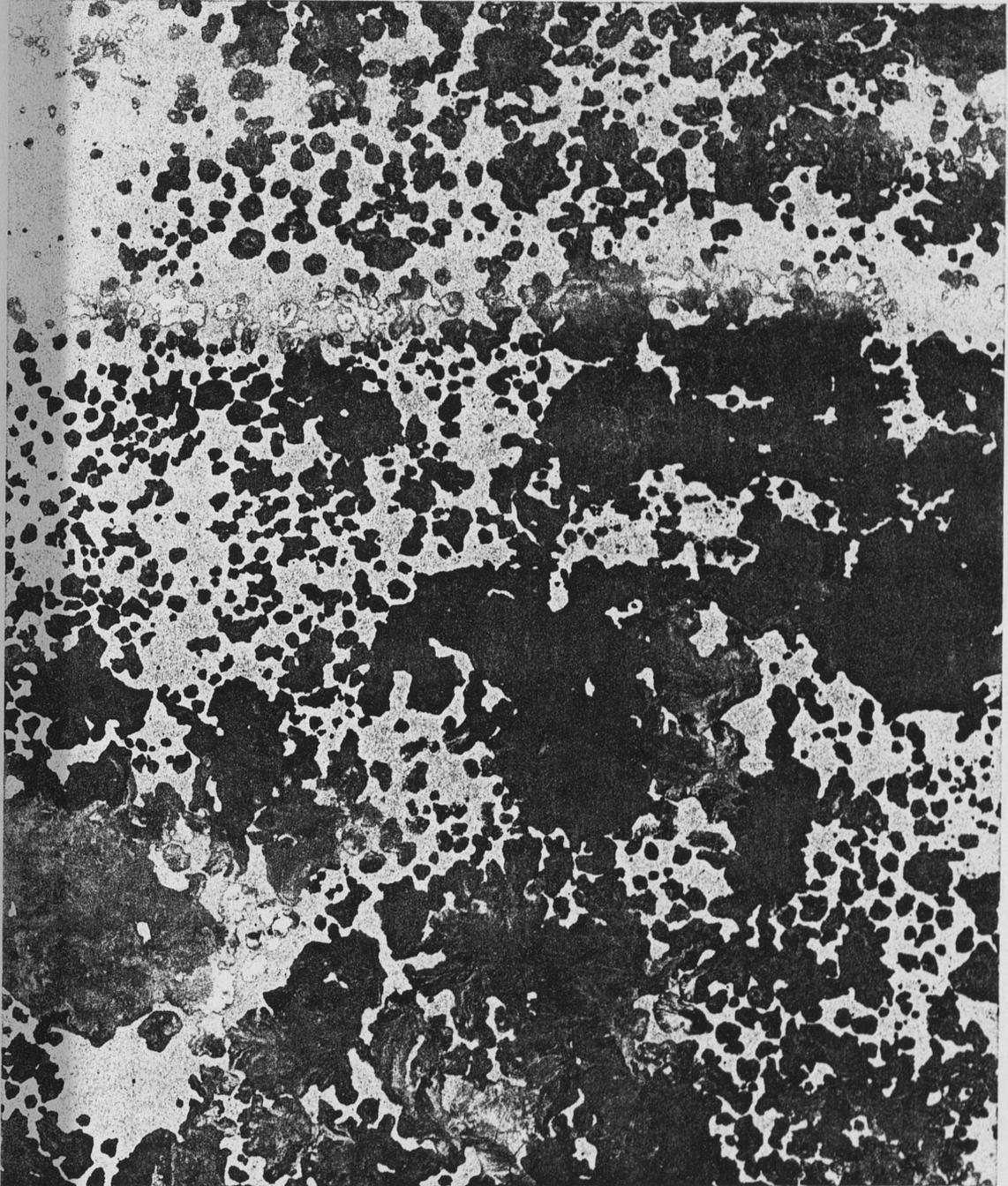
Utilicé tanto la reproducción como el original (láminas A₁₀ y A₁₁). Hice el dibujo directamente sobre el papel de lija, lo coloqué sobre una cartulina o papel de fuerte consistencia. La imprimación la realicé por medio del calor producido por una plancha colocada --











por el reverso del primero, el segundo queda estampado dando zonas de más cantidad de pigmento que otras, según las coloqué en el original. Este método proporciona efectos favorables en el campo de la -- textura, tanto en el original como en el estampado.

El tema, en un principio, era figurativo, pero, al ver las grandes posibilidades ofrecidas al quemarse las ceras, los siguientes trabajos consistieron en colocar trozos de cera más molidos sobre el papel de lija y éstos, al derretirse, se fundían unos con otros dando unos efectos, composiciones y estallido de color que antes no había realizado.

Esta exploración había dado en principio sus resultados positivos; no eran planteamientos firmes para una obra madura, eran los primeros contactos con un lenguaje al que quería llegar. La gran prueba sería poder llegar a exponerlos, llegar a ese momento en que se necesita que la obra sea vista, criticada y admirada, no para después tomar la misma, u otra -- postura, sino para que eso sirva de análisis personal del artista y su fruto, para recoger otra vez -- el hilo, es una pausa justa y necesaria.

De esta manera, y entre la exposición de la Sala --

del Departamento Cultural de Cruz Mayor, en 1.977, y la de la Casa de Colón, en 1.980, la obra sufre cambios; se vuelve al planteamiento, a sus resultados, a lo positivo y negativo que la investigación ha proporcionado hasta el momento, si se está en realidad todavía de acuerdo con los antiguos postulados, o se necesitan cambios ya que, parte de aquello queda estrecho.

TECNICA IV.

De las dos técnicas de estampación anteriores pase a una directa, realizada sobre una cartulina blanca -- formato standard, trabajé con las ceras empleadas -- suavemente y luego difuminadas con aguarrás; por medio de trapos y algodón sacaba luces retirando el -- color (Fotos 6 y 7).

Pero aquí surgió un problema, el papel era muy absorbente por lo que no se podía sacar luces sólo con el aguarrás. Para ello utilicé el Alguil (especie de cola) aplicado como base, los resultados eran más -- firmes, ya que así era posible, una vez dibujado y -- por medio de trapos bañados en aguarrás, el trabajar la obra difuminándola, ambientando la figura. Sin -- embargo, este método de tratar la superficie desapa-





recibió rápidamente al encontrar otra más idónea en el mercado. El papel encontrado era el papel Castillo, - que por sus cualidades de ser algo satinado era el - más idóneo.

Ya con esta cartulina y por medio de trapos y el a--guarrás, conseguí que el resultado unificara el co--lor, basado sobre todo en ocre, azul, marrón, verde, y algo de rojos ténues, se deslizaba, creaba la at--mósfera, en unos sectores predominando el blanco y - en otros el color luminoso, el efecto de claro - os--curo, la esfumatura estaba llegando al resultado de--seado, la figura emergía del ambiente, no el ambien--te envolvía a la figura (fotos 8, 9 y 10). Pero, al aumentar el formato, me planteaba el problema del --tratamiento del fondo; la figura en su planteamiento inicial había conseguido los resultados deseados, --pero, al aumentar el entorno de ésta, el fondo debía de tratarse ya bajo otro punto de vista; había ad--quirido tanta importancia como la figura, aunque es--te debía de realizarse en función del centro de in--terés. El tratamiento de estos dos temas exigía mé--todos distintos.

Muchas veces, cuestiones arbitrarias cambian el - planteamiento de la expresión artística. Existía en-







conspira con la magnitud del valor del fondo. Pero
que en principio eran posibles de hacer de serlo. con

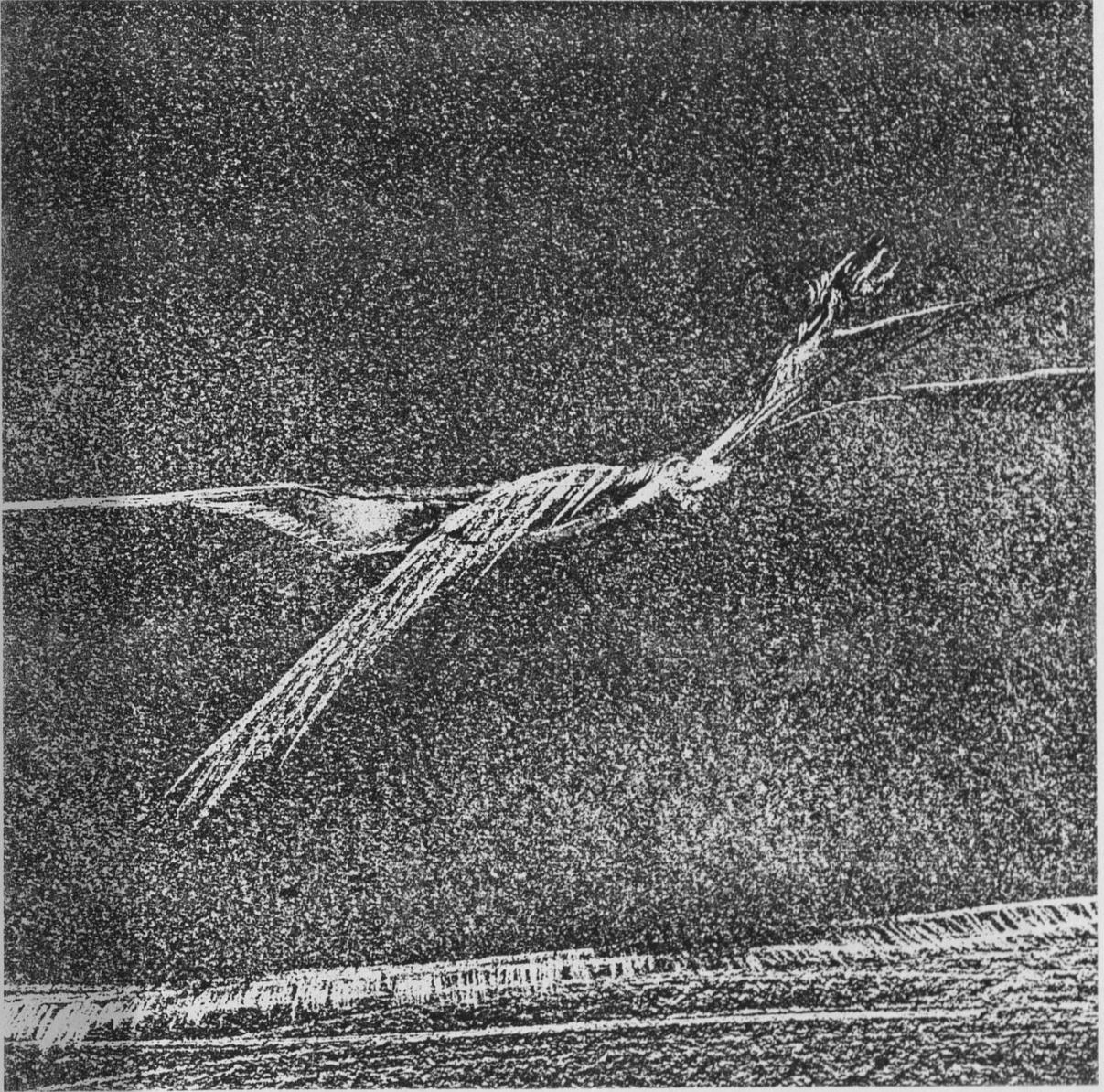
tonces un cambio, un paso; en este cambio se podía o debía emplear los conocimientos adquiridos en investigaciones anteriores ya que no se producía normalmente un cambio radical, sino que evolucionaba el fin --
fin perseguido.

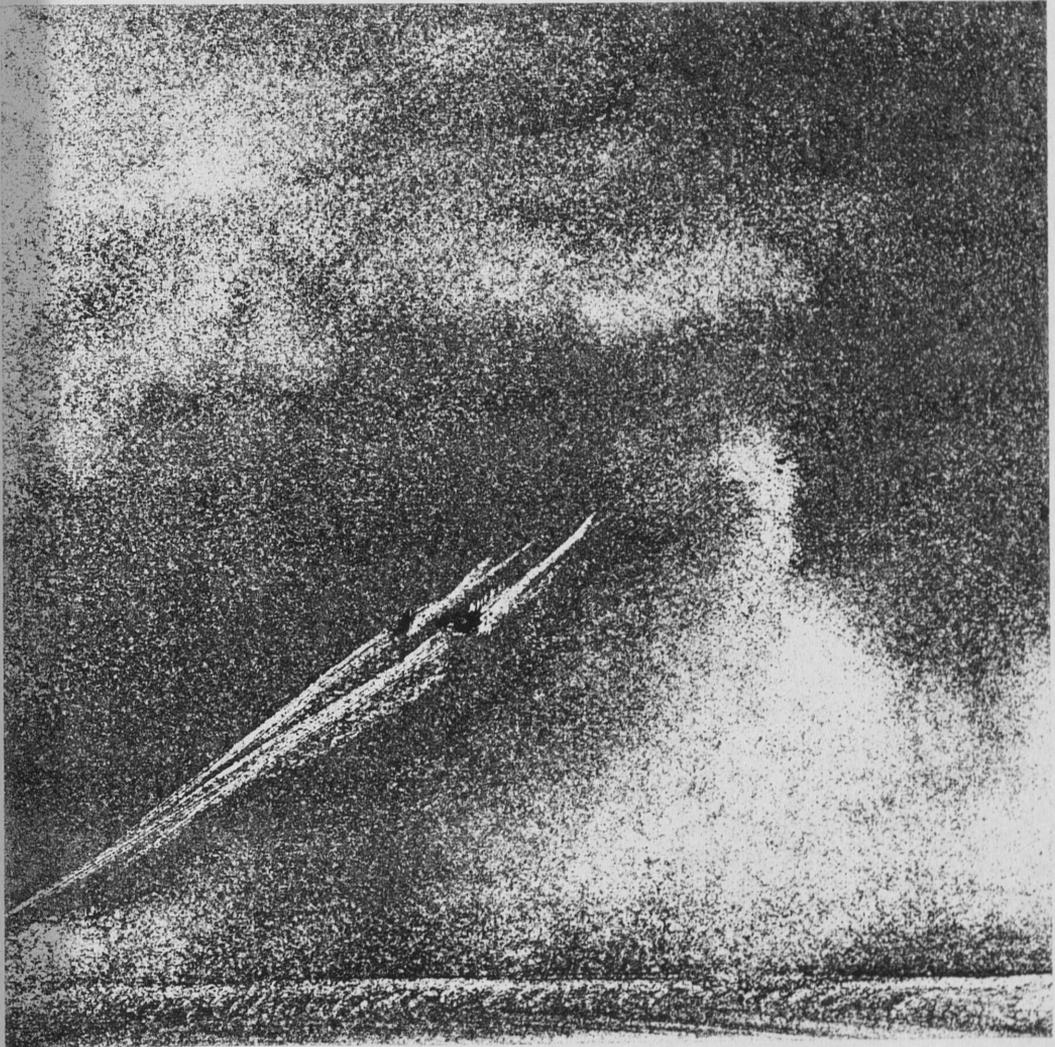
La elaboración apurada de los fondos había abierto nuevas vías, que hablaban de planteamientos más espaciales.

TECNICA V.

Pequeñas cartulinas eran tratadas a base de un fondo unico; color extendido con algodón impregnado en un poco de aguarrás.... o dejandolo uniforme (láminas - 12 y 13).

Esa limpieza de color conseguida y el color tan atractivo sugería por sí mismo la idea de cielo, aunque el color no tuviese nada que ver con éste, pero se respiraba aire, había atmósfera. Este espacio era roto por medio de unos finos trazos o gráfismos que en un principio no decían nada, pero que poco a poco se transformaban en aves, o pájaros extraños, que rompían con la monotonía del color del fondo. Esto --
que en principio eran bocetos dejaban de serlo, para





por sí mismos tenían suficiente valor como para llamarse cuadros.

Al ser el tema y la técnica encontradas tan atractivas y encontrándome más cerca de mi obra, surgió la necesidad de pasarlo a dimensiones mayores.

Las técnicas de investigación hasta ahora, habían -- marcado unos límites; las ceras eran el medio, pero habían dos cuestiones importantes a plantearse: el -- método y el formato.

EL METODO era interesante, útil, pero a veces demasiado arbitrario para la necesidad del momento, tenía que ser, basándome en lo ya conseguido, llegar a otra técnica donde dominara más el resultado, el -- planteamiento era más claro, por tanto, se necesitaba algo más directo.

EL FORMATO se hacía cada vez más pequeño, lo que -- quería plasmar quedaba "estrecho", necesitaba un -- formato mayor.

Al ser la técnica y el tema tan atractivos y encontrándome más cerca de mi obra, surgió la necesidad --

pasarlo a grandes dimensiones.

PASO DE LAS CERAS A LOS ACRILICOS.

El paso del papel al lienzo, fué una exigencia del lenguaje, de igual forma, las ceras fueron sustituidas por los acrílicos.

Mi identificación por un material más que por otro debían estar en razones puramente personales; en este caso, el acrílico no sólo respondía a un planteamiento estético, sino que, era el medio apropiado -- para representar lo deseado, se adaptaba a esa necesidad de trabajo veloz, secado rápido que permitía la continua elaboración de la base pictórica en la obra.

Esta base era plana en principio, monocolor, con un

tratamiento elaborado, preparando así su transformación por medio del rodillo; sería éste, en su forma de trato, el que iría dando origen a las transparencias que formaban el ambiente (fotos 11, 12 y 13). - Utilicé trapos empapados de color, para conseguir una veladura a base de películas muy delgadas que penetraban en la tela; y trapos secos para modificar el color base quitando zonas no deseadas.

Dos grandes contrastes no dominaban la obra, ya que esta no es violenta, sino equilibrada y tranquila.

Sólo existe un elemento que juega un extraño papel - dentro de la obra, es ese elemento mezcla de signo y pájaro, realizado con lápices de acuarela y a veces con un objeto algo punzante, levantando la pintura - que aún no se ha secado, creando la sensación de nota discordante aunque en realidad se encuentre de -- lleno, absorbido por el ambiente creado.







PRESENTACION DE LOS ACRILICOS.

Suele denominarse acrílica a cualquier pintura en la que el pigmento esté integrado en una resina sintética. Estas resinas se hacen a partir de ácidos acrílicos y metacrílicos, con las debidas adiciones, se consigue un medio soluble en agua, lo que permite diluir los pigmentos con más medio, con agua o con una mezcla de los dos, según el acabado que se desee. Tiene especial importancia el hecho de que la pintura acrílica se seca en cuanto se evapora el agua, y una vez que esto sucede, en cuestión de minutos, ya no tiene lugar ninguna otra acción química.

Esto significa que el artista puede añadir más pintura a una superficie completamente sellada, se pue-

repintar o aplicar veladuras con absoluta seguridad.

Al mismo tiempo, la estructura química confiere a -- las capas una porosidad que permite una evaporación completa. La investigación indica que la pintura es resistente a la oxidación y a la descomposición química.

También es un fuerte adhesivo, cada capa de pintura se pega a la anterior, formando estratos casi indestructibles.

SUPERFICIES.

Las pinturas acrílicas se adaptan a una gran variedad de superficies y en las primeras fases del trabajo -- son más fáciles de usar que cualquiera de los medios tradicionales. Se las puede aplicar sobre casi cualquier soporte absorbente -- lienzo, madera, aglomerado, cartón o papel -- sin ninguna base aislante entre el soporte y la pintura, aunque suele emplearse un -- aparejo acrílico.

Existen dos importantes excepciones: las resinas -- sintéticas, por estar suspendidas en agua, no agarran sobre una base oleosa, también deben evitarse --

las bases hechas con una emulsión ordinaria, ya que aunque son solubles en agua pueden formar una base incompatible químicamente con los acrílicos.

LIENZOS.

Todos los tipos, desde la arpillera hasta el lino -- fino, dan buenos resultados con pinturas acrílicas. No es necesario aplicar una capa de cola, pero si una arpillera tiene una trama muy abierta, es conveniente imprimir con un aparejo o medio acrílico.

IMPRIMACION.

Cualquier superficie absorbente sin imprimir absorberá el pigmento y se secará con un acabado mate y uniforme. Las superficies imprimadas tienen un ligero brillo, aunque si se desea se puede contrarrestar este efecto mezclando la pintura acrílica con agua.

Es esencial usar un aparejo acrílico; el aparejo corriente no se mezcla con la pintura acrílica. El aparejo acrílico no es más que medio acrílico mezclado con blanco de titanio inerte, pero se puede comprar ya hecho y es barato. Hay que dar dos o tres -- capas finas, dejando secar antes de aplicar la siguiente.

TECNICAS.

Los acrílicos tienen ventajas y limitaciones, y es -- tarea del pintor decidir si puede aprovechar unas a -- pesar de las otras. Como medio, no tienen nada que -- ver con los óleos; la sustancia y cuerpo de los colores son más semejantes a los de la acuarela, gouache y temple.

EMPLEO DE LA BASE.

Los acrílicos se prestan a la combinación de colores, aplicados por separados uno sobre el otro, y esto --- permite aprovechar la base sobre la que se aplica la pintura. Un lienzo puede brillar a través de una capa de rojo de Venecia, por ejemplo, dándole unas calidades que nunca podrían obtenerse pintando encima con blanco.

VELADURAS.

Las veladuras -capas transparentes de pintura, superpuestas- no sólo son posibles con los acrílicos, sino que revelan uno de los aspectos más atractivos del -- medio. Son especialmente útiles en las primeras éta-- pas de una obra.

La pintura puede mezclarse con agua o con un medio.

COLOR OPACO.

La pintura acrílica sin diluir tiene una consistencia bastante rígida, aunque esto varía según el color. Sólo unos pocos colores son fáciles de recoger con el pincel sin diluir. En estos casos se pueden aplicar capas de color opaco con pintura no diluida, pero generalmente hay que mezclar la pintura -- con agua o medio acrílico.

COMENTARIOS SOBRE LA OBRA.

"Lo que el pintor propone es un posible; no el mundo, sino el mundo como posible del mundo. Porque no puede ser que su gesto no sea suyo - que no imprima en su obra su marca singular y que en el se insinue su fantasmática, su mito personal", en palabras de Mauron.

Como resultado de mi vida personal y artística consecuencia de una evolución a través de las diferentes técnicas llego a elaborar mi personal visión.

El cuadro es elaborado en etapas sucesivas; la primera consiste en impregnar la tela del color rojo anaranjado intenso en gradación hasta un amarillo aplicado con rodillos. Una vez seca - esta capa añado una veladura de color azul a todo el cuadro con el rodillo y rápidamente - antes de secar le aplico un trapo humedecido a veces con agua y otras con pintura, frotando toda la superficie. Repito la operación de frotado para eliminar parte del azul que había

puesto, surgiendo de nuevo el color primitivo. Una vez seca la superficie comienzo a aplicar un gris blanquecino a base de rodillo, aplico de nuevo un trapo seco para que todo quede es fumado y luego el blanco cada vez mas puro -- uniendolo con el rodillo, dandole las formas que pretendo conseguir.

Una vez el cuadro terminado, dibujo un grafismo a lapiz de acaurela primero y con retoques de pintura acrilica por ultimo, creando asi - la atmosfera deseada.

El enmarcado es una simple barra de madera , pintada de manera que coincida con el cuadro, intentando dar asi mayor amplitud al espacio. Este cuadro no tiene titulo, asi como ningun otro, de toda la obra realizada hasta ahora, pues creo que el cuadro habla por si mismo.

El tema es monografico en la ultima obra; el comprender y tratar cielos.

Para no desviar la atencion del cuadro opto - por firmar por el reverso.

El formato es de 100 x 81 cms.



BIBLIOGRAFIA.

- * LA PRACTICA DE LA PINTURA.
Sobre la aportación de la poetica a la semiología de lo pictorico.
René Passeron.
- * EL ARTE IMPUGNADO.
V. Aguilera Cerni.
- * DIBUJO FORMA Y COLOR.
Edit. Vicens Vives.
- * GUIA COMPLETA DE PINTURA Y DIBUJO.
Técnicas y Materiales.
Colin Hayes.

INDICE DE LAMINAS Y FOTOGRAFIAS:

Lamina A1. Apuntes rotulador	12 ²
Lamina A2. Apuntes rotulador	13 ³
Lamina A3. Rotulador-disolvente	14 ⁴
Lamina A4. Rotulador-disolvente	15 ⁵
Lamina A5. Tecnica mixta: oleo-rotulador	17 ⁷
Foto 1. Ceras con barniz	21 ¹
Foto 2. Cersa con barniz	22 ²
Lamina A6. Ceras por imprimacion	24 ⁴
Lamina A7. Ceras por imprimacion	25 ⁵
Foto 3. Ceras por imprimacion	26 ⁶
Foto 4. Ceras por imprimacion	27 ⁷
Lamina A8. Ceras con calor	29 ⁹
Lamina A9. Ceras con calor	30 ⁰
Foto 5. Ceras con calor	31 ¹
Lamina A10. Ceras con calor	32 ²
Lamina A11. Ceras con calor	33 ³
Foto 6. Ceras con aguarras	36 ⁶
Foto 7. Ceras con aguarras.....	37 ⁷
Foto 8. Ceras con aguarras	39 ⁹
Foto 9. Ceras con aguarras	40 ⁰
Foto 10. Ceras con aguarras	41 ¹
Lamina A12. Ceras. Fondo uniforme ..	43 ³
Lamina A13. Ceras. Fondo uniforme ..	44 ⁴
Foto 11. Acrilicos	49 ⁹
Foto 12. Acrilicos	50 ⁰
Foto 13. Acrilicos	51 ¹
Foto 14. Cuadro Tesina	58 ⁸

INDICE:

INTRODUCCION	5
ENCUENTRO CON LA ESCUELA DE BB.AA.	8
TRABAJOS DE INVESTIGACION:	
OLEOS Y ROTULADORES	11
PRESENTACION DE LAS CERAS	18
UTILIZACION PERSONAL DE LAS CERAS:	
DIVERSAS TECNICAS	20
PASO DE LAS CERAS A LOS ACRILICOS	47
PRESENTACION DE LOS ACRILICOS	51
COMENTARIOS SOBRE LA OBRA:	
CONCLUSION	56
BIBLIOGRAFIA	59

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 2 2 6 3 *

