

TFG

HUELLA Y ABSTRACCIÓN. VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA.

**Presentado por Vicente Prieto Trespalacios
Tutor: Isabel Tristán Tristán**

**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**

RESUMEN

Con el título *Huella y Abstracción. Variaciones sobre un mismo tema*, señalamos los términos que sustentan la base conceptual de nuestra obra pictórica, enmarcada dentro del lenguaje de la abstracción.

En la memoria explicamos el desarrollo del proceso creativo y de producción de los cuadros, los cuales conforman una serie definida.

Partiendo de un concepto inicial, se describe el proceso de elaboración paso a paso:

Cada paso o variación corresponde a un cuadro, que tiene como principio ser un *patrón* que propicia el desarrollo compositivo del siguiente cuadro.

Cada cuadro se genera a partir de un *patrón/huella* del anterior, conformando así la serie final compuesta por siete cuadros. Cada uno de ellos aporta las relaciones formales repetitivas que se van transformando a lo largo de la serie. Cada obra, por tanto se sustenta en un fin específico común: encadenar el desarrollo compositivo del conjunto de las obras.

Cada cuadro de la serie está concebido y trabajado según dos posiciones de lectura visual: la apaisada con desarrollo compositivo vertical y la vertical con desarrollo compositivo horizontal.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Abstracción, Patrón, Repetición, Variación, Composición, Color.

SUMMARY

With the title *Footprint and Abstraction. Variations about one same theme*, we point out the terms that sustain the conceptual base of our pictorial work, classified within abstract language. In the memoir we explain the development of the creative and fulfillment process of the paintings, which make up a definite series.

From an initial concept, the process of elaboration is described step by step: Each step or variation is related to a painting, which has as principle being a pattern that contributes to the compositive development of the next work. Each painting is produced from the pattern/footprint of the previous one, defining the final series composed of seven paintings. Each one of them provides the repetitive formal relations that transform throughout the series. Therefore, each work is supported in a specific common purpose: chain the compositive development of the group of artwork.

Each painting is thought and crafted in two positions of visual lecture: the landscape view with a vertical compositive development and the vertical one with a horizontal compositive development.

KEY WORDS

Painting, Abstraction, Pattern, Repetition, Variation, Composition, Color.

INDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 4 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA | 5 |
| 2.1. METODOLOGÍA..... | 6 |
| 2.2. RECURSOS Y FUENTES EMPLEADAS | 6 |
| 3. DESARROLLO CONCEPTUAL Y PRÁCTICO DEL PROYECTO | 6 |
| 3.1. CONCEPTO DE HUELLA O PATRÓN..... | 6 |
| 3.2. CONCEPTO DE ABSTRACCIÓN..... | 10 |
| 3.3. LA SERIE Y EL CONJUNTO | 13 |
| 3.4. VARIAR LA POSICIÓN..... | 14 |
| 3.5. LA COMPOSICIÓN | 15 |
| 3.6. HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD..... | 17 |
| 3.7. LA FORMA..... | 18 |
| 3.8. EL COLOR | 20 |
| 4. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LOS CUADROS. DESCRIPCIÓN TÉCNICA | 23 |
| 4.1. EL BOCETO IDEA. PATRÓN | 23 |
| 4.2. MEDIOS Y RECURSOS EMPLEADOS | 26 |
| 5. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS | 28 |
| 6. CONCLUSIONES | 38 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA | 39 |

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en la presentación de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Pretendemos explicar el proceso creativo que va desde la génesis de la idea primigenia a la materialización de los conceptos a través de la pintura. La obra pictórica realizada, de carácter abstracto, se desarrolla a través de una secuencia de pasos, que llamamos “variaciones sobre un mismo tema”.

El conjunto de la obra conforma una serie compuesta por siete cuadros. Partiendo de un elemento compositivo que llamaremos *huella o patrón*, establecemos en los diferentes cuadros un diálogo compositivo entre los factores de frontalidad, profundidad, contraste y ritmo, con los elementos plásticos como el punto, la línea y el plano. Esta estructura interna del cuadro se relaciona con el tratamiento formal del mismo, según sea la disposición de la lectura en horizontal o en vertical, estando esta variación implicada en el desarrollo compositivo. Este diálogo se mantiene durante todo el proceso, pero cambiando las formas según requiera la composición.

En las obras, el color es el elemento que marca el tipo de variación, ya que las formas se repiten en todos los cuadros. Según Kandinsky: “La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee un sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma.”¹

En nuestro caso la relación color-forma queda invertida, ya que es el color el que nos va a dar la diferenciación. Es el efecto que tiene el color sobre la forma.

Cada cuadro de la serie fue trabajado y pensado para que tuviera dos posibilidades de lectura. Una posición apaisada con el patrón vertical, que habla de la frontalidad y la profundidad lograda mediante segundos y terceros términos compositivos. La otra con el soporte vertical, el patrón es horizontal, y el movimiento se logra mediante las figuras geométricas curvas, donde se logra expresar profundidad. El giro del soporte es esencial para nuestra serie. Esta situación nos duplica la capacidad de mostrar la temática, y es igual de importante que la forma y el color, ya que es uno de los fundamentos del trabajo junto al concepto de *huella*, variación sobre el mismo tema.

La estructura del trabajo consta de un desarrollo conceptual donde estudiamos los conceptos que sustentan la parte práctica del proyecto. Estudiamos el término *huella-patrón* y desarrollamos los conceptos de abstracción, composición, forma, color, horizontalidad y verticalidad.

En la producción de la obra pictórica planteamos el término de profundidad espacial no mediante el uso de la perspectiva sino haciendo superposición de

¹ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el art*, p. 57.

planos, aproximación/alejamiento de líneas horizontales. Arnheim nos dice: “El traslape resulta particularmente útil para crear una secuencia de objetos visuales en la dimensión de profundidad cuando la construcción espacial de la composición no se apoya en otros medios de perspectiva.”²

Por tanto a nivel práctico el interés compositivo está basado prácticamente en la composición de lo horizontal y lo vertical y en los cambios que se producen en un juego de traslapes y profundidades, según sea su posición apaisada o vertical.

En la primera fase de reflexión y búsqueda, tomamos como referencia la abstracción que es la forma de arte que más posibilidades nos genera para desarrollar relaciones formales y compositivas. Por tanto investigamos autores abstractos que me inspiraran, como Paul Klee, Vasily Kandinsky, Delaunay, Leger, Mondrián y Malévich, Palazuelo, Kupka, Beeckman, Rodchenko y Balla.

En otra etapa de aproximación a la idea del trabajo, barajamos varios conceptos en una lluvia de ideas, de las cuales fuimos descartando algunas hasta encontrar aquella que nos permitió desarrollar el trabajo adecuado. De aquí surgió la *huella* como concepto y como elemento integrador compositivo de la serie.

En el desarrollo práctico partimos de bocetos ideas, a partir de los cuales se generan los cuadros. En la primera obra aplicamos el concepto de *huella-patrón*, que seguirá desarrollándose en los sucesivos cuadros; la producción pictórica se articula a través de variaciones de elementos compositivos: color y forma. El primer cuadro genera el cuadro siguiente, el siguiente al otro siguiente de la serie, hasta llegar al último de la serie.

Realizamos un apartado de descripción técnica de la elaboración de los cuadros y una presentación del conjunto de las obras

Para finalizar nuestro trabajo presentamos las conclusiones que se han obtenido de todo el proceso y la bibliografía consultada.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general o finalidad de este trabajo es la producción pictórica a partir de la reflexión sobre determinados conceptos plásticos como: profundidad, color, forma y composición.

Como objetivos más específicos:

- Analizar la estructura y las relaciones internas del cuadro.
- Estudiar cuestiones relacionadas con la profundidad espacial y la superposición de planos.

² ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 258.

- Experimentar con la influencia del color en las distintas composiciones pictóricas.

2.1. METODOLOGÍA

La metodología seguida ha sido el estudio y reflexión teórica de los aspectos/conceptos que sustentan la parte práctica. La fase teórica y la práctica han evolucionado e interactuado de manera conjunta durante el proceso de trabajo.

- Búsqueda y organización de la información de los textos teóricos, los referentes.
- Estudio de los conceptos que aplicamos en la parte práctica del trabajo, conceptos como: composición, color/forma.
- El proceso de materialización de la obra. Elaboración de los cuadros.
- Experimentación con los recursos plásticos y materiales. Descripción del proceso creativo.

2.2. RECURSOS Y FUENTES EMPLEADAS

Para la realización del trabajo hemos recurrido a diversas fuentes de información. Consultamos libros y revistas de la Biblioteca de la Universidad Politécnica, libros propios adquiridos. Concretamente se ha estudiado la base de la abstracción y la composición a través de los textos de Kandinsky y Arnheim.

También hemos rescatado apuntes de asignaturas como: Técnicas y Expresión Pictóricas, Retrato, Taller de Pintura, Fundamentos del color y la Pintura, entre otras.

Otro tipo de datos se han consultado en internet, pero más como búsqueda de referentes o imágenes, que como fuente fiable de información.

3. DESARROLLO CONCEPTUAL Y PRÁCTICO DEL PROYECTO

3.1. CONCEPTO DE HUELLA O PATRÓN

Para desarrollar el presente TFG partimos de la idea que tenemos sobre huellas y patrones. Buscamos antecedentes teóricos sobre nuestra idea, encontramos apoyo en la búsqueda de la definición sobre el contenido de la palabra *huella*; palabra que implícitamente contiene forma. Para las definiciones de esencia y forma buscamos el apoyo en los conceptos filosóficos.

El fundamento visual que investigamos (variaciones) y que nos permite expresar nuestras intenciones, parte de que la existencia plástica sólo lo es si deja *huella* o rastro.

El gesto que deja *huella* tiene como condición indispensable para ser trabajado en el soporte plástico, permitir ser investigado, cantado, recitado, sustantivado, verbalizado –convertido en acción–, como metáfora plástica y por tanto ser sometido a soporte.

Jaques Derrida (filósofo deconstruccionista), nos dice “todo está dentro del texto y nada fuera de él.”³ En las palabras del texto se encuentran huellas a investigar. Si una *huella* la puedo contar es porque la puedo escribir y la puedo pintar -como metáfora- sobre un soporte podemos darle una vida plástica, atrapando el gesto.

En el análisis de un texto cualquiera, podemos constatar que nos encontramos siempre –casi–, con una palabra que por sus características de concepto y contenido se transforman en un pozo o punto negro donde encajan una opción y su contraria que tiene un posicionamiento de sentido ambiguo.

Los textos con estas condiciones quedan distorsionados, distantes a nuestra intención de dotarlos de identidad física. Por esto es necesario recurrir a la palabra poética, para unos usando un soporte de papel, el aire, o a plasmarlos plásticamente sobre un soporte de tela, en nuestro caso.

Para dar forma a la palabra *huella* la permeabilizamos con la palabra patrón. En esta parte teórica nace la idea de repetición, de repetir un patrón mediante siete combinaciones. Repetir modificando.

Para plasmar materialmente, dar identidad a nuestro discurso plástico, pensamos que en la palabra *huella* se encuentra el gesto generador de forma en nuestra expresión plástica, y es en esta palabra donde encontramos el elemento esencia, que nos permite expresarnos. Martín Heidegger (filósofo), nos refiere a la búsqueda de la esencia, a encontrar en los elementos de las cosas, lo esencial, lo que da motivo para ser.⁴

³ HALL, A. *El libro de la filosofía*, p. 310.

⁴ HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*, p. 37.

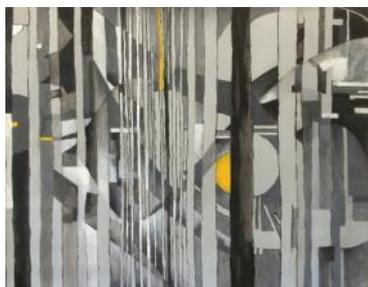


Ilustración 1. Obra sin título 2H.
Acrílico sobre madera 73X93 cm.



Ilustración 2. Obra sin título
1V. Acrílico sobre madera
93x73 cm.

Sobre el mismo tema citamos a Xavier Rubert de Ventós: “Heidegger no está defendiendo la autonomía de la obra de arte, sino la del Ser, y su ontología ensimismada.”⁵

El hombre habita con una intencionalidad sin opción, está obligado a dejar Huella y rastro. Friedrich Hölderlin (poeta) nos dice que “poéticamente habita el hombre”⁶, no puede ser de otro modo.

De las huellas y los rastros nos interesan dos expresiones, aquellas que tienen características de expresión ocasional, cambiante, abandonada; que proceden de un pensamiento que por su uso, queda olvidado y no tiende a conservar sus cualidades plásticas originales, o sea han cambiado por descuido o destino. Las otras son, las que proceden de vestir nuestra artificialidad (consumo).

Podemos citar como ejemplo, nuestro entorno inmediato que está lleno de las dos expresiones que buscamos, incluido nuestros más íntimos deseos personales que muchas veces entran en contradicción con nosotros mismos.

Las elegimos siempre que tengan la característica de inquietar y que procedan de una tensión como la de afirmar que el hombre siempre es un producto artificial renovable.

En nuestro trabajo, la *huella* ha surgido y evolucionado en una trama de rectas paralelas que poco a poco han ido variando la distancia entre ellas (ilustración 1 y 2).

Han pasado de una distancia entre líneas considerablemente parecida, a distancias mayores, a la vez que se iban agrupando en bloques más separados. Con ello conseguimos que la *huella* marque un ritmo dentro del cuadro y a través de toda la serie de la obra. (ilustración 3 y 4 p. siguiente).

⁵ RUBERT, X, *El arte ensimismado*, p.37.

⁶ HÖLDERLIN, F. *Grandes elegías*, poema “en el amable azul”, p. 117.



Ilustración 3. Detalle de la obra 1H.

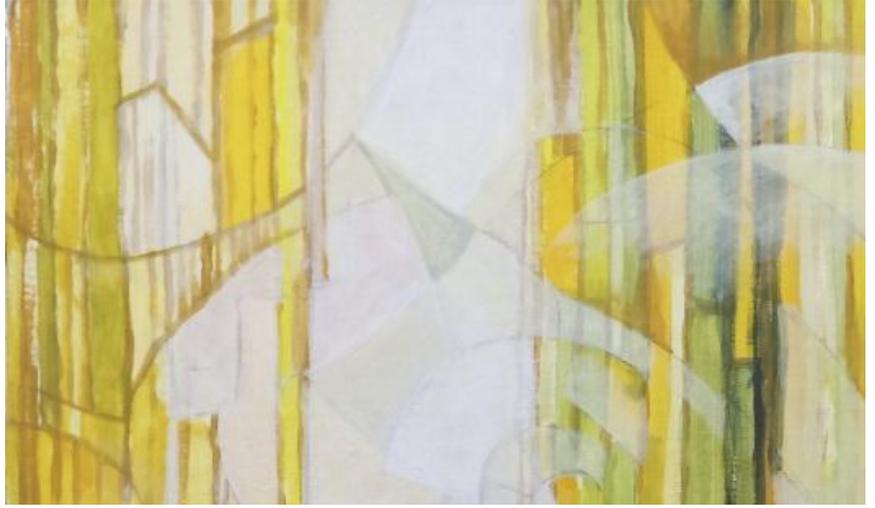


Ilustración 4. Detalle de la obra 6H.

Kandinsky compara estas tramas lineales con la música, que pasan de un ritmo uniforme a otro con repeticiones, aunque matizadas por ligeras variaciones, para terminar con un ritmo desigual y complejo, casi de libre improvisación. Dice: “El caso más simple es la exacta repetición de una recta a distancias iguales: el ritmo primitivo (fig.59) o a distancias progresivamente mayores, de aumento uniforme (fig.60) o a distancias desiguales. (fig.61)



Fig. 59

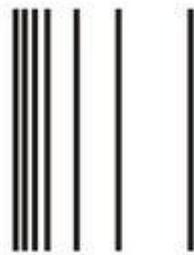


Fig. 60



Fig. 61

El primer tipo presenta una repetición que tiene por objetivo el simple refuerzo cuantitativo, como por ejemplo en la música, cuando el sonido de un violín es reforzado por otros violines.

El segundo tipo añade un refuerzo cualitativo, lo que en música corresponde a la repetición de los mismos compases con interrupciones progresivamente mayores, o cuando esta repetición se da en piano, lo que modifica cualitativamente a la frase.

El tercer tipo es más complicado, el ritmo es más complejo.”⁷

⁷ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 100.

Pero al estudiar el tema de las líneas, nos encontramos con otro factor: la línea recta no existe en la Naturaleza, y aunque no hayamos pintado temas naturales sino abstractos (en los que la línea recta sí tiene cabida), creemos que es algo que debemos tener en cuenta a la hora de abordar cualquier tipo de obra. De nuevo Kandinsky nos relata la evolución de la línea recta en el arte: “Es natural que la pintura haya tenido que volver a ocuparse de nuevo de su otro recurso principal: la línea. [...] En la medida en que el arte abstracto es reconocido por esos teóricos, la utilización de la línea en la obra gráfica es aprobada; pero la utilización de la misma línea en la pintura es considerada antinatural y por tanto inadmisibile.[...] La línea es valorada por ellos como un elemento «gráfico», que no puede ser utilizado con propósitos «pictóricos», a pesar de que no puede ser encontrada ninguna diferencia esencial entre la obra gráfica y la pictórica, diferencia que estos teóricos serían completamente incapaces de establecer.”⁸

3.2. CONCEPTO DE ABSTRACCIÓN

Según la Real Academia de la Lengua, se define abstraer como: “Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.”⁹

En cuanto al término Abstracto: “Dícese del arte y de los artistas que no pretenden representar seres o cosas concretos, y atienden solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc.”¹⁰

Es curioso cuánto distan entre si abstraer de abstracción dentro del mismo diccionario. Mientras que la definición de “abstracto” nos parece bastante acertada, la de “abstraer” no nos lo parece tanto. Nos definen el acto de abstraer como una operación mental en la que todo parte de un objeto, al cual se le aíslan sus cualidades o se reduce a su esencia. Partir de un objeto está lejos de la otra definición en la que solo se atiende a la forma, color, composición, etc.

Por otra parte, como sinónimos de abstracción (que nos refiere a abstraerse) encontramos los siguientes términos: “Abstraerse, ensimismarse, reconcentrarse, absorberse, abismarse.”¹¹ Y como antónimo “distrarse”.

⁸ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 120.

⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, p. 10.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 10.

¹¹ PEY, S. *Diccionario de sinónimos*, p. 15.



Ilustración 5. KANDINSKY, Vasily. Concentric circles, 1913. Técnica mixta sobre papel.

Nos resulta cuanto menos curioso, que todos los términos hacen referencia a estados mentales.

Nuestro trabajo se centra exclusivamente en la abstracción, que tiene unos condicionantes internos plásticos muy precisos de concepto, significado, abstracción, patrón, repetición, variación, composición y color.

Recurrimos a escritos y obras de pintores que inician o trabajan en el movimiento abstracto y que nos interesan para el desarrollo teórico-práctico del trabajo, en cuanto a definiciones, maneras propias de enfocar la abstracción y soluciones planteadas.

Haciendo un pequeño recorrido por la consolidación del arte abstracto, podemos decir que Kandinsky en 1910 descubrió, en su evolución hacia la pintura abstracta, que le incomodaban los objetos reconocibles.

Ésta era la esencia misma del arte abstracto. “Kandinsky vivía en el perpetuo desasosiego de que entre su ojo y el color siempre se interpusiera un objeto, un ente sólido, una cosa concreta.”¹²

Cuando Kandinsky pintó su primera obra abstracta dejó atrás los objetos reconocibles dotando de autonomía propia a los colores: “Que sean los colores, ellos mismos, y sus caprichosas formaciones, lo que se manifieste en la pintura; que el alma de los colores se revele: que se desoculten las luces teñidas que

¹² AZÚA, F. *Diccionario de las artes*. p. 41.

yacen tras las cosas disfrazándose de objeto. Eso pretendía Kandinsky: liberar al espíritu cromático esclavizado en los entes del mundo y que los colores se agitaran fuera de cualquier sustento.”¹³ (ilustración 5 p. anterior).

Solo unos poco años más tarde, en 1915, Malévich consideraba que era un atraso en la pintura reflejar los objetos del mundo. Era algo artificioso infantil imitar la realidad, y además pensaba que se estaba reproduciendo con ello el rostro de Dios. Ésta última idea le aterraba en la nueva Rusia bolchevique.

Mondrian es un artista que nos interesa por su pretensión de lograr justamente lo contrario de la propuesta de éste trabajo.

De familia calvinista y creencias espirituales, creía que los “iniciados” como él debían corregir los errores mundanos. La gente común, no contenta con existir, quería tener personalidad y ser sujetos individuales reconocibles. “Los pintores, por ejemplo, daban pinceladas y brochazos, dejando de ese modo huellas personales en la tela. Mal hecho. Hay que elevarse hasta alcanzar una pintura totalmente plana, decía Mondrian, sin rasgos ni huellas, como si hubiera sido pintada por una máquina. Una pintura cuya pureza no dé el menor atisbo de existencia del cuerpo de un pintor.”¹⁴

Tal vez no sea el mismo concepto de *huella* al que nos hemos venido refiriendo, sino a una *huella* más personal de expresión interna que queda reflejada inevitablemente en la impronta de la acción de pintar.

Éstos primeros artistas de la abstracción lucharon contra la realidad, transformándose su arte en un símbolo del arte tecnológico y racional, “no hay mejor prueba de que las obras de arte, lejos de ser un producto de quienes las firman, no son sino liquidaciones de una deuda largamente impagada por todos los humanos.”¹⁵

Al mismo tiempo, en 1912, en pleno desarrollo de la abstracción, nos interesa detenernos particularmente en el movimiento del orfismo con Robert Delaunay como principal teórico del orfismo. Delaunay se consideraba un apasionado del dinamismo cromático en la pintura, “El orfismo trasladó a la pintura los fenómenos cromáticos observados en la naturaleza.[...] El termino orfismo, o cubismo órfico, fue acuñado por Guillaume Apollinaire (poeta), que lo prefirió a simultaneísmo, que hacía referencia a la ley de contraste simultáneo de los colores. “El orfismo se inspiró en el cubismo analítico, pero se distanció de su efecto estático y monocromo”¹⁶

¹³ AZÚA, F. *Diccionario de las artes*, p. 42.

¹⁴ *Ibíd*, p. 44.

¹⁵ *Ibíd*, p. 46.

¹⁶ FRIDE, P; MARCADÉ, I. *Movimientos de la pintura*, p. 116.



Ilustración 6. KUPKA, Frantisek.
Planos verticales y diagonales.
1914. Óleo. 56x40 cm.



Ilustración 7. LÉGER, Fernand.
Contraste de forma. 1913. Óleo.
100x81 cm.



Ilustración 8. DELAUNAY, Robert.
Premier disque. 1913. Óleo. 134 cm.

No fue un movimiento coherente por reunir a artistas muy dispares como Kupka, Picabia, Léger o Kandinsky, aunque constituyó un camino hacia la abstracción pictórica (ilustración 6 y 7).

Delaunay atravesó distintas épocas, en las que a pesar de su rechazo hacia el arte objetual, volvía a recurrir a él, entraba y salía. Afirmaba en un ensayo publicado en 1913 en *Der Sturm* de Herwarth Walden: “Mientras el arte no se separe del objeto seguirá siendo descripción”¹⁷.

Encontramos cierta inspiración de nuestra obra por similitud en las formas que generamos en el segundo plano con las de Delaunay. Esta similitud viene dada por algunas formas circulares, que en Delaunay eran más bien discos: “La forma predominante era el disco, como modelo de la simultaneidad de la luz y el movimiento. Las obras adquirieron un carácter dinámico a través de la disolución del espectro de la rueda del color. Un cuadro elaborado de acuerdo con las leyes de esta organización es un microcosmos adaptado a los ritmos del macrocosmos”¹⁸ (ilustración 8).

3.3. LA SERIE Y EL CONJUNTO

Respecto a dar unidad a la obra a través de la *huella* y su composición, nos encontramos con tres fases:

- La creación de formas que se interrelacionan y que se subordinan a la composición total. Estas formas se modifican para que encajen y creen una globalidad, por tanto la forma individual conserva poca fuerza y personalidad al estar supeditadas al conjunto.
- La composición de todo el cuadro. A través de ella crearemos un hilo conductor que servirá de material de construcción de la serie.
- La composición de toda la serie. La serie encierra elementos comunes relativos a todos los cuadros y que podemos seguir en su evolución al verlo como conjunto.

En cuanto a la visión de conjunto de la obra, de toda la serie, aludiendo a Arnheim: “ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo.”¹⁹ Esta ley de la percepción es aplicable tanto a un elemento aislado dentro de un plano, como a toda una serie de cuadros expuestos. Su ubicación en un mismo espacio nos dará una percepción global de la obra. Nuestra percepción capta la totalidad, “no determina tamaños, distancias, direcciones uno por uno para compararlos después cosa por cosa.”²⁰

¹⁷ INGO, F. *Arte del siglo XX, Vol 1*, p. 81.

¹⁸ *Ibíd*, p. 81.

¹⁹ ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 26.

²⁰ *Ibíd*, p. 26.



Ilustración 9. Pollock pintando desde dentro del cuadro.

Nuestra serie tiene un comienzo y un fin, son siete cuadros que comienzan como siete estudios sobre color, forma y composición con los límites simples que nos hemos impuesto. Podría ser la base de un estudio posterior de investigación, pero damos la serie por cerrada en estos siete cuadros para este TFG.

3.4. VARIAR LA POSICIÓN

“Un giro de noventa grados suele interferir más drásticamente en el carácter de las formas visuales, haciendo que lo vertical y lo horizontal permuten sus puestos. Cuando se ve un violín o una figura esculpida sobre uno de sus lados, el eje de simetría pierde mucha de su fuerza, y la forma apunta en una dirección lateral, como un barco o una flecha. Aún más radical es el cambio que se opera cuando se invierte el objeto. [...] Cuando los pintores o escultores modernos crean obras susceptibles de ser contempladas válidamente en cualquier posición espacial, a cambio de esa libertad han de conformarse con una homogeneidad relativamente indiferenciada.”²¹ Esto recuerda a los cuadros homogéneos de Pollock.

Al respecto de Pollock, no nos estamos refiriendo a que sus obras puedan ser colocadas indistintamente en una u otra posición. Pollock fue un pionero a la hora de abordar el espacio compositivo, de pintarlo desde cualquier ángulo o posición, incluso desde dentro mismo del cuadro (ilustración 9).

“Donde Jackson Pollock trabajaba más a gusto era sobre el suelo: «me siento más cerca, más parte del cuadro, dado que así puedo moverme alrededor de él, trabajar desde los cuatro lados, y literalmente meterme en él» [...] Pollock hacía sus cuadros para ser vistos sobre la pared, pero la diferencia de orientación no parece haber perturbado su sentido de equilibrio.”²²

En esta cita, la diferencia de orientación no se refiere a la colocación del cuadro, como hemos dicho antes, se refiere a su orientación en el momento de la acción de pintar, su orientación apaisada en el suelo sin perder el equilibrio de la composición.

²¹ ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 115.

²² *Ibid*, p. 18.

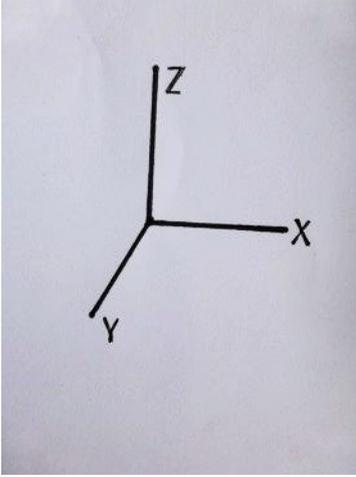


Ilustración 10. Esquema de orientación de la composición.

Podríamos considerar que su forma de trabajo nos permite ver el cuadro en varias posiciones mientras lo desarrollamos, y por tanto ir configurando los elementos según nuestras necesidades.

“Hemos observado que en determinadas condiciones una orientación nueva hace aparecer un nuevo esqueleto estructural, que otorga al objeto de un carácter distinto.”²³

El movimiento posicional que queremos es el que parte directamente de pensar que la composición puede tener dos referencias de orientación a la hora de componer la abstracción. Usamos el movimiento como quien se orienta con una brújula. Al tiempo que buscamos el norte compositivo, obtenemos el poniente como referencia estructural y viceversa. Orientar la composición no es buscar norte-sur (linealidad), sino recurrir a norte (vertical z) y poniente (horizontal x). El tercer eje espacial es el que pone al espectador y al pintor a trabajar y mirar el cuadro (y). Esto es el espacio de trabajo y visual, donde ponemos en juego los elementos compositivos (Ilustración 10).

¿Para qué componer así? Para lograr espacialidad, trabajando, experimentando en frontalidad, profundidad compositiva. Los instrumentos que usamos para ello son los elementos formales de los que disponemos.

¿Qué se logra?:

- Un juego de diversidad. Dos respuestas, dos orientaciones adyacentes (90°) y su giro suplementario.
- Recrear el movimiento en el espacio sugerido.
- Que el espectador participe con el giro compositivo.
- Tener varios puntos de vista para analizar el cuadro (3 como mínimo).
- Los siete cuadros son 14 por el giro posicional.

En la figuración, este giro del cuadro no tiene sentido, aunque Arnheim nos indica que “los niños pequeños parecen manejar los libros ilustrados con escasa atención a que las ilustraciones estén cabeza arriba o cabeza abajo. [...] la orientación espacial de los objetos carece de importancia lo mismo para los niños que para los miembros de tribus primitivas. [...] No podemos estar seguros de en qué medida el reconocimiento de los objetos visuales se ve influido por las modificaciones del aspecto perceptual que acompañan al cambio de orientación espacial.”²⁴

3.5. LA COMPOSICIÓN

Varios han sido los factores que hemos tenido en cuenta durante el proceso de composición de la obra. La composición ha estado constantemente bajo el peso del giro de la posición del cuadro. Es decir, factores como los que vamos a

²³ ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 116.

²⁴ *Ibíd.*, p. 115.



Ilustración 11. PALAZUELO Pablo. Solitudes V. 1956. Óleo/ papel 195x125 cm.



Ilustración 12. Obra sin título 3H. Acrílico sobre madera. 73x93 cm.



Ilustración 13. Sin título 3V. Acrílico sobre madera. 73x93 cm.

describir a continuación, se volvieron ciertamente complicados por variar su posición.

Las formas que colocamos arriba cuando nos situamos en una posición vertical, son menos pesadas y menos geométricas, pues “El «arriba» evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma.”²⁵ (Ilustración 11).

Normalmente, en la zona media baja del cuadro hemos puesto el centro de atención con algunas formas geométricas más definidas, “El «abajo» produce efectos totalmente contrarios: condensación, pesadez, ligazón.”²⁶ Teniendo en cuenta esta ley de la percepción, hemos tratado de no recargar en exceso la parte baja (Ilustración 12).

No es de extrañar que hayamos elegido solamente dos posiciones de visualización, ya que la percepción del “arriba” es la más parecida o equivalente a la parte izquierda del cuadro. Esta particularidad se da tanto en un cuadro apaisado como en uno en posición vertical (Ilustración 13).

“La «izquierda» del Plano básico despierta la idea de una mayor soltura, la sensación de ligereza, liberación y, finalmente, libertad. Las propiedades del «arriba» se repiten completamente. La diferencia principal radica solamente en el grado en que estas propiedades se manifiestan. La «soltura» del «arriba» conoce [sic] indudablemente a un mayor grado de libertad. A la «izquierda» hay mayores elementos de densidad, pero la diferencia con el «abajo» es a pesar de todo grande. También en cuanto a ligereza, «izquierda» se ve superada por «arriba», aunque el peso del «izquierdo» es, sin embargo, muy inferior en comparación con el de «abajo».”²⁷

Nuestros cuadros, efectivamente se giran 90° hacia la izquierda cuando partimos de la posición vertical, pasando así la parte más ligera del arriba a la parte izquierda, que perceptivamente también es la más ligera.

²⁵ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 129.

²⁶ *Ibíd.*, p. 130.

²⁷ *Ibíd.*, p. 133.



Ilustración 14. Sin título V4 en proceso.

Con la parte baja pasa exactamente lo mismo, pasará de ser la parte baja y pesada a ser la parte derecha cuando giremos el cuadro: “la «derecha» es la continuación del «abajo»: continuación del mismo debilitamiento. La condensación, pesadez, ligazón disminuyen, pero las tensiones chocan, a pesar de todo, con una oposición mayor, más espesa y dura que a la «izquierda».”²⁸

Psicológicamente la diferencia entre derecha e izquierda nos hace recorrer el cuadro de izquierda a derecha. Dice Arnheim: “Visualmente, la asimetría lateral se manifiesta en una distribución desigual del peso y en un vector dinámico que conduce de izquierda a derecha del campo visual. [...] Wölfflin notó que los cuadros se “leen” de izquierda a derecha, y naturalmente la secuencia cambia al invertirlos. Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente, la otra como descendente. Todo objeto pictórico parece más pesado a la derecha del cuadro.”²⁹

A partir de esta cita, nos damos cuenta de que nuestro recorrido de izquierda a derecha queda interrumpido o acelerado dependiendo de la posición del cuadro, con lo que generamos un cambio drástico en el recorrido visual. También nos refiere a que cualquier objeto situado en el lado derecho del cuadro parece más pesado, es por ello que hemos tratado siempre de compensarlo bien con el color, con las formas y su dispersión, etc.

Para ello nos hemos basado en las leyes de percepción visual que describe Arnheim y que esquematizando en grandes rasgos serían:

- El peso de un elemento aumenta en relación con su distancia al centro.
- Un objeto más distante parece mayor, y quizás de más entidad.
- El peso depende también del tamaño: más grande, más pesado.
- El rojo es el más pesado, los colores claros son más pesados que los oscuros.
- El aislamiento confiere peso.
- Las formas regulares son más pesadas.³⁰

3.6. HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD

Nuestro trabajo se basa además de en la *huella*, en la importancia que genera nuestra trama horizontal/vertical.

En el apartado 3.1 donde hablamos del concepto de *huella*, hemos visto como se trata de líneas paralelas que van variando de un cuadro a otro, generando un ritmo.

Ahora vamos a estudiar la peculiaridad del sentido de estas líneas dependiendo de su posición. Cada una nos va a generar diversas sensaciones y emociones que debemos tener en cuenta.

²⁸ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 134.

²⁹ ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 47.

³⁰ *Ibíd*, p. 38.



Ilustración 15. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 16. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 93x73 cm.

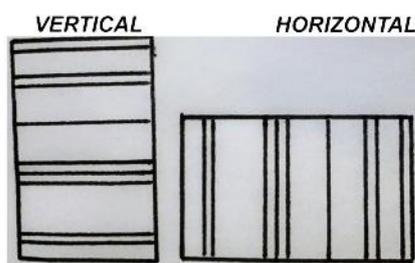


Ilustración 17. Esquema horizontalidad y verticalidad.

Nuevamente Arnheim nos explica de la diferencia entre los dos tipos de líneas: “La forma más simple de recta es la horizontal. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el hombre se yergue o se desliza. La horizontal es entonces la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento (Ilustración 15 y 16).

El perfecto opuesto de esta línea es la vertical, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como interno. La vertical es, por tanto, la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.”³¹

En esta definición, también encontramos un principio de expansión de la horizontal, de su continuación en distintas direcciones en el plano, que en el concepto de serie pictórica nos ayuda a enlazar unas obras con otras. Eso sí, siempre que nos encontremos en la posición vertical del soporte donde nos encontramos con la trama en su posición horizontal. (Ilustración 17).

La divergencia del formato de la obra con la trama realizada es un contrapunto que consideramos que calma la dominancia de las líneas. Es decir, se eligió formato vertical para la estructura horizontal y al girarlo, queda formato apaisado con trama vertical. De haber coincidido formato y estructura, la composición no habría encontrado su esencia, adquiriendo demasiada linealidad y velocidad.

La importancia de la horizontalidad y la verticalidad parece ser tal para la vida, que se ha demostrado que existen células en el cerebro dedicadas específicamente a reaccionar sólo ante estímulos horizontales, verticales u oblicuos. Comenta Arnheim: “La diferencia fundamental entre horizontal y vertical viene introducida por el tirón gravitatorio. Esto no significa, sin embargo que sean suficientes solo las sensaciones cinestésicas para explicar el papel dominante de esas direcciones espaciales en la visión. [...] por influencia de la gravedad, le evolución ha establecido dentro del sistema nervioso humano el predominio de las dos direcciones fundamentales.”³²

3.7. LA FORMA

El entramado de formas que hemos creado, dentro del segundo plano del cuadro, fue ideado anterior al color. Nuestras formas geométricas en su consideración, concepción, se generan por curvas tangentes y secantes trazadas a mano alzada.

³¹ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 59.

³² ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 195.



Ilustración 18. Obra sin título
7V. Acrílico sobre madera
93x73 cm.

Estas formas parten principalmente de situar el peso visual en los puntos que queremos que destaquen y capten la atención mediante tensiones. Partiendo de estos puntos se van generando formas secundarias tratando de que haya variedad dentro de la unidad. Al mismo tiempo, tenemos en cuenta que la composición sea equilibrada en las dos posiciones planteadas. Todo ello marca un ritmo que enlaza entre sí las formas y éstas con las de los demás cuadros.

Al respecto de la forma y el camino que conduce a la composición, dice Kandinsky: “La imposibilidad y la inutilidad de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir, pictóricos) alejándose del matiz literario del objeto. Éste camino le conduce a la composición.”³³

Siguiendo los textos de Kandinsky, nos habla de todas estas interrelaciones entre las propias formas, sus límites, los distintos agrupamientos, etc. Y al final añade el color como contrapunto. Nosotros hemos iniciado nuestra serie del mismo modo, añadiendo el color al final, que modifica y amplifica la dimensión de lo hecho:

“[...] la combinación de lo rítmico y lo arrítmico en un mismo plano, la combinación de formas abstractas, puramente geométricas (sencillas o complejas) o geoméricamente indeterminadas, la conjunción de los límites entre las formas (más o menos señalados), etc.: todos estos elementos hacen posible la existencia de un contrapunto puramente gráfico y conducen a él, siguiendo todavía al margen del color. El color, que por sí mismo es un material de contrapunto que encierra infinitas posibilidades, creará, junto al dibujo, el gran contrapunto pictórico con el que la pintura llega a una composición que, como Arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino.”³⁴

Los centros de atención a partir de los cuales hemos desarrollando la composición son puntos conceptuales, “los puntos se conectan, y por tanto son capaces de dirigir la mirada”³⁵. Elegimos el punto por sus posibilidades de forma y tamaño, por su fuerza dentro del plano pictórico, por las tensiones que genera, los ritmos que se crean... “En el terreno particular de la pintura constituida por la obra gráfica, desarrolla el punto sus fuerzas autónomas con especial nitidez: el instrumento material presta a estas fuerzas variadas, posibilidades de expresión, que incluyen multiplicidad de formas y tamaños, y transforma el punto en un ente de innumerables sonoridades.”³⁶

Otra de las particularidades, que surgen al crear las formas, es el entramado de contornos. Se genera un “laberinto” en el que los límites formales entran en disputa. Al observar el cuadro, la vista no se detiene y reconoce formas inequívocamente, de una pasa a la otra, vuelve, interfieren, se mezclan (ilustración 18).

³³ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 60.

³⁴ *Ibíd.*, p. 65.

³⁵ DONDIS, D. *La sintaxis de la imagen*, p. 55.

³⁶ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 44.



Ilustración 19. Obra sin título 1V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 20. Obra sin título 2V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 21. Obra sin título 3V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.

Se genera una ambigüedad dinámica entre las formas: “La ambigüedad del contorno común viene a agravarse por el hecho de que, aunque físicamente invariable, su forma a menudo parece diferente según a cuál de las dos superficies contiguas se atribuyan su posesión. [...] El contorno compartido es perceptualmente ambiguo porque la dinámica que determina la identidad visual de las formas aparece en él invertida. El reconocimiento se basa siempre en la dinámica, no en las formas muertas como tales, que perceptualmente son inexistentes.”³⁷

3.8. EL COLOR

En este apartado de la memoria, hablamos de los aspectos que hemos tenido en cuenta para introducir el color.

El color es un elemento que gana importancia conforme avanzamos en la serie; alcanza un punto álgido en el cuadro de colores complementarios, para sosegar en el cuadro de análogos.

En las primeras obras, encontramos cuadros prácticamente dominados por una gama de grises (ilustración 19) a los que como ya hemos comentado en el punto anterior, se contaminó generando un contrapunto de color (ilustración 20). Empleamos el término «contaminar» porque el color hace que todos los grises a su alrededor nos den la sensación de tener otro tono.

A medida que avanzaba en la consolidación del color, se restaba medio a la mezcla para lograr más intensidad, acentuando más la forma. Kandinsky para alcanzar la composición puramente pictórica dispone de dos medios: Color y forma. “La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o una superficie. El color no. El color no se puede extender ilimitadamente. El rojo infinito sólo se puede pensar o ver intelectualmente.”³⁸

Tratamos de hacer una pintura con una factura lisa y plana, porque la forma y el color nos parecían suficientemente intensos (ilustración 21).

Algunas zonas se dejan con franjas planas grises, estas zonas neutras en un principio dan reposo, calma y silencio en la composición. También aparecen zonas de blancos y negros. Los blancos son como remansos, los negros actúan como límites. Kandinsky habla al respecto de los grises, blancos y negros, dándole importancia a su significado espiritual: “Si examinamos el blanco y el negro bajo el aspecto de la temperatura, comprobamos que el blanco es más bien cálido y que el negro no lo es en absoluto: su interior es incuestionablemente frío. No en vano la escala cromática va del blanco al negro.

³⁷ ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*, p. 232.

³⁸ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 56.

[...] De modo que en blanco y negro se distinguen los elementos de altura y profundidad, lo que permite identificarlos como vertical y horizontal. Tales afinidades, que no deben entenderse como valores puramente unívocos sino sólo como paralelos interiores, se construyen en cuadro como el siguiente:³⁹

| | |
|------------------|------------------------|
| Forma del dibujo | Forma pictórica |
| Rectas | Colores primarios |
| Horizontal | Negro |
| Vertical | Blanco |
| Diagonal | Rojo (o gris, o verde) |
| Libre | Amarillo o azul |

Hemos jugado con los colores fríos y cálidos, que aproximan o alejan las formas dentro del cuadro desde el punto de vista del espectador. Aunque ésta máxima la tengamos asumida y pueda parecer simple, no lo es tanto cuando entran en juego una cantidad variada de colores.

Kandinsky escribe: “El calor o el frío de un color están determinados – en líneas generales- por su tendencia hacia el amarillo o el azul. Esta distinción se produce sobre un mismo plano, manteniendo el color o su tono básico, aunque con un mayor o menor acento inmaterial o material. Se trata de un movimiento horizontal, en dirección hacia el espectador cuando el color es caliente, en dirección opuesta cuando es frío.

Los colores que provocan el movimiento horizontal de otro color son determinados a su vez por ese mismo movimiento, al tiempo que poseen otro movimiento que los diferencia decisivamente en el efecto interior: de este modo constituyen la primera gran antinomia dentro del valor interior. La tendencia de un color al frío o al calor tiene una importancia interior enorme.”⁴⁰

Otra apreciación que observamos es que los colores puros son menos dinámicos que los colores mezclados, son más neutros expresivamente por generar menos tensión hacia otro color cercano a él. Dicho de otra forma por Albers: “Se descubre que ciertos colores se resisten a cambiar, en tanto que otros son más susceptibles al cambio. Tratamos de encontrar aquellos colores que tienen mayor tendencia a influir y los distinguimos de aquellos que se dejan influir.”⁴¹

La evolución del color durante el proceso siguió el orden que desarrollamos a continuación:

- cuadro de grises.
- cuadro de grises y un color cálido.

³⁹ KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*, p. 66.

⁴⁰ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, p. 70.

⁴¹ ALBERS, J. *La interacción del color*, p. 21.



Ilustración 22. Obra sin título
7V. Acrílico sobre madera
93x73 cm.

- cuadro de grises y un color frío.
- cuadro de grises y dos colores primarios con su secundario.
- cuadro de grises y tres colores primarios con sus tres complementarios.
- cuadro de grises con colores armónicos.
- cuadro de grises con un color y su complementario.

La evolución de la obra nos lleva a introducir más colores y romper un poco con la gama de grises. Para ello utilizamos dos colores complementarios: violeta con amarillo (ilustración 22). Los complementarios nos generan un contraste máximo a la par que se neutralizan mutuamente. Esto nos ayuda a dar la sensación de movimiento, de inquietud, aceleran el recorrido visual por la obra pictórica.



Ilustración 23. Obra sin título
5V. Acrílico sobre madera
93x73 cm.

Al no existir grandes manchas de color que generen grandes contrastes entre complementarios, los colores se aúnan y se combinan por adición, como en las pinturas divisionistas. Esto mezclado con los grises nos genera un resultado plateado.

En el siguiente paso introdujimos más colores en el juego de complementarios. Se utilizó un juego de complementarios “puros”, es decir, amarillo, rojo, azul y sus complementarios: verde, violeta, y naranja (ilustración 23).

Matizamos el término “puros” ya que no hemos usado para ello el cyan o el magenta, sino los colores comerciales que citamos en el apartado de materiales y técnicas.

Los complementarios aumentan las diferencias entre las formas y ayudan a definir mejor sus límites. Por otra parte genera segregación y rompe la unidad del conjunto, no hay atmósfera. Dondis recuerda: “Los complementarios revelan dos cosas: primero, que cuando se mezclan producen un tono neutro y medio de gris; segunda, que cuando se yuxtaponen, los colores complementarios provocan en el otro una intensidad máxima.”⁴²



Ilustración 24. Obra sin título
6V. Acrílico sobre madera
93x73 cm.

En el sexto cuadro de la serie, decidimos utilizar colores análogos en una gama de amarillo, verde y verde azulado (ilustración 24). Al contrario que en la obra anterior, encontramos atmósfera y unión, ya que los colores análogos producen proximidad, continuación lineal, parentesco, etc. En la base respiran algunos tonos ocres rojizos que se entrevén entre líneas, dando homogeneidad a la obra.

Para finalizar, en la última obra encontramos un uso de los complementarios violeta y amarillo. Esta vez el color se ha aplicado muy diluido, perdiendo la fuerza que tienen los anteriores trabajos.

⁴² DONDIS, D. *La sintaxis de la imagen*, p. 119.



Ilustración 25. Boceto/patrón. Acuarela y bolígrafo sobre papel sanforizado.

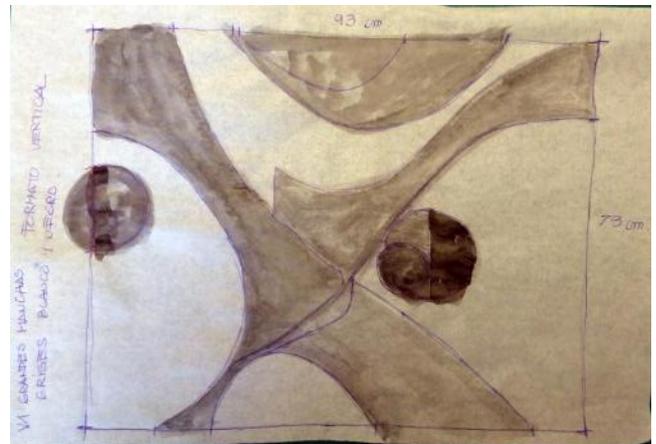


Ilustración 26. Boceto/patrón. Acuarela y bolígrafo sobre papel sanforizado.

4. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LOS CUADROS. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

En este apartado hablamos del proceso de elaboración de los cuadros. A partir del boceto/idea- *patrón*, que aplicamos a toda la serie, seguiremos con la descripción técnica llevada a cabo en el proceso de materialización de la obra, la selección de los materiales y de las técnicas empleadas.

4.1. EL BOCETO IDEA. PATRÓN

Nuestra obra se desarrolla a partir de un *patrón* que aplicamos en un primer cuadro y que va generando mediante repeticiones y variaciones del mismo, los sucesivos cuadros del conjunto de la serie. Variación es un concepto que nos permite una actuación plástica siguiendo las leyes internas que se producen en cada cuadro, según avancen los requerimientos compositivos.

Partimos de un primer boceto/patrón en papel sanforizado A4, en el que manchamos con color nuestra idea (ilustración 25). Estas manchas de color constituyen las manchas formales básicas generadoras de la composición inicial de los cuadros (ilustración 26). Estas manchas después de sucesivas actuaciones dibujarán la sensación de movimiento en el sentido vertical del cuadro. Por otro lado, las formas lineales verticales conformarán la trama en el sentido apaisado. Al superponer estas dos formas en las dos posiciones, apaisada o en vertical, constituirán el elemento de repetición.



Ilustración 27. Papel sanforizado sobre el soporte.



Ilustración 28. Proceso de 4H. Grafismo vertical con tiza.

Una vez definido nuestro *patrón* lo trasladamos a mano alzada al soporte del cuadro y le aplicamos una primera capa de color básico. Después superponemos un papel sanforizado, translúcido, de igual tamaño que el soporte para poder visualizar a su través la forma básica del esquema patrón. Sobre este papel, aplicamos nuevas formas con lápiz de grafito (ilustración 27) que se sumarán a las formas básicas del fondo del cuadro al ser trasladadas al soporte definitivo utilizando un papel de calco. Estas marca de grafito y de calco quedan subyacente en la pintura, cobrando notoriedad en la obra y remarcando las fases del proceso. En los dibujos no se utilizaron reglas ni compases, queriendo mantener la frescura de la línea directa de la mano.

A continuación las siguientes capas de pintura se van aplicando en función de las diferentes estructuras formales y compositivas: líneas curvas y rectas, el punto como centro de atracción, formas geométricas, que nos interesa en cada cuadro. Además, la introducción de la línea recta en la obra a través de las tramas, nos plantea la duda de perfeccionar la rectitud de las líneas con cinta de reservas. Elegimos no hacerlo, en principio porque queremos que la obra mantenga cierta frescura y la impronta del trazo del artista.

Para evitar errores y dañar lo pintado con acrílico, utilizamos tizas de colores, con la que trazamos rellenamos superficies; en las partes definitivas procedemos a pintar directamente sobre la tiza (ilustración 28), que nos sirve de guía; con un paño humedecido en agua, borramos el trazo de tiza sobrante.



Ilustración 29. Proceso de la obra V4. Primeras trazos. Modificación de intensidad del color.



Ilustración 30. Proceso de la obra V4. Definición de pesos. Giros.



Ilustración 31. Proceso de la obra V4. Definición de las zonas compositivas. Incorporación de veladuras.

Las siete variaciones tienen el mismo comienzo; con acrílico poco denso (acrílico con más medium), realizamos dos o tres grandes manchas de color sobre la superficie trazada del soporte, que según sea el caso, el soporte puede tener un color general base gris o blanco.

Una vez acabado el primer cuadro, este funciona como un patrón para la génesis del siguiente, y este proceso se repite sucesivamente en toda la serie de cuadros realizados.

Considerando este patrón-cuadro procedemos a aplicar el papel sanforizado y realizamos otro boceto a lápiz repitiendo el proceso descrito anteriormente. En este juego de manchas de color y linealidad nos aparece la trama compositiva que se desarrolla durante todo el proceso de creación de los cuadros.

Cada cambio en la serie participa de la trama del cuadro anterior, pero las relaciones internas que se producen entre las grandes manchas de color y las manchas verticales en cada propuesta (cuadro) las hacen distintas. Están regidas en todo momento de su elaboración, por los requerimientos internos del color, de la forma y del cambio de formato mediante el giro del soporte.

El giro es por así decir la parte constante común y móvil en todos los cuadros durante su ejecución.

En la composición apaisada trazamos ritmos, creamos la profundidad mediante planos que se encuentran detrás de las zonas del entramado vertical, por lo que la profundidad se logra a través de planos estáticos que aparecen y se entrevén entre verticales y zonas libres (Ilustración 29 y 30).



Ilustración 32. Detalle de acabado del bastidor.

En la composición vertical (realizada por el giro del soporte) trazamos: ritmos, creamos profundidades con el movimiento de las formas. Planos que se colocan en distintos términos y que proceden del movimiento de las formas (Ilustración 31, p. anterior).

Todos los cuadros, incluido el primero, se realizan partiendo del formato apaisado y realizando un giro de 90° para volver a mirarlo, leerlo, modificando la composición desde este nuevo punto de vista. Se trazan en esta posición las sub-zonas de las grandes manchas, utilizando para crearlas acrílico del mismo color pero de mayor concentración, se intensifican las relaciones de movimiento creando cruces formales, utilizando para esto un color con dos valores tonales según requiera la composición con mayor o menor intensidad lumínica. Se trabaja la profundidad y la estructuración de volúmenes, la creación de direcciones, de los pasajes de profundidad.

Rotamos el cuadro cada vez que en uno de los sentidos de orientación realizamos alguna modificación. Todas las modificaciones o cambios de color texturas, trazos, influyen y modifican la composición contraria del giro. Se producen diálogos de cambio entre la composición y su opuesta.

Los colores, o el color elegido dependerá de la transformación que se esté realizando. Estas grandes manchas que se cruzan, mueven, contrapesan etc., son la base sobre la que se desarrolla y elabora la composición.

En todo el proceso de creación se han producido múltiples variaciones y modificaciones de trazado de la composición por motivos de encuadre, visión de conjunto jerarquización etc.

4.2. MEDIOS Y RECURSOS EMPLEADOS

Soporte.

Los soportes rígidos empleados son de madera contrachapada de 3 mm, encolada y clavada con puntas sobre un marco de madera de pino. Formato de 93x73 cm imprimado con gesso acrílico. Una vez seca la superficie de todos los soportes, se dio dos capas de pintura acrílico blanco o gris.

Se pintaron los bordes del bastidor del soporte con pintura acrílica negra para neutralizar y dar fin a las formas e igualar todos bordes del soporte de la serie (ilustración 32).

Pintura, medios y acabados.

En el proceso de ejecución de los cuadros hemos utilizado la pintura acrílica, la hemos seleccionado en función de sus propiedades de secado rápido y su versatilidad de manipulación. Hemos utilizado la técnica de veladuras mediante la aplicación de capas pictóricas transparentes con la mezcla de la pintura con un medio acrílico fluido.

Los colores utilizados son acrílicos de la marca Liquitex y Titán. Los colores elaborados:

- Amarillos: mezcla al 50%, 30% y 10% de Amarillo Azo medio con 50%, 70%, 90% de Amarillo Cadmio claro.
- Azules: mezclas del 50%, 30% y 10% de Azul Ultramarino con 50%, 70%, 90% de Azul de Prusia.
- Rojos: mezclas del 50%, 30% y 10% de rojo oxido con 50%, 70%, 90% de Rojo Naftol claro.
- Naranjas: 50%, 30% y 10% de rojo cadmio claro con amarillos descritos.
- Verdes: mezclas de los azules descritos y los amarillos descritos.
- Grises. Blanco Titán con negro Titán.

Medios.

Se ha aplicado como medium un fluido mate de secado rápido para acrílico, marca Vallejo.

- Acabados.

La última aplicación es un barniz de acabado acrílico satinado en spray, marca Vallejo.

Herramientas y útiles.

En la aplicación de la pintura se han empleado:

Brochas de 50 y 30 mm, pinceles planos de 20, 10 y 0,5 mm, pinceles redondos de 3 y 2mm.

5. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS

Cada obra de la serie tiene número de identificación 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7. que corresponde a su ubicación dentro de la serie. Las letras H y V identifican la posición del cuadro en horizontal y vertical.



Ilustración 34. Obra sin título 1H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 35. Obra sin título 1V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 36. Obra sin título 2H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.

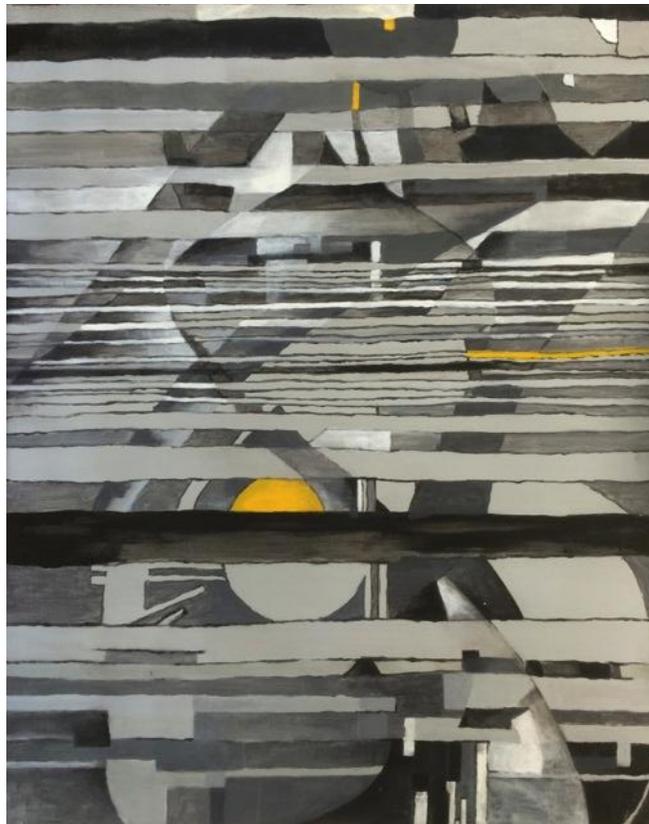


Ilustración 37. Obra sin título 2V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 38. Obra sin título 3H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.

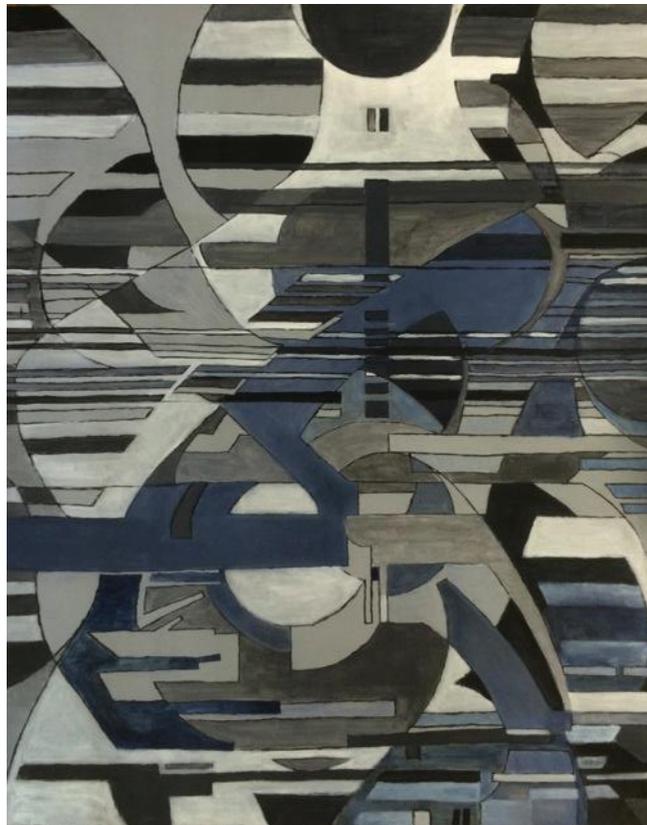


Ilustración 39. Obra sin título 3V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 40. Obra sin título 4H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 41. Obra sin título 4V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 42. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 43. Obra sin título 5V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 44. Obra sin título 6H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 45. Obra sin título 6V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.



Ilustración 46. Obra sin título 7H. Acrílico sobre madera 73x93 cm.



Ilustración 47. Obra sin título 7V. Acrílico sobre madera 93x73 cm.

SERIE EN HORIZONTAL

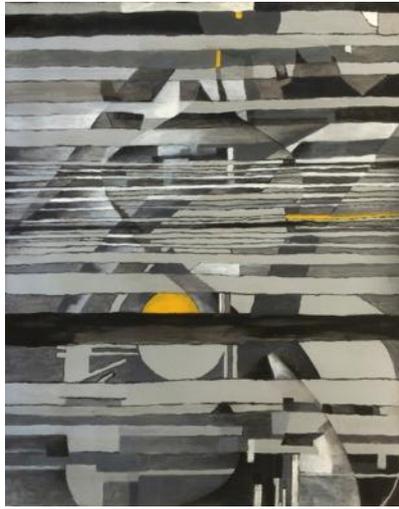


SERIE EN VERTICAL

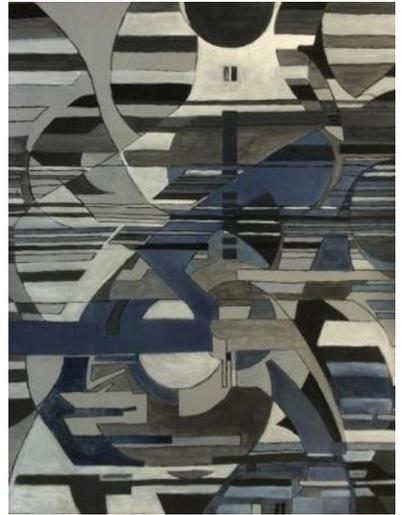
1V



2V



3V



4V



5V



6V



7V



COMPARATIVA 1H Y 7H



COMPARATIVA 4H Y 5H



6. CONCLUSIONES

Para finalizar, en este último punto, nuestra intención reside en concluir este escrito con una pequeña reflexión sobre el trabajo realizado.

- En la serie de siete cuadros desarrollada, el *patrón* adquiere la dimensión compositiva como elemento unificador de la serie.
- Hemos logrado hacer visible al concepto de *huella-patrón* mediante la variación de los elementos estructurales internos de cada cuadro.
- Las siete variaciones son temáticamente una sola composición pero en cada cuadro se generan relaciones internas propias de ritmo, forma, movilidad, planos compositivos, profundidad y color.
- Cada cuadro tiene su autonomía como obra en sí misma.
- El giro/cambio de posición del cuadro es un factor compositivo decisivo en el desarrollo formal de cada cuadro.
- En la posición vertical del cuadro, la trama horizontal genera movimientos de aproximación y alejamientos, describiendo planos de profundidad; mientras que con formato horizontal, las líneas verticales provocan un delante y un detrás que dejan entrever planos superpuestos. Percepciones espaciales expresadas con distinta plasticidad.
- Durante el proceso de creación las formas abstractas desarrollan relaciones internas en el plano y se generan con una coherencia compositiva que descubrimos como una necesidad natural.
- El color, como siempre, modifica las relaciones formales, pero pensamos que en todas las composiciones la *forma-color* es el protagonista. *Huella*, concepto de cualidad formal asociado por definición a un autorreferente:

FORMA – COLOR = HUELLA.

Al contemplar el conjunto de la obra realizada, nos damos cuenta que es una obra inquietante. El contraste duro de complementarios genera choque y tensión, las mismas que generan las líneas verticales. Casi es imposible encontrar reposo en la mayoría de ellas.

Como última reflexión quisiéramos exponer que en una futura continuación de este trabajo, partiríamos de los conceptos aquí tratados, intentando buscar aspectos de quietud o silencios, introduciendo colores planos más tranquilos, nuevas alternancias de ritmos tonales, geometrías y contornos de línea estructuradas.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV., Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- ALBERS, J. *La interacción del color*. Madrid: Alianza, 1994.
- ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza, 2010.
- AZÚA, F. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BANZ, J. *Movimiento y ritmo en la pintura*. Barcelona: L.E.D.A., 1979.
- DONDIS, D. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- FARTHING, S. *Arte, toda la historia*. Barcelona: Blume, 2010.
- FRIDE, P, y MARCADÉ, I. *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse, 2004.
- GEMZ, C. *La vida oculta del cuadro*. Barcelona: L.E.D.A., 1983.
- GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GOMBRICH, E. *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- GREENBERG, C. *Arte y cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- HALL, A. *El libro de la filosofía*. Madrid: Akal, 2011.
- HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HÖLDEERLIN, F. *Las grandes elegías*. Madrid: Hiperión, 1983.
- INGO, F. *Arte del siglo XX. Vol I*. Köln: Taschen, 2005.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1997.
- . *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor S.A., 1993.
- KÜPERS, H. *Atlas de los colores*. Barcelona: Blume, 1979.
- MALINS, F. *Mirar un cuadro : para entender la pintura*. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- PARRAMÓN, J. *Así se compone un cuadro*. Barcelona: Instituto Parramón, 1966.

PEY, S. *Diccionario de sinónimos*. Barcelona: Teide, 1985.

RUBERT, X. *El arte ensimismado*. Barcelona: Península, 1978.

SAWAHATA, L. *Color y Armonía*. Madrid: H.Blume, 2006.

SERRA, F. *La práctica de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

| | |
|---|----|
| Ilustración 1. Obra sin título 2H. Acrílico sobre madera 73X93 cm. | 8 |
| Ilustración 2. Obra sin título 1V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 8 |
| Ilustración 3. Detalle de la obra 1H..... | 9 |
| Ilustración 4. Detalle de la obra 6H..... | 9 |
| Ilustración 5. KANDINSKY, Vasily. Concentric circles, 1913. Técnica mixta sobre papel..... | 11 |
| Ilustración 6. KUPKA, Frantisek. Planos verticales y diagonales. 1914. Óleo. 56x40 cm | 13 |
| Ilustración 7. LÉGER, Fernand. Contraste de forma. 1913. Óleo. 100x81 cm ... | 13 |
| Ilustración 8. DELAUNAY, Robert. Premier disque. 1913. Óleo. 134 cm..... | 13 |
| Ilustración 9. Pollock pintando desde dentro del cuadro | 14 |
| Ilustración 10. Esquema de orientación de la composición | 15 |
| Ilustración 11. PALAZUELO Pablo. Solitudes V. 1956. Óleo/ papel 195x125 cm. | 15 |
| Ilustración 12. Obra sin título 3H. Acrílico sobre madera 73X93 cm | 16 |
| Ilustración 13. Sin título 3V. Acrílico sobre madera. 73x93 cm | 16 |
| Ilustración 14. Sin título V4 en proceso | 16 |
| Ilustración 15. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 18 |
| Ilustración 16. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 18 |
| Ilustración 17. Esquema horizontalidad y verticalidad | 17 |
| Ilustración 18. Obra sin título 7V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 19 |
| Ilustración 19. Obra sin título 1V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 20 |
| Ilustración 20. Obra sin título 2V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 20 |
| Ilustración 21. Obra sin título 3V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 20 |
| Ilustración 22. Obra sin título 7V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 21 |
| Ilustración 23. Obra sin título 5V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 22 |
| Ilustración 24. Obra sin título 6V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 22 |
| Ilustración 25. Boceto. Acuarela y bolígrafo sobre papel sanforizado..... | 23 |
| Ilustración 26. Boceto. Acuarela y bolígrafo sobre papel sanforizado..... | 23 |
| Ilustración 27. Obra en proceso. Papel sanforizado 1:1 sobre obra..... | 24 |
| Ilustración 28. Proceso de la obra V4. Primeras trazos. Modificación de intensidad del color..... | 25 |
| Ilustración 29. Proceso de la obra V4. Definición de pesos. Giros..... | 25 |

| | |
|---|----|
| Ilustración 30. Proceso de la obra V4. Definición de las zonas compositivas. Incorporación de veladuras..... | 25 |
| Ilustración 31. Proceso de 4H. Grafismo vertical con tiza..... | 25 |
| Ilustración 32. Detalle de acabado del bastidor | 26 |
| Ilustración 34. Obra sin título 1H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 28 |
| Ilustración 35. Obra sin título 1V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 28 |
| Ilustración 36. Obra sin título 2H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 29 |
| Ilustración 37. Obra sin título 2V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 29 |
| Ilustración 38. Obra sin título 3H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 30 |
| Ilustración 39. Obra sin título 3V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 30 |
| Ilustración 40. Obra sin título 4H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 31 |
| Ilustración 41. Obra sin título 4V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 31 |
| Ilustración 42. Obra sin título 5H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 32 |
| Ilustración 43. Obra sin título 5V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 32 |
| Ilustración 44. Obra sin título 6H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 33 |
| Ilustración 45. Obra sin título 6V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 33 |
| Ilustración 46. Obra sin título 7H. Acrílico sobre madera 73x93 cm..... | 34 |
| Ilustración 47. Obra sin título 7V. Acrílico sobre madera 93x73 cm..... | 34 |