

TFG

PROCESOS DE *FROTTAGE* Y *GRATTAGE* EN LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

Presentado por Juan A. Castell Carrascosa
Tutor: Javier Chapa Villalba

Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de fin de grado se lo dedico a Ester,
Por estar siempre apoyándome y animándome
a seguir este camino.

*- La razón es una parte del sentimiento
y el sentimiento una parte de la razón.*
Hans Arp.

INDICE

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	6
2. INTRODUCCIÓN	7
3. OBJETIVOS Y PLAN DE TRABAJO	8
3.1. Objetivos	8
3.1.1. Objetivos generales.....	8
3.1.2. Objetivos específicos.....	8
3.2. Plan de trabajo	8
4. PROYECTO	10
4.1. Contexto histórico	10
4.1.1. Primera mitad del siglo XX.....	11
4.1.2. Segunda mitad del siglo XX.....	13
4.1.2.1. Europa.....	13
4.1.2.2. Escuela de Nueva York.....	14
4.1.2.3. Postmodernidad.....	15
4.1.3. Conclusión.....	16
4.2. Referentes	16
4.2.1. Max Ernst.....	16
4.2.2. Barnett Newman.....	17
4.2.3. Sean Scully.....	17
4.2.4. Adolfo Estrada.....	18
4.3. Desarrollo del proyecto	19
4.3.1.1. Materiales y técnica.....	19
4.3.1.2. Pintura.....	19
4.3.1.3. Soportes.....	19
4.3.2. Herramientas.....	20
4.3.2.1. Construcción de bastidores.....	20
4.3.2.2. Aplicación de la Pintura.....	20
4.3.2.3. Otras herramientas.....	20
4.3.3. Pruebas-experimentación y bocetos.....	20
4.3.4. Creación de las obras.....	20
4.3.4.1. Ventana.....	21
4.3.4.2. Iceberg.....	22
4.3.4.3. Composición nº 13.....	22
4.3.4.4. Díptico.....	22
4.3.4.5. Composición nº 15.....	23
4.3.4.6. Composición nº 16.....	23
4.3.4.7. Composición nº 17.....	23
5. CONCLUSIONES	24
6. BIBLIOGRAFÍA	26
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	27

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen

El presente trabajo consiste en siete pinturas abstractas de carácter geométrico en las que las técnicas del *frottage* y del *grattage* tienen especial protagonismo. Todas las obras han sido realizadas con pintura acrílica. En los siguientes apartados se explicará y describirá el proceso que se ha llevado a cabo en su realización.

En la introducción y en los objetivos, se expondrán los principales aspectos del proyecto, se hablará de las metas y objetivos a alcanzar, del plan de trabajo y del tiempo dedicado a cada tarea.

En el apartado de desarrollo del proyecto se describirá el trabajo realizado. Para ello hablaremos del contexto, de las fuentes de información empleadas, de los referentes y de las diferentes fases de realización, así como de las herramientas y materiales utilizados. Además, se irá describiendo el proceso que se ha seguido en cada uno de los cuadros.

En el apartado de conclusiones se analizará el proceso, reflexionando sobre el resultado de las obras.

Por último, se dedicará un apartado a la bibliografía y a un índice de las obras.

Palabras clave

Pintura, *Frottage*, *Grattage*, abstracción, geometría.

1. SUMMARY AND KEYWORDS

This work consists of seven abstract paintings each of which displays an important geometric element. Acrylics were employed throughout with the use *frottage* and scraping techniques playing a significant part in the creative process. The following sections will explain and describe this process in more detail.

In the introduction and presentation of objectives, the main aspects of the project will be described. I will also discuss the goals and objectives, the plan of work, and time spent on each task.

In the paragraph devoted to the development of the project, the work will be described. Mention will also be made of the context, the sources, references and the different stages of completion, as well as the tools and materials used. Moreover, it will describe the process that was followed in each of the pictures.

In the concluding section, the work procedure will be discussed, and I will reflect on the result of the works. Finally, a section is devoted to the bibliography and an index of works.

Keywords

Painting, *Frottage*, Scraping, abstraction, geometry.

2. INTRODUCCIÓN

Este proyecto surge del deseo de experimentar con las técnicas del *frottage* y del *grattage*, además de con otros recursos como los lavados, las reservas y el collage. Estas técnicas se han aplicado a composiciones abstractas de carácter geométrico y se ha utilizado, principalmente, pintura acrílica. Asimismo, se pretendió combinar dos maneras de trabajar, por un lado, un modo de resolver partes de la composición de forma más automática y espontánea y, por otro, un modo de proceder más reflexivo, premeditando cada una de las acciones.

La preocupación ha sido fundamentalmente de orden plástico, es decir, la exploración del color, la composición, las formas y las relaciones que se producen entre las mismas. Para ello se ha planteado una definición del espacio a través de planos de color y geometría, ángulos rectos y estructuras verticales, donde fondo y superficie se confunden. Se han introducido, también, zonas visuales que se alejan de lo estrictamente racional. Para ello se han incorporando espacios de desorden dentro del orden y formas orgánicas dentro de formas geométricas. Con estas incorporaciones se ha intentando establecer un diálogo entre la tradición abstracta expresiva y la racional. Así pues, en ese modo de trabajar menos controlado se ha permitido que intervenga el azar en la creación de texturas y en la elaboración de áreas de carácter más expresivo y espontáneo que, posteriormente, se han delimitado y contenido en composiciones racionales.

En la mayoría de las obras se ha trabajado por estratos de pintura superpuestos, dejando entrever unas capas a sus anteriores, creando vínculos entre diferentes niveles y cierta tensión entre lo que se ve y lo que se esconde.

Esta memoria trata de clarificar y exponer la evolución del trabajo, el proceso que se ha seguido, los cambios que ha experimentado en su desarrollo y cómo se ha estructurado.

3. OBJETIVOS Y PLAN DE TRABAJO

3.1. OBJETIVOS

3.1.1. Objetivos Generales

- Crear composiciones geométricas abstractas.
- Experimentar con la textura.
- Probar diversos modos de aplicación de la pintura acrílica.
- Ensayar con diferentes técnicas tales como: el *frottage*, el *grattage*, los lavados y la utilización de reservas.

3.1.2. Objetivos Específicos

- Unir en un mismo trabajo el uso de métodos automáticos, en los que participa el azar, a modos de composición más controlados y premeditados.
- Aplicar la pintura por capas superpuestas.
- Realizar pruebas con diferentes soportes para ir seleccionando aquellos que se adecuen mejor al proceso de trabajo.
- Efectuar pruebas con diferentes paletas de colores.
- Estudiar el contexto histórico del origen de la abstracción en las vanguardias.
- Analizar la evolución de la pintura abstracta geométrica desde sus orígenes hasta la actualidad.
- Examinar autores que han sido utilizados como referencia.

3.2. PLAN DE TRABAJO

La primera fase del proyecto se ha dedicado al trabajo práctico, es decir, a la realización de los bocetos y las pruebas, a la construcción de los soportes de contrachapado sobre bastidor de distintos tamaños y, finalmente, a la realización de las obras en sí. Se hicieron pruebas de combinaciones de color directamente con la pintura, además de numerosos ensayos con *frottage*, lavados y el uso de la lija. Paralelamente se fueron realizando las obras. Se utilizó principalmente la pintura acrílica y, también, colores elaborados con látex vinílico como aglutinante. Una vez finalizadas las obras, se fotografiaron.

Una segunda etapa estuvo más dedicada a las cuestiones teóricas, es decir, a la búsqueda de información sobre referentes, al estudio del contexto histórico y, finalmente, a la realización de la memoria y del índice de imágenes.

Tabla cronológica del proceso de trabajo.

Trabajo práctico	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun
Bocetación						
Construcción bastidores+chapa						
Pruebas						
Realización pinturas						
Fotografiar obras						

Trabajo teórico	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun
Estudiar contexto histórico						
Estudio de referentes						
Realización Memoria						

4. PROYECTO

4.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Hasta la segunda década del siglo XX, momento en el que se generalizó la abstracción, el arte actuó principalmente en el ámbito de la imitación. El arte abstracto supuso la renuncia a la imitación, pero como el proceso de abstraer se puede decir que consiste en la reducción de las formas de la naturaleza a su esencia, se podría considerar que por ello, no excluye totalmente a lo imitativo. Para muchos artistas la desaparición del objeto supuso la transición hacia una pintura más pura. Con la abstracción la pintura dejó de tener un significado para pasar a significarse a sí misma. La obra ya no comunicaba algo ajeno a ella, sino que hablaba de la propia pintura y, junto con ella, del proceso e intenciones que el autor había seguido al realizar su creación.

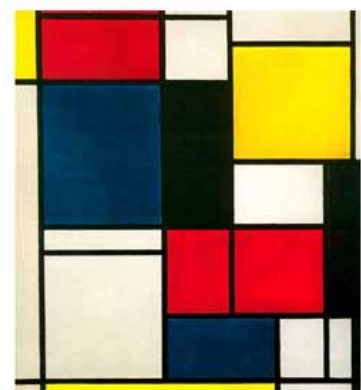
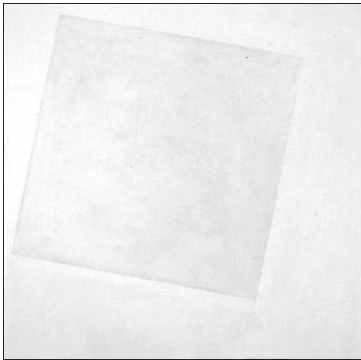
Se puede también definir la abstracción buscando una característica positiva que no se refiera sólo a la ausencia de figuración, esta característica se encuentra en la analogía musical, en nociones como ritmo, tono y armonía.

Maurice Denis afirmó en 1890 que “un cuadro antes de ser un caballo de batalla, un desnudo, o la anécdota que sea, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores conjuntados con un cierto orden”¹. De este modo, puso de manifiesto la autonomía de los medios expresivos de la obra de arte, que se impondría sobre la iconografía. Mientras que desde el Renacimiento encontrábamos una mirada centralizada en el “objeto”, a partir del siglo XX encontraremos una revolución cualitativa que implica un cambio de visión, implica una mirada hacia la conciencia. Ello condujo, poco a poco, a la abolición del espacio tridimensional y comportó una organización espacial que ya no reproducía distancias físicas sino psicológicas.

La abstracción se presenta como un estadio de desarrollo de la pintura fundamentalmente ontológico, es decir, un estadio que se ocupa del ser en cuanto ser y de aquello que hace posible la existencia, ya bien desde una óptica racional y formal donde el ser es entendido como entidad formal (formalismo), o ya bien considerando el ser como una existencia “emotiva” (expresionismo abstracto).

La palabra “abstracción” se ha usado de manera muy general. A lo largo de su historia aparecieron términos más específicos: constructivismo, neoplasticismo, expresionismo, informalismo, etc. Todas estas tendencias tuvieron en común un mayor o menor rechazo del objeto. El origen de la abstracción es, en realidad, anterior al siglo XX y ha estado presente a lo largo de la historia, como es el caso del arte islámico. Las obras abstractas no necesitan ni mayor ni menor apoyo lingüístico que el resto de las obras figurativas. Según Mondrián, “el artista no explica sus obras, que no lo

¹ DENIS, M. *Definición del Neo-Tradicionalismo*, 1890



Piet Mondrian: *Composición en marrón y gris*, 1913

Kazimir Malévich: *Cuadrado*

Piet Mondrian: *Cuadro nº 2*, 1925

necesitan, sino su actividad, y a través de ella él mismo toma consciencia de la obra”².

El relativismo que trajeron consigo la ciencia y la tecnología prepararon a las nuevas generaciones para imaginar mundos en los que las formas y proporciones no correspondían ya a las de siempre. La actividad creativa se convirtió en aventura, en experimento.

En la primera la mitad del siglo XX la abstracción tuvo un período inicial de diversidad de formas, y una segunda época (desde 1915) en la que se identificó con la geometría y se desmarcó de la función del arte como medio de expresión de sentimientos personales. La expresión personal volvió a recuperarse tras la Segunda Guerra Mundial, con el expresionismo y el informalismo.

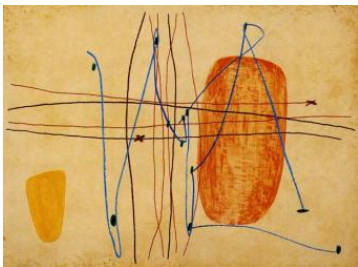
4.1.1. Primera mitad del siglo XX

Aproximadamente se fecha en 1910 el momento en el que empiezan a realizarse obras abstractas por diversos artistas: Kandinski, Picabia, Lacasse, Kupka, etc. Desde entonces los intentos de hacer obras no figurativas se fueron incrementando. Se consideró a Kandinski el cabeza de la nueva escuela, ya que para él no era, como para muchos otros artistas de los comienzos, una cuestión pasajera. Además, fue el autor de “De lo espiritual en el arte”, el primer libro sobre la abstracción (1912). El arte abstracto inicial era multiforme, formas curvas, composiciones horizontales, perpendiculares, etc., pero, en general, seguían recurriendo a la ilusión de profundidad.

A partir de 1915 la imitación comenzó a ser rechazada por principio y se empezó a considerar el arte como un tipo de investigación que suponía el desarrollo de una “gramática pictórica”. La geometría permitía demostrar con claridad las funciones de la forma, del color y de los materiales. Se utilizaron diversas técnicas, por ejemplo Hans Arp utilizó la técnica de collage y las leyes del azar para realizar sus composiciones abstractas.

Según las teorías del suprematismo el universo existe sin límites ni meta determinada, y nuestros pensamientos generan nombres y le atribuyen finalidades. El suprematismo intentaba representar el verdadero todo con formas planas coloreadas, desprovistas de todo significado. Este movimiento surgió en Rusia de manera paralela al constructivismo. Kasimir Malévich y sus discípulos utilizaron, exclusivamente, las formas geométricas más simples, fundamentalmente el cuadrado y el círculo, sobre fondos de colores planos. Malévich, en su manifiesto, anunció el nacimiento de una nueva pintura en la que el arte ya no dependía de la representación de los objetos de la naturaleza, sino que “era un fin en sí”, “que era puro”, “que no tenía contenido alguno” siendo sólo forma y color. Se buscaba la supremacía de la nada y la representación del universo sin objetos. “Suprematismo” significaba para Malevich supremacía del sentimiento puro del arte, de un sentimiento de no-

² BLOK, C. *Historia del arte abstracto*, p. 15



Willi Baumeister: *Ideograma II*, 1937

Hans Hartung: *Composición abstracta*, 1934

objetividad, en el sentido de que pretendía “liberar al arte del lastre del mundo de las cosas”.

El neoplasticismo, también llamado “constructivismo holandés”, apareció en los Países Bajos hacia 1917. Fue el movimiento propuesto por Piet Mondrian, se basaba en una concepción externa, material y en una reducción a formas geométricas y colores puros, para hacerla universal. Mondrian, en su búsqueda de universalidad, utilizó los principios geométricos en el análisis de la estructura interna de las cosas, lo que lo llevó a reducirlas sólo a forma y color. Más tarde, fue más lejos, reduciendo todas las formas a la oposición y el equilibrio entre la línea vertical y la horizontal. Las teorías de Mondrian reivindicaban un proceso de abstracción progresiva en virtud del cual las formas se irían reduciendo a líneas rectas horizontales y verticales y los colores al negro, el blanco, el gris y los tres primarios. El neoplasticismo, proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal.

La popularidad de la geometría se explica, por una parte, por la necesidad de precisión y, por otra, porque se creía ya desde hacía tiempo que reflejaba las leyes fundamentales del universo y procedía, a la vez, de la misma esencia del espíritu humano. Se podría decir que el equivalente visual de la música era el arte no figurativo y que, consecuentemente, en él se percibía la esencia del arte de forma más pura.

Otro movimiento importante fue el orfismo, que surgió, en parte, del cubismo, conservando su construcción espacial pero alejándose de lo imitativo. Varios fueron los artistas más destacados: Robert Delaunay, el cual sustituía las imágenes de la naturaleza por formas lumínicas y en sus obras creaba un dinamismo y sensación de profundidad a través de la alternancia de colores en secuencias; Frank Kupka, que inició experimentos similares en aquel entonces. Y Fernand Léger, que fue reduciendo sus figuras a meros contrastes formales. El orfismo convirtió el color en el principal medio de expresión artística.

Por último cabe destacar el constructivismo, que había surgido en Rusia en la segunda década del siglo pasado. Los constructivistas se fijaron como meta una “reconstrucción de la sociedad”, lo que les condujo a un interés por la arquitectura, el diseño utilitario y la escenografía, por ello predominaba lo tridimensional y la escultura. Su estilo estaba basado en líneas puras y formas geométricas. Artistas como Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko o El Lissitzky promovieron una estética y una aproximación al diseño.

Junto con la abstracción geométrica también existía una abstracción, digamos orgánica, o de formas más libres. Un ejemplo serían las obras de Kandinsky, Willi Baumeister o Hans Hartung.



Wols Schulze: *It's all over*, 1947

Alfred Manessier: *Composición azul y roja*, 1949

4.1.2. Segunda mitad del siglo XX

4.1.2.1. Europa

Después de la segunda guerra mundial el arte abstracto empezó a encontrar su espacio en París ya que había despertado poco interés en Francia en las décadas previas. A partir de los años cincuenta se empezó a divisar una nueva realidad artística que atendía a un orden más humano y orgánico, en lugar de a uno meramente plástico. Los “revolucionarios líricos” iniciaron nuevos caminos que no pertenecían ya a la abstracción geométrica, esta concepción caracterizó la pintura de Jean Bazaine o Alfred Manessier entre otros. Se trataba de una pintura gestual, en la que la sensación producida por la superposición de las pinceladas de color más o menos ordenadas, horizontal y verticalmente, no permitía una diferenciación entre figura y espacio, ni ninguna profundidad real, más bien el cuadro se mostraba como algo espacial a través de una espesa capa de color. La ordenación regular y modulada de los numerosos elementos de color, relativamente pequeños, estaba en fuerte oposición con el tipo de composición plana del arte geométrico abstracto. Mucho más radicales fueron las pinturas de Wols Schulze, sus pinturas eran totalmente contrarias a las convenciones abstractas de entonces, no intentaba gustar, ni con una composición interesante ni con un colorido agradable, y eran en todos los sentidos “impuras”.

Esta nueva generación de pintores rechazaban el realismo sin eludir el encuentro con el mundo sensorial, en tanto que éste es creado por las semejanzas estructurales entre el cuadro y la realidad. Representaban la libertad frente a las teorías y el cuadro empezó a verse como un signo que nacía de repente de lo desconocido, del acto de pintar, del movimiento espontáneo de la mano. La abstracción lírica excluía toda premeditación, todo recuerdo de cualquier tradición, por ello exigía la mayor rapidez en la realización del cuadro. Se empezó a usar el término informalismo y aunque pintores como Dubuffet pintaban figuras, no se les consideraba formas en el sentido de elementos trazados con claridad. Los cuadros se volvieron matéricos y esa insistencia en el material, hizo que la pintura se liberara de la dualidad figuración-abstracción y se acercara al objeto en sí.

En el informalismo encontramos una fuerte presencia de la personalidad del artista a través de las técnicas o materiales empleados, una exaltación del azar y una ideología fuertemente vinculada con el existencialismo. En España, el informalismo alcanzó un enorme auge en la década de los cincuenta, en una generación de artistas cuyos lenguajes, fluctuaban entre el informalismo europeo y el expresionismo abstracto americano. Entre ellos, destacarían pintores como: Tápies, Guinovart, Saura o Millares, entre otros.

Paralelamente surgió el espacialismo en Italia. Movimiento liderado por el argentino Lucio Fontana en los años cincuenta. El espacialismo estaba encuadrado dentro del informalismo y, hasta cierto punto, puede considerarse

como una variante de la pintura matérica. Se buscaba un arte libre de todo contenido formal, artificio estético, o ilusionístico. Creando efectos espaciales mediante la discontinuidad material del lienzo, el espacio quedaba definido mediante una serie de cuchillazos, tajos o agujeros espaciados en la superficie de la obra. De este modo, el lienzo se conectaba con el espacio real circundante irrumpiendo en el contexto del cuadro. Se empleaban colores planos y fondos generalmente monocromáticos y, en algunas obras, se acentuaba o resaltaba el concepto espacial creado por los tajos, mediante su combinación con acumulaciones de pintura y de otras materias sobre la superficie del lienzo.

Por aquella época se desarrolló otro movimiento en Francia, el tachismo. Formó parte del informalismo. Se caracterizaba por una pincelada espontánea, goteos y manchas de pintura directamente provenientes del tubo, y a veces garabatos que recordaban a la caligrafía, con un carácter gestual marcadamente expresivo. El color era limitado, casi acromático y la realización impulsiva y espontánea, no había planificación reflexiva previa. El tachismo era deudor de múltiples tendencias como la armonía de las formas rítmicas de Kandinsky.

4.1.2.2. Escuela de Nueva York

En EEUU atraía, sobre todo, el automatismo surrealista. Esta época estuvo influenciada no sólo por las teorías de Freud sino también por Jung. Había interés por los arquetipos, los mitos eternos, los símbolos y el arte primitivo. Además se empezó a abrir camino hacia el gran formato. En 1943 Matta y Pollock crearon sus primeras pinturas de gran tamaño, Pollock pintó un mural de casi 250x6 metros, fue el comienzo de la llamada *action painting*. En la pintura de acción, el cuadro se entendía como la huella de una actividad intensa del artista que, al concentrar todo el acto de creación en un momento de máximo esfuerzo, creía evadirse de la influencia de cualquier tradición y vivir sólo lo desconocido. Los *drip painting* de Pollock y muchos cuadros de De Kooning se caracterizaron por la repartición regular de los elementos sobre la superficie total del cuadro.

El “expresionismo abstracto” se convirtió en la nueva denominación para la pintura neoyorkina de la época. Para los expresionistas, lo que debía ir sobre el lienzo no era una imagen, sino un acontecimiento.

“El pintor ya no se aproximaba a su caballete con una imagen en su mente, se acercaba a él con el material en la mano para hacer algo a ese otro material frente a él. La imagen sería el resultado de ese encuentro. Y la acción no tenía que conducir a la representación. En Barnett Newman, Mark Rothko Y Clyfford Still, el acontecimiento es la aparición de una constelación, abstracta, simple y que se repite de cuadro en cuadro, con diversas modificaciones (...). Si el



Mark Rothko: *No. 61 (Rust and Blue)*, 1953

aspecto de la acción predomina, como en Pollock, se habla de action painting.”³.

Mark Rothko desarrolló una fórmula pictórica formalmente sencilla, con pocos y grandes rectángulos de color que flotaban como verdaderos espacios cerrados en el plano del cuadro. Utilizaba varias capas con una intensidad de color desigual, de modo que el color aparecía enturbiado de forma irregular. Además los contornos aparecían imprecisos, dando una sensación como si el cuadro no hubiera acabado de cristalizarse.

Ocurre algo similar en Barnett Newman, el cuadro se entiende como si no hubiera acabado de hacerse visible, sus líneas verticales aparecen como elementos impuestos y los campos de color tienen su función propia, frecuentemente expansiva.

En la escuela de Nueva York existieron muchas posiciones diferentes y antagónicas, por lo que el término “expresionismo” perdió su significado original.

Tras el expresionismo llegó el minimal art, que aunque fue un movimiento fundamentalmente escultórico, también produjo sus pinturas. Los pintores minimalistas trataron de llegar a un máximo absoluto en la sobriedad y parquedad de sus medios expresivos, apartándose de lo subjetivo y expresivo hacia una sensibilidad más fría. En su pintura, era frecuente la monocromía y buscaban contrastes entre brillo-mate, suave-áspero, etc.

4.1.2.3 Postmodernidad

La pintura abstracta contemporánea se ha manifestado de múltiples formas y ha presentado diversos rostros. La falta de perspectiva histórica impide determinar hasta que punto existe una abstracción postmoderna como manifestación propia de su tiempo con características diferenciales visibles. Hoy en día ya no hay movimientos que se declaren como el único arte verdadero que importa, sino que existen infinitas posibilidades. Muchas de las tendencias surgidas son relecturas o derivaciones de los ismos vanguardistas, pero vaciados de contenido ideológico. Se podría afirmar que el estado de cosas postmoderno es el caos, lo relativo, lo incierto, la condición substancial del nuevo modo de vivir la realidad. Sin embargo, Ana M. Guasch sostiene que “pese a que el entramado de los indicadores de la postmodernidad se va haciendo cada vez más tupido, nuestras nociones tradicionales del mundo persisten” y persistirán hasta que emerja un nuevo paradigma que genere nuevas nociones divorciadas de las tradicionales⁴.

³ BLOK, C. *Historia del arte abstracto*.

⁴ GUASCH, Anna M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo cultural*.



Max Ernst: *El cielo se casa con la tierra*, 1964

4.1.3. Conclusión

El arte abstracto ha vivido a lo largo del s. XX una oposición entre lo que Donald Kuspit ha llamado arte organicista (espontáneo y gestual) y el arte mecanicista (racional y formal)⁵. La tradición abstracta se ha debatido entre dos polos: el del idealismo platónico de la forma y el de la liberación sin control del inconsciente. La abstracción postmoderna, en cambio, busca modos de resolver esa oposición y crear un equilibrio. El artista posmoderno está aún en busca de su identidad perdida, es quizás por ello que acude al pasado como un huérfano busca a sus padres o a sus abuelos. Impregnado de referencias, no se halla formalmente cerrado, por el contrario mira al exterior.

4.2. REFERENTES

En este trabajo se hallan influencias claras en el método empleado para la realización de las obras, tanto técnica como procesualmente. Se explicará brevemente las principales fuentes de las que este proyecto se ha nutrido, tanto técnica, visual, como conceptualmente.

4.2.1. Max Ernst (1891-1976)

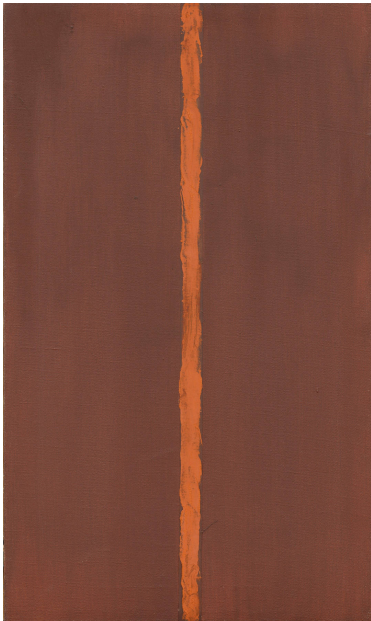
Artista alemán que fue una figura fundamental tanto en el movimiento dadá como en el surrealismo. Se caracterizó por la utilización de una extraordinaria diversidad de técnicas, estilos y materiales. En 1891 ingresó en la Universidad de Bonn donde estudió filosofía y psiquiatría. Atraído por la revolución dadaísta contra lo convencional, Ernst se instaló en Colonia y comenzó a trabajar en el collage. En 1922 se trasladó a vivir a París donde comenzó a desarrollar la técnica del *frottage*, que consiste en transferir visualmente al papel o al lienzo la textura de un objeto.

“A diferencia del *collage*, el *frottage* usa formas que no pertenecen a ningún reino estético. Éstas son directamente calcadas, o más bien grabadas, a partir de una realidad rugosa. En este proceso se produce un cambio de calidad de las formas de referencia, y una potenciación de la natural ambigüedad perceptiva de las texturas”⁶.

Más tarde experimentó con el *grattage*, técnica por la que se raspan o graban los pigmentos ya secos sobre un lienzo o tabla de madera. Ernst fue encarcelado tras la invasión de Francia por los alemanes durante la II Guerra Mundial, en la prisión trabajó en otra técnica, la decalcomanía, técnica para transferir al cristal o al metal pinturas realizadas sobre un papel especialmente preparado. En 1941 emigró a Estados Unidos y en 1953 regresó a Francia, a partir de entonces sus obras gozaron de una notable revalorización. A lo largo de su variada carrera artística, Ernst se caracterizó por ser un experimentador infatigable.

⁵ KUSPIT, D. *El fin del arte*.

⁶ GALINDO, J. *Los Frottages de Max Ernst*.



La referencia a Max Ernst es obligada, ya que él fue pionero en el uso del *frottage* como proceso pictórico, aplicándolo a gran parte de su obra. Y tanto el *frottage* como el *grattage*, que también lo utilizó, son técnicas usadas en el presente trabajo. Por tanto, la influencia de Ernst en este trabajo es en relación a estos dos procesos. Al igual que Ernst, se ha trabajado en horizontal pasando texturas al lienzo mediante el *frottage*, con la diferencia de que él usaba óleo, y en este trabajo se usó acrílico.

Además se han llevado a cabo dos procesos a la par, uno más automático y otro más racional, de manera similar al proceso de Ernst, con la gran diferencia de concepto ya que Ernst buscaba expresar el mundo de los sueños y la imaginación, y en el presente trabajo, sólo se ha perseguido una finalidad de orden plástico y expresivo, y no interpretativo.

4.2.2. Barnett Newman (1905-1970)

Pintor estadounidense y destacado exponente de la pintura de campos de color. Su producción más representativa consiste en sencillas composiciones, en las que una amplia área de color -un campo de color- es traspasado por una o dos líneas verticales. En sus primeras obras de la década de 1940 Newman intentó desligarse de las influencias contemporáneas, sus disposiciones de líneas verticales, horizontales y formas circulares se concebían como representaciones de superficies y vacíos. En 1948 *Onement I* se redujo a un lienzo de sólido color, roto por una única banda vertical en contraste, produciendo un dramatismo sobre el lienzo que atrapaba al espectador, a la vez que dividía en dos campos de color análogos la composición rectangular. Las franjas, al estar dispuestas paralelamente sólo tienen dos lados para yuxtaponerse y lo que correspondería a los otros dos sería la prolongación virtualmente ilimitada de esas franjas. Se puede decir que las franjas están en el espacio pero no lo acotan, como consecuencia de ello el fragmento no representa la totalidad, sino es una totalidad. Al igual que otros artistas de esta tendencia, sus obras tienen un contenido místico y espiritual. Newman también explotó el impacto que causaba el tamaño de los cuadros, rebasando el campo de visión del espectador.

La vinculación del presente trabajo con Newman es procesual, técnica y formal. En este trabajo se han realizado obras con composiciones verticales y franjas paralelas yuxtapuestas que dialogan entre sí. Para la creación de éstas áreas se han utilizado, como también utilizó Newman, cintas de reserva.

4.2.3. Sean Scully (1945)

Pintor irlandés afincado en Nueva York, destaca por su gran dominio del color y sus composiciones de líneas horizontales y verticales. Es deudor de las influencias de Piet Mondrian, Mark Rothko y Henri Matisse. Su trabajo mantiene un perfecto equilibrio entre la energía gestual del expresionismo abstracto y la rigurosa disciplina del minimalismo norteamericano. En su obra



Barnett Newman: *Onement I*, 1948

Sean Scully: *Raval Rojo*, 2004

Estrada: *Pintura 1205, 2012*

se ve reflejado un gran contenido místico y poético. A Sean Scully se le podría vincular a aquellos pintores que reivindican la pintura como la esencia del arte. El tratamiento del color en su obra encierra todo un proceso artesanal: la superposición progresiva de finas capas impregnadas de pigmentos diferentes, que se revelan por transparencia y ofrecen tonos únicos, de gran profundidad, confiriendo una calidez sensual y emoción a sus composiciones abstractas. El artista se interesa por profundizar en la humanización de la geometría, alejándose así, de la idea clásica de pureza y asumiendo el error.

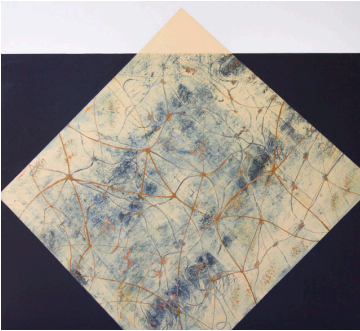
“En sus trabajos se da una vez más esa especie de reflexión de la modernidad sobre sí misma y sus fundamentos. Así, los presupuestos de la abstracción se analizan de nuevo con el propósito de enriquecer el valor de los recursos artísticos, de ampliar la razón de ser de la labor plástica, de liberar del ghetto de la esterilidad los ideales de la forma pura, del color puro y de la superficie pura, para así enlazar racionalidad y emotividad”⁷.

Sean Scully ha influido en el presente trabajo, por esa actitud de querer dotar de calidez y gestualidad a la geometría al tratar de unir expresividad y orden en una misma obra.

4.2.4. Adolfo Estrada (1942)

Pintor argentino afincado en España. Lo esencial en su trabajo es la delimitación de los campos de color. Las obras de Adolfo Estrada son elaboradas con múltiples capas de pintura al óleo que después son lijadas hasta perder toda huella del pintor, sea pincelada, gesto o referencia pictórica, para dejarnos con unas elegantes composiciones, que se convierten en espacios meditativos de intensa profundidad. Estrada elabora imágenes reducidas al más fundamental de los vocabularios, la raya y el cuadrilátero. Sus composiciones ordenan el espacio y están regidas por una regularidad geométrica. La extensión y el color de los planos geométricos se contraponen y se equilibran entre sí. El color, aplicado en capas sucesivas adquiere una transparencia que permite sospechar que detrás hay otros colores. Formas y colores interactúan en sus composiciones para crear un espacio de dinámica tensión.

⁷ IVAM, *Sean Scully (catálogo)*. 2002



Iceberg: El paralelogramo central consiste en un *collage* (tela pintada) sobre tabla (fondo).

4.3. DESARROLLO DEL PROYECTO

En este apartado se explicarán qué materiales y técnicas se han escogidos y por qué razón. Se hablará de las herramientas que se han utilizado tanto en el proceso de pintar, como en la construcción de los bastidores. Además se mencionarán qué tipo de pruebas se realizaron y de qué modo. Más adelante, se pasará a describir el proceso de producción de las obras en sí y, por último, se examinarán los resultados.

4.3.1. Materiales y técnica

4.3.1.1. Pintura

Se optó principalmente por la utilización de pintura acrílica por sus posibilidades plásticas en relación a las siguientes técnicas: lavados, *grattage* y *frottage*. También por su rápido secado, que permite seguir aplicando nuevas capas en corto espacio de tiempo. En las obras realizadas con técnica mixta se utilizó acuarela líquida y tinta mezclada con médium acrílico, también se usó óleo con Liquin, siempre como es lógico trabajando graso sobre magro y no al revés. Asimismo se utilizaron diferentes tipos de médium, líquidos, espesos, brillantes y mates, para generar textura o aplicar veladuras.

La pintura acrílica se elaboró mediante la mezcla de pigmento, agua y resina acrílica en dispersión y, también, con látex vinílico. Se utilizaron, además, algunos colores de marcas comerciales.

4.3.1.2. Soportes

Como soporte se usó tabla o tela. En el caso de trabajar con tela de retorta (una tela de algodón más fina que la tradicional loneta), se descartó el montarla directamente sobre el bastidor ya que al ser una tela menos resistente resultaba difícil tensarla. Así pues, se decidió montar la tela sobre contrachapado+bastidor. Para adherir la tela a la tabla se utilizó látex vinílico. Se usó la tela, en los casos en que se practicó *frottage*, el cual se realizaba antes de ser montada la tela sobre la tabla. También, acorde a las pruebas que se ensayaron, resultaba mas conveniente el uso de tela como soporte para realizar lavados ya que los resultados eran mejores. Igualmente, se utilizó la tela para pintar sobre ella y después ser usada como elemento de *collage* como es el caso de la pintura "Iceberg".

Para la realización de los bastidores se utilizaron listones de diversas medidas, y los contrachapados fueron todos de 3mm.



4.3.2. Herramientas

En este apartado se describen las herramientas utilizadas.

4.3.2.1. Construcción de bastidores

En la construcción de los bastidores se utilizaron las siguientes herramientas: sierra de mesa, sierra de inglete, gatos para escuadrar y pinzas.

4.3.2.2. Aplicación de la Pintura

Para aplicar la pintura se utilizaron principalmente espátulas de diferentes tamaños y una rasqueta de serigrafía, por los resultados plásticos que ofrecían. Las brochas y pinceles fueron usados en menor medida y sólo en la aplicación de capas más profundas de pintura, para evitar el rastro de pincelada. En la creación de algunas texturas, se hizo uso de brochas endurecidas, por las calidades que ofrecía el rastro que dejaba. Además, se empleó una jeringuilla común con aguja para pintar líneas finas.

En la elaboración de los *frottages* se utilizó hilo de algodón fino poniéndolo detrás de la tela para marcar su huella. Otras herramientas empleadas fueron: cinta de reserva, lijas y lijadora eléctrica (para practicar los *grattages*), acetatos, tablas con texturas (*frottage*) y pulverizador de agua. En el cuadro "Ventana", se practicó un lavado proyectando agua, mediante alcachofa de ducha.



Espátulas utilizadas.

Rasqueta de serigrafía.

4.3.2.3. Otras herramientas

En la realización de los bocetos se usó lápiz, papel, ordenador (programa photoshop). Para la realización de las fotografías se utilizó una cámara réflex y un trípode.

4.3.3. Pruebas-experimentación y bocetos

Texturas

Las pruebas realizadas consistieron en comparar diversos modos de aplicación de la pintura, el ensayo con diferentes herramientas y la realización de numerosos bocetos directamente con pintura de un tamaño aproximado de 30x30 cm. Se experimentó con varias maneras de obtener texturas y de realizar los *frottages*, optando finalmente por usar hilo para marcar textura.

Color

Otro aspecto con el que se experimentó fue el cromático, probando diversas paletas de color. Se prefirió los resultados conseguidos con la combinación de naranjas, azules, ocre, blanco y negro.

4.3.4. Creación de las obras

En este apartado se describirá el proceso que se ha seguido en la realización de cada una de las obras que forman parte del proyecto. Las obras están clasificadas en orden cronológico de realización, empezando por la primera obra que se creó. El hecho de que algunas obras tengan el título



Trabajo en horizontal.

“composición 16”, “composición 17”, etc., es porque forman parte de un conjunto más amplio de obras anteriores no incluidas en este proyecto. Todas las obras, como ya se ha mencionado, se realizaron con pintura acrílica. La mayoría de las veces se realizó la pintura con látex vinílico y pigmentos, pero algunos colores, debido a la dificultad de obtenerlos se compraron ya hechos. Todos los cuadros se realizaron por el procedimiento de capas superpuestas, aplicando cada color deseado en diferentes estratos, permitiendo que interactuaran entre sí al descubrir los colores anteriores. Se utilizó muy poco las brochas, sobre todo se usaron las espátulas grandes para aplicar y arrastrar la pintura. Los bocetos se realizaron en dibujos sencillos a lápiz y con ayuda de programas como Photoshop o Corel Painter. Todos los soportes fueron realizados mediante contrachapado y listones. Algunas de las obras, como es el caso del Díptico (fig. 4), fueron repetidas en varias ocasiones hasta dar con el resultado deseado.

Todos los cuadros fueron trabajados en horizontal sobre el suelo. En algunas obras se trabajó de una manera inductiva, es decir, a partir de un resultado y de su inspiración, se construyó el resto del cuadro. En otros se llevó un proceso deductivo y más racional, partiendo de una idea general premeditada, se fueron añadiendo posteriormente elementos a la composición. Para realizar los *frottages*, primero se pintó una o dos capas de color sobre una tela sin montar y, al quedar secas, se dispusieron los hilos a lo largo de una superficie horizontal, colocando la tela sobre ellos y realizando, mediante espátula, el arrastrado de la pintura con una nueva capa de color bastante fluida.

4.3.4.1. *Ventana* (fig. 1, en índice de imágenes)

El título alude a la idea de mirar hacia dentro de uno mismo. Se trata de una composición sencilla con una forma rectangular central que delimita un área central con otra zona perimetral de textura diferente.

En una primera fase, se realizaron varias pruebas de lavados con agua sobre superficies de diferente color. El proceso del lavado es similar al descrito anteriormente del *frottage*, se trabaja por capas y se van descubriendo los colores internos, en este caso por medio de la proyección de agua (antes de que la pintura seque por completo), en lugar del arrastrado de pintura. Entre todas las pruebas se eligió la más interesante y sobre esta imagen se continuó realizando el cuadro.

Así pues, la zona central de la pintura es la primera parte que fue realizada por este procedimiento descrito mediante lavados. Más adelante, se reservó la forma rectangular y se elaboró el área externa mediante *frottage* utilizando hilos. En total, la pintura está formada por tres estratos: naranja, una mezcla de azules, y amarillo. Al quedar seco el *frottage*, se montó la tela sobre bastidor+contrachapado de 95 x 95 cm, intentando que quedara central el rectángulo. Posteriormente, se pasó la lija en algunas zonas para que saliera el azul más profundo. Más tarde, se le aplicó una capa de médium espeso



brillante (marca “La Transparente”) a la zona central mediante la reserva de la misma, para darle así un efecto de brillo con respecto al resto. Para concluir el trabajo, se utilizó una jeringuilla con aguja para trazar las líneas naranjas.

En esta primera pintura, se pretendía ver qué posibilidades de texturas ofrecía el trabajo con agua y con *frottage*.

4.3.4.2. *Iceberg* (fig. 2)

El título hace referencia a la metáfora de la mente como un iceberg, la zona consciente externa y la zona subconsciente e inconsciente interna. Esta obra y la anterior son las únicas a las que se les ha dado una interpretación, mediante el título, más allá de lo puramente plástico.

Para llevar a cabo esta obra se utilizó el recurso del *frottage* y *grattage*, además del trabajo por capas de pintura. Primero se practicó el *frottage* sobre tela de retorta sin montar, utilizando colores similares al trabajo anterior. Al principio se dio una capa de naranja, luego una capa de azul prusia y por último un naranja muy claro (color con el que se realizó el *frottage*). Los hilos esta vez se dispusieron de manera cruzada formando una gran red (aludiendo a la mente: neuronas). Una vez realizado el *frottage*, se recortó la tela en forma de cuadrilátero y se pegó en la tabla a modo de *collage*. Posteriormente, se utilizó lija para descubrir algunas zonas de naranja. Después se pintaron el resto de las áreas mediante reservas, utilizando azul Prusia, blanco y la misma mezcla anterior de naranja claro. Por último, se añadieron las líneas más superficiales mediante jeringuilla.



Realización de pruebas en pequeño formato.

4.3.4.3. *Composición nº 13* (fig. 3)

En esta pintura se continuó con una gama de colores similar a las anteriores, con una primera capa de naranja seguida de azules y amarillos.

En esta obra se decidió darle más expansión al *frottage*, no conteniéndolo y dejando que sobrepasara los límites del cuadro. Mediante el uso de hilos se creó un entramado de conexiones y posteriormente se introdujo un elemento de contraste, el cuadrado azul. El procedimiento a seguir fue parecido a las obras anteriores: trabajando por estratos, usando lija y añadiendo líneas con jeringuilla. Igualmente, se trabajó en tela sin montar y a diferencia del resto de las obras, en esta pintura se decidió dejar los laterales del cuadro sin pintar, de modo que se viera el proceso de trabajo por capas y el estrato más profundo, el naranja. Se trata quizás del trabajo más espontáneo de todos y en el que han intervenido menos las decisiones.

4.3.4.4. *Díptico* (fig. 4)

Este trabajo consta de dos piezas de 100 x 110 cm. En él se optó por abandonar el elemento cuadrado, creando una composición sencilla mediante ángulos y diagonales que continúan más allá del cuadro y contrastando manchas planas con áreas de textura. Se combinaron blanco, negro y grises. Como el resto de obras, se trabajó por capas realizando un *grattage* en las

zonas de textura mediante lijas, además, se usó una brocha endurecida como herramienta para generar textura. También se superpusieron veladuras de tinta y acuarela líquida mezcladas con médium acrílico. En este trabajo se pretendía realizar una obra más sencilla y reducir el nivel de textura de obras anteriores. La composición general fue ideada mediante bocetos pero las texturas fueron generadas de una manera más automática, con movimientos repetitivos. El cuadro de la izquierda se empezó realizando sobre tela ya que en un principio se pensó en hacer un *frottage*, pero se descartó. Esta pieza, fue cambiada hasta cuatro veces, ya que la textura obtenida no daba un resultado satisfactorio. Las áreas negras se realizaron con un pigmento que daba un resultado demasiado mate, que se ensuciaba con facilidad, tuvo pues que aplicársele una capa de agua látex. El cuadro de la derecha se realizó directamente sobre tabla.

4.3.4.5. *Composición 15* (fig. 5)

Es la primera de las tres últimas composiciones dispuestas verticalmente. En esta obra se plantean espacios a través de planos de color y estructuras verticales, donde fondo y superficie se confunden. Se trabajó por capas de pintura superpuestas dejando entrever unas capas a sus anteriores. Se permitió que interviniera el azar, ya que la textura de la franja blanca es el resultado de la acción de haber sido restregada la pintura en dirección vertical. El resto de texturas están realizadas mediante lijado y para realizar el recuadro naranja se utilizó pintura acrílica fluorescente. Esta obra se realizó directamente sobre tabla de 116 x 81 cm.

4.3.4.6. *Composición 16* (fig. 6)

Se empezó realizando algunos bocetos con lápiz y también se usó el photoshop. En esta composición vertical, se continuó con el mismo concepto de la obra anterior y se trabajó la textura del mismo modo que el díptico, trabajando por capas, realizando un *grattage* en las zonas de textura mediante lijas y usando una brocha endurecida como herramienta para generar textura. En este caso, se redujo la paleta a negro, grises, blanco y rojo. Se trabajó por capas de pintura superpuestas directamente sobre tabla, también se superpusieron veladuras, de tinta y acuarela líquida mezcladas con médium acrílico. Para realizar las áreas rectas se usó cinta de reserva. El alisado del blanco se consiguió con la insistencia del lijado.

4.3.4.7. *Composición 17* (fig. 7)

En esta pintura se empezó realizando un *frottage* general sobre una tela de retorta. El *frottage* se ejecutó con hilos cruzados entre sí. Trabajando por capas, primero se dio una capa general de azul y después otra capa de verde claro con el que se hizo el *frottage*. Más tarde se pego la tela a la tabla y luego se realizaron las reservas añadiendo el resto de capas. Se utilizó también la lija para generar texturas y sacar los colores más profundos.



Imágenes de la exposición celebrada en Junio del 2014 en Burjassot.

5. CONCLUSIONES

Este proyecto se desarrolló en base a una inquietud por la abstracción geométrica y sus últimas tendencias en las recientes décadas. El objetivo fue realizar una producción artística, en concreto siete pinturas. Para ello fue necesario conocer los antecedentes históricos de la abstracción y sus influencias, por ello, cabe destacar toda el aprendizaje adquirido tras la realización de este trabajo final de grado.

En este trabajo se ha buscado enlazar racionalidad y emotividad, decisiva importancia decisiva ha tenido a este respecto la manera de aplicar la pintura en múltiples capas y los accidentes generados por la técnica del *frottage* y *grattage*. Los resultados visualmente más orgánicos que se han obtenido, corresponderían con los procesos que se han llevado a cabo de manera más automática, expresiva y gestual. En cambio, las estructuras geométricas y las decisiones compositivas corresponde a un proceso más racional. Así pues, se ha trabajado de dos maneras: una de ellas, más controlada, contenida y ordenada; y la otra, más impulsiva, espontánea y en la que el azar ha intervenido de forma significativa.

Ha resultado muy estimulante trabajar con el azar. Ello ha permitido que algunas soluciones surgieran por accidente y que no fuera sólo el autor el que tomara las decisiones, sino también el propio material y su comportamiento, la impronta que algunas herramientas dejaran en él y, finalmente, las condiciones del momento.

Se ha estado trabajando con pinturas geométricas desde hace un año, no sólo en estas últimas siete obras del proyecto, y ha sido interesante ver la evolución desde los primeros trabajos hasta los últimos. Al terminar las últimas obras se realizó en junio una exposición individual donde se pudo ver ese progreso desde las primeras pinturas hasta las últimas. Con respecto a las obras anteriores al proyecto ha habido una reducción del uso de texturas, una simplificación formal de las composiciones y una gradual pérdida del carácter más decorativo de las primeras pinturas.

Además de algunos referentes ya conocidos anteriormente, tras llevar a cabo el proyecto se han conocido otros referentes que han resultado ser muy interesantes, como es el caso de Estrada.

La realización de este trabajo ha sido una buena ocasión para practicar la construcción de soportes, aprender a fabricar la propia pintura y conocer diferentes materiales acrílicos con sus posibles aplicaciones. También se ha aprendido a hacer buenas fotografías, para poder realizar las fotos a los cuadros evitando deformidades o variaciones de luz excesivas. Otra cuestión que ha aportado el proceso ha sido el conocer las infinitas posibilidades y modos que hay de aplicar la pintura y que van más allá de la tradicional aplicación con pinceles y brochas.

Una de las limitaciones que se han presentado a lo largo del proyecto, ha sido la dificultad -por cuestiones de espacio, transporte y almacenaje- para realizar formatos más grandes, que hubieran beneficiado a este tipo de pintura.

Durante el proceso de producción se descartaron numerosas pruebas y se realizaron muchos cambios. Todo el conjunto de modificaciones llevadas a cabo ha conllevado un aprendizaje. Algunas veces directo y buscado, otras indirecto y casual. Este hecho ha ido enriqueciendo los registros del trabajo y afinando su ejecución.

Como conclusión, se valora este proyecto de forma muy positiva porque se ha aprendido mucho, tanto en el desarrollo teórico como en el proceso práctico, y ello resulta muy estimulante para seguir experimentando sobre el tema de la abstracción.

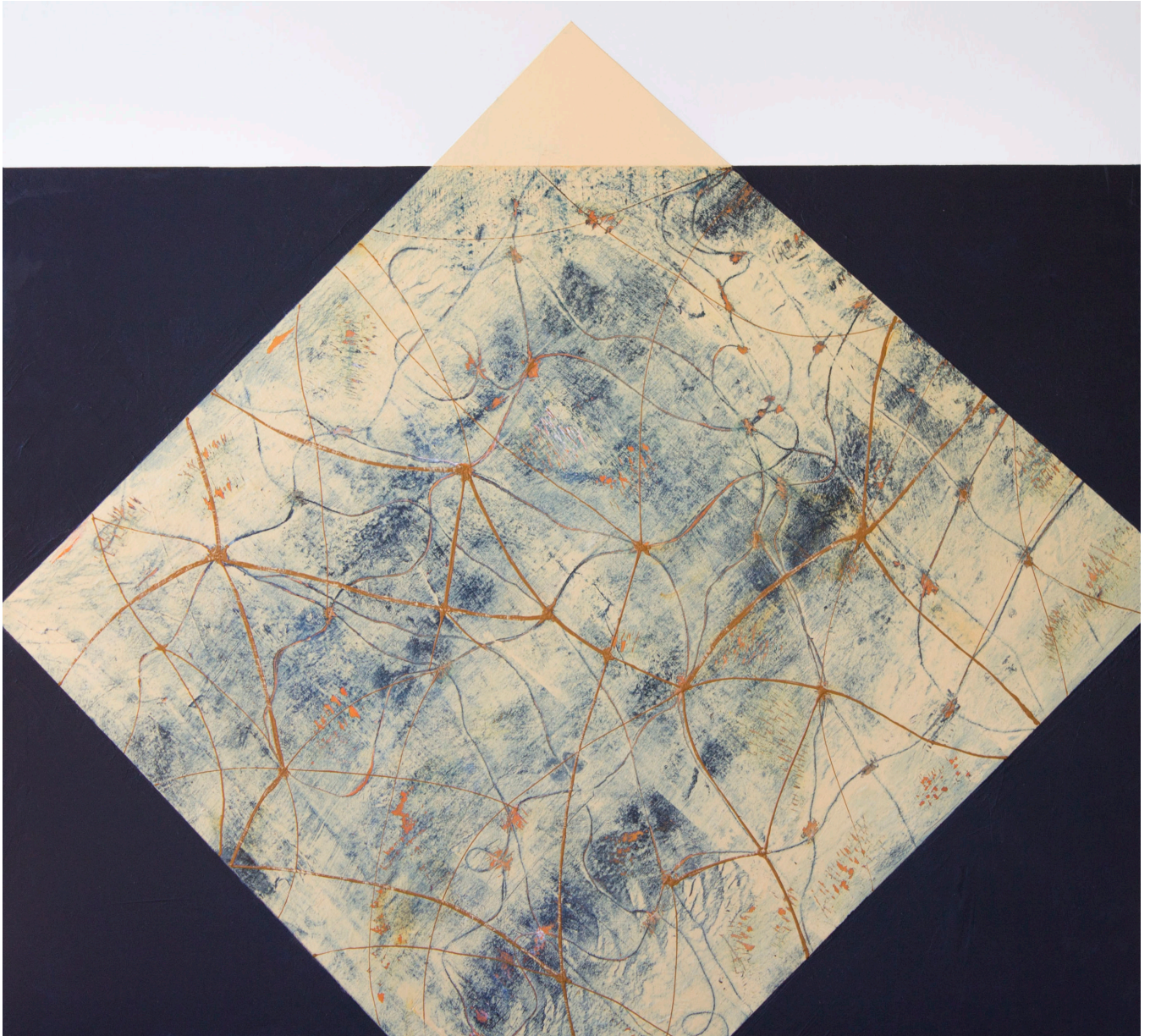
6. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Ed. 1979.
- BLOK, C. *Historia del arte abstracto*. Madrid: Cátedra. 1982.
- DIETMAR, E. *Arte abstracto*. Ed. Taschen. 2008.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976.
- DORIVAL, B. *Pintores del siglo XX de la Escuela de Paris*. Barcelona: Garriga D.L. 1958.
- ERNST, M. *Escrituras*. Barcelona: Polígrafa. 1982.
- GALINDO, J. *Los frottages de Max Ernst, aplicación práctica de un método automático*. (Tesis doctoral). Valencia: UPV. 1998
- GONZALO, A. *El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte*. En *Convivium Revista de Filosofía*. Barcelona. 1998, num.11.
- GUASCH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo cultural*. Madrid: Alianza Ed. 2000.
- IVAM. *Sean Scully (catálogo)*. Valencia: IVAM. 2002
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor. 1992
- KUSPIT, D. *El fin del arte*. Madrid: Akal. 2006.
- MALINS, F. *Mirar un cuadro*. Madrid: Hermann Blume. 1983.
- MONDRIAN, P. *Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid: Barral. 1973.
- MOSZYNSKA, A. *El arte abstracto*. Barcelona: Destino. 1996.
- NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis. 2006.
- VILLAFañE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ed. Pirámide. 2006

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

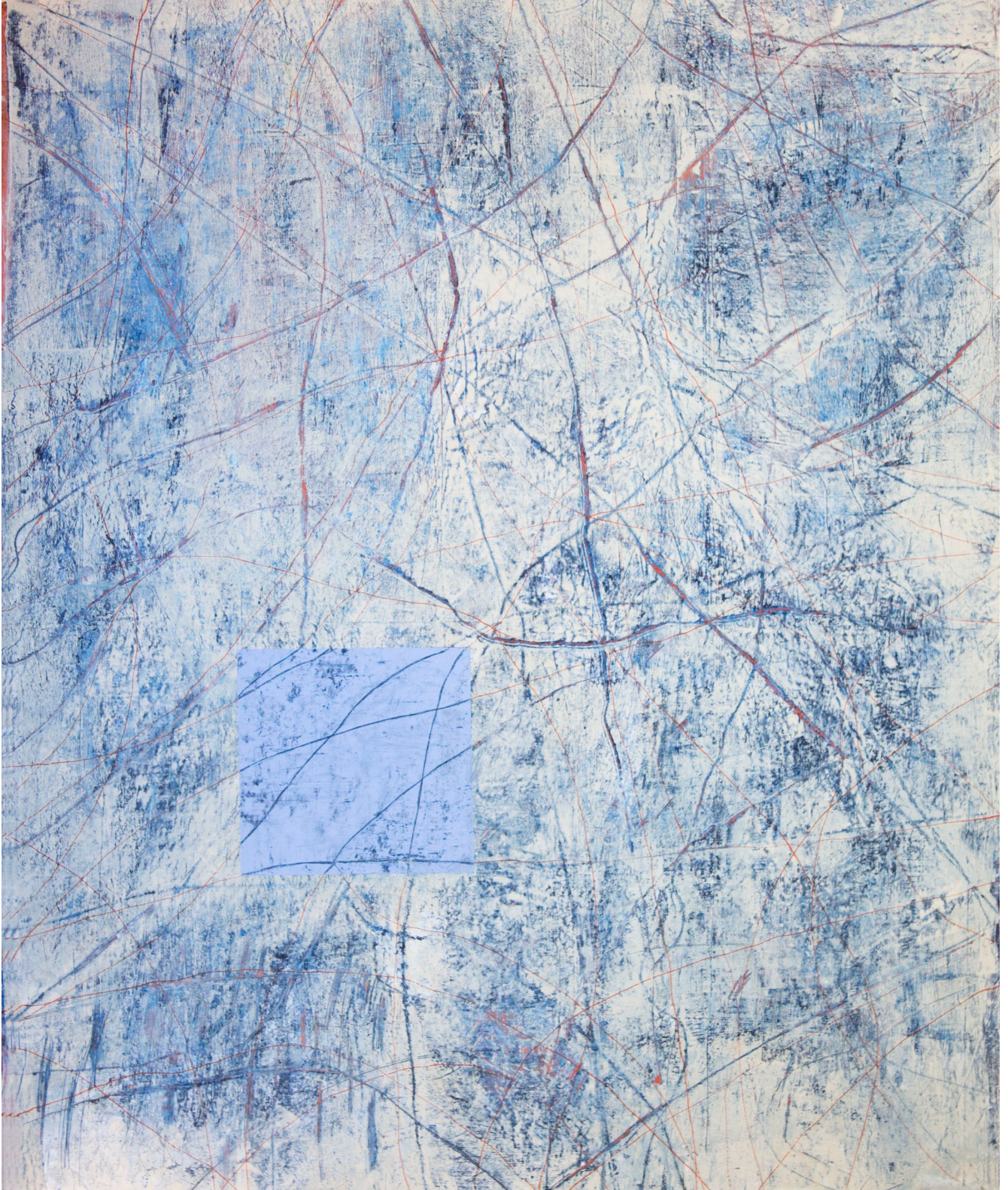


1. *Ventana*, 2014.
Pintura acrílica sobre tela, 95 x 95 cm.

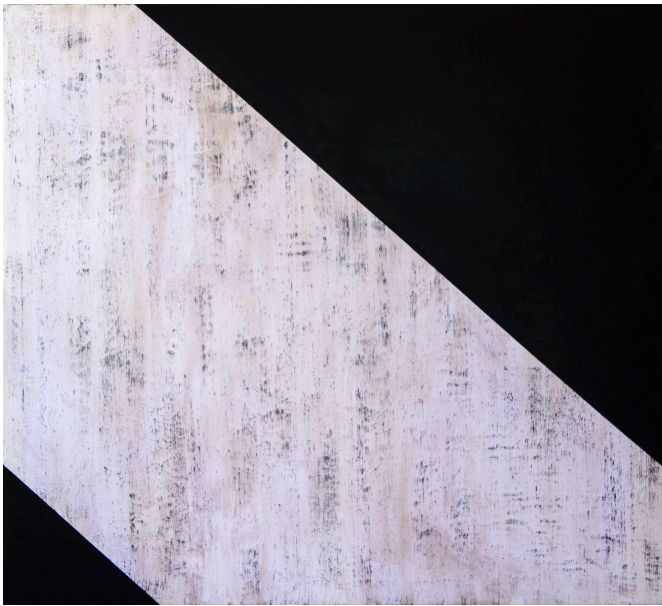


2. *Iceberg*, 2014.

Pintura acrílica sobre tabla y collage, 95 x 95 cm.



3. *Composición 13*, 2014.
Pintura acrílica sobre tela, 120 x 100 cm.



4. *Díptico*, 2014.

Pintura acrílica sobre tabla, 100 x 110 cm.



5. *Composición 15*, 2014.



6. *Composición 16*, 2014.
Pintura acrílica sobre tabla, 116 x 81 cm.



7. *Composición 17*, 2014.

Pintura acrílica sobre tabla, 120 x 100 cm.

