

TFG

PSIQUE. LA FUSIÓN DE DOS LÍNEAS DE TRABAJO.

Presentado por Rebeca Zurrú Fernández

Tutor: Javier Claramunt

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

2. Resumen y palabras claves:

Psique ha sido el resultado final del Trabajo de fin de Grado realizado por Rebeca Zurru Fernández. Es una obra basada en el intento de compaginar varias tendencias adquiridas a lo largo de su carrera. Un tríptico realizado en acrílico que integra las dos líneas paralelas de trabajo que ha llevado a cabo la estudiante de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

Por un lado pone en manifiesto la **abstracción**, donde todo el protagonismo recae sobre el **color** como color, es decir, la materia con el único fin de ser y seguir siendo materia, y por otro lado, el **dibujo** de formas sinuosas, orgánicas, procedentes de la toma del **cuerpo humano** como referente.

La fusión de estas dos líneas de trabajo, aparentemente separadas a nivel formal, se convierte en el planteamiento de partida de este proyecto. La conjugación de un automatismo azaroso, rápido y directo plasmado mediante la pintura, unido a una base puramente analítica, que parte de un detenido desarrollo, un remolino de líneas donde tenemos la ilusión de poder aislar formas humanas reconocibles, pero que cuando parece que estamos a punto de descifrarlas o identificarlas se desvanecen o esconden en un conjunto donde la esencia de colores se desprende prácticamente del modelo natural.

3. Agradecimientos:

Antes de continuar, se desearía dedicar este pequeño apartado a las personas que merecen sus respectivos agradecimientos por haber hecho posible que este proyecto se llevara a cabo.

A Roberto Zurru y Begoña Fernández, padres de Rebeca Zurru Fernández por ser los principales alicientes en el progreso de su vida y sustentar económicamente todo lo que ha conllevado la realización de su TFG y el recorrido previo hasta llegar al mismo.

A Javier Claramunt como tutor de este proyecto, quien en todo momento ha estado al cargo de tutelar, velar y aportar la documentación que podía ser de ayuda para su ejecución, y a otros profesores del curso anterior 2012/2013, que gestaron las bases fundamentales de Psique, Javier Chapa profesor de Pintura y abstracción y Miguel Angel Ríos profesor de Configuración Gráfica.

Por último, a Andrei Warren Percovich por su colaboración en la memoria fotográfica y otros apartados técnicos.

3. Índice:

1. Portada.....	pag. 1.
2. Resumen y palabras claves.....	pag. 2.
3. Agradecimientos.....	pag. 3.
4. Índice.....	pag. 4.
5. Introducción.....	pag. 6-8.
5.1. Elección del nombre	
5.2. Enumeración de las etapas de su desarrollo	
6. Objetivos y metodología.....	pag. 8-16.
6.1. Objetivos:	
6.1.1. Objetivos teóricos. Concepto	
6.1.2. Objetivos prácticos. La línea compositiva	
6.1.3. El color	
6.1.4. Elección de grandes formatos	
6.1.5. Totalidad. Cuadro como idea artística	
6.2. Metodología	
7. Cuerpo de la memoria.....	pag. 16-30.
7.1. Introducción de la investigación.	
7.1.1. Estudio del dibujo y sus formas.	

- 7.1.2. Estudio del color.**
 - 7.2. Planteamiento del proyecto.**
 - 7.2.1. Pruebas**
 - 7.2.1.1. Pruebas individuales**
 - 7.2.1.2. Tríptico previo**
 - 7.3. Obra definitiva del proyecto**
 - 7.3.1. Elección del formato, soporte y técnica.**
 - 7.3.1.1. Trabajo sobre el suelo.**
 - 7.3.2. Imprimación de las telas.**
 - 7.3.3. La composición.**
 - 7.3.4. Aplicación del color.**
 - 7.3.5. Montaje de bastidores.**
 - 7.3.6. Limpieza de las formas y colores.**
 - 7.3.6.1. Bordes.**
 - 7.4. Volteo de la obra.**
 - 7.5. Memoria fotográfica.**
- 8. Conclusiones.....pag. 30-31.**
- 9. Bibliografía.....pag. 32-34.**
- 10. Índice de imágenes.....pag. 35-38.**
- 11. Anexos.....pag. 39.**

5. Introducción:

Con motivo de la realización del trabajo de fin de grado de Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València, a lo largo del curso académico 2013-2014, la alumna Rebeca Zurru Fernández desarrolla una serie de pinturas, en concreto un **tríptico definitivo**, cuya esencia fundamentalmente surge por la necesidad de comunicar a través de su obra, aquellos **conocimientos adquiridos** a lo largo de sus cuatro años de carrera. En cierto modo, su pintura se convierte en manifiesto directo de la **fragua de una visión personal** sobre todo aquello que la estudiante ha interiorizado a lo largo de este recorrido, ya sea a nivel académico, personal o circunstancial.

Un cúmulo de experiencias, errores y aciertos, conocimientos y sentimientos que llevan a tomar la decisión de ejecutar un proyecto como reflejo de las necesidades que poco a poco han ido despertando en la estudiante de grado.

En el planteamiento de **Psique**, existe una clara intencionalidad en el desarrollo y la estimulación de la creatividad de la propia autora. Tomando como elementos de partida e inspiración, hace uso de **formas figurativas**, ya sean procedentes de la **naturaleza** o el **cuerpo humano**, como también, de posibles formas suspendidas en el espacio, sin necesidad de ser delimitadas por estructuras físicas; **formas imaginarias**, no consideradas pertenecientes al ámbito de lo real o físico, hasta su primer trazo sobre el soporte. De este modo, obtiene como resultado, armoniosas composiciones sin límites, formas únicas, personales y orgánicas, relacionadas entre sí mediante el orden de sus partes. **Uniones de cuerpos**, direcciones, gestos, todos ellos escondidos bajo la apariencia del sin sentido, donde la interpretación válida de su resultado, es el sentimiento que despierte y sumerja al espectador que la contemple. Por otro lado, el **color como protagonista** y uno de los principales elementos compositivos del tríptico, abarca toda la superficie de los tres soportes. Tonos completamente saturados llegan a convertirse en sinuosas formas orgánicas mediante la aplicación de trazos, pincelas y brochazos de colores puros que expresan la visión personal de quien los plasma, con el único propósito de expresar una propia experiencia de la materia, alejándose de la voluntad de descubrir la naturaleza objetiva del cuerpo humano tomado en un primer término como referente.

En cierta manera, la serie o tríptico, se convierte en un conjunto de obras despertadas por el ferviente entusiasmo de plasmar la **identidad del individuo** a través de su trabajo, en parte, un **automatismo** del estado de su autora frente a su polo opuesto; la **reflexión**. Podríase decir, que Psique es una mirada del pensamiento dirigida hacia la **relación existente entre el nivel consciente y subconsciente** de lo adquirido, interpretado mediante una lucha o armoniosa danza entre dos partes.



El matrimonio de Eros y Psique, BOUCHEUR; 1744.



Eros y Psique, C, ALBACINI; S.XVIII.

5.1. Elección del nombre.

La **psique**, del griego ψυχή, psyché, «alma», es un concepto procedente de la cosmovisión de la antigua Grecia, que designaba la fuerza vital de un individuo, unida a su cuerpo en vida y desligada de éste tras su muerte. El verbo griego ψύχω, psycho, significa «soplar». A partir de este verbo se forma el sustantivo ψυχή, que alude en un primer momento al soplo, hálito o aliento que exhala al morir el ser humano. Dado que ese aliento permanece en el individuo hasta su muerte, ψυχή pasa a significar la vida.

El término se mantiene en varias escuelas de psicología, perdiendo en general su valor metafísico: se convierte así en la designación de todos los procesos y fenómenos que hacen **la mente** humana como una unidad.

La psiquis no es sólo la conciencia del individuo, como tampoco es una suma de su **conciencia** y su **inconciencia**, o siquiera un trinomio entre éstos y el **superego**, sino más bien forman parte de un todo.

La psiquis permite al organismo orientarse en el mundo sea por:

Reflejos cognitivos:

sensaciones.
percepciones.
pensamiento.

Reflejos afectivos:

emociones.
sentimientos.

Además Psique en latín es *Psyche*, una divinidad griega y protagonista de un mito latino, en la que era la personificación del alma.

Por todo ello, la alumna decidió tomar el nombre *Psique* como título de la obra, idóneo para reflejar en cierto modo en ella ese **conjunto de actos y funciones de la mente** que había tomado como punto de partida de su proceso, no solo ligado a la estética sino con un trasfondo que iba más allá de la misma.

5.2. Enumeración de las etapas de su desarrollo:

- Planteamiento de la idea.
- Búsqueda de documentación.
- Búsqueda de referentes.

- Lectura de libros, tesis y artículos.
- Relación entre la documentación encontrada y las notas personales.
- Unión de todos los documentos.
- Memoria fotográfica.
- Redacción del TFG teórico.

6.Objetivos y metodología

6.1. Objetivos.

A lo largo del desarrollo del planteamiento de Psique, su autora decidió que como punto de partida, lo más factible sería marcarse una serie de objetivos a alcanzar que le ofrecieran la posibilidad de tener una meta clara a la que dirigirse, es decir, el planteamiento del proyecto no solamente consistiría en la obtención de una determinada obra que agrupara las diversas cualidades estéticas y formales que podía tener en su mente, si no que además pretendió alcanzar una serie de planteamientos que a lo largo de un relativo largo periodo de tiempo habían suscitado un abismal interés en ella.

6.1.1. Objetivos teóricos. El concepto:

A. Búsqueda de relaciones a nivel consciente y subconsciente.

Existía un intento en conseguir pasar del nivel consciente al subconsciente mediante la plasmación de una base sobre la superficie completamente analítica, basada en en el estudio de la interpretación de formas procedentes del cuerpo humano y la naturaleza, haciendo uso de recursos como la “*bipose*”, sobre los que posteriormente se darían manchas de color de un modo intuitivo, sin ningún tipo de estudio previo, colores primarios llevados a su máxima saturación y ajenos a cualquiera de los referentes tomados en primera instancia. Colores ligados estrechamente a la intuición y subconsciente de su autora.

B. Plasmar la identidad del individuo a través de la obra.

“*Expresión de la interioridad*” Hegel. En el arte moderno kandinsky explicaba que aquello que sostiene la creación pictórica no es la mimesis de la apariencia externa, si no la visualización de relaciones anímicas, que se estimulan a través de signos sensibles.

Había una intención de plasmar la identidad del individuo, en este caso de su autora a través su obra, donde en todo momento pondría de manifiesto su visión personal del mundo, de su propia persona, a través de cada uno de los trazos y colores aplicados sobre el soporte. Sería el intento de encontrar su propia técnica, donde, como bien se menciona en *El jinete azul, el artista moderno, trabajaba y expresaba un mundo interior, reflejando la energía, el movimiento y otras fuerzas interiores y “expresando sus sentimientos mas que ilustrándolos”*.

C. Automatismo.

Es en cierto modo, la lucha por lograr una forma de arte automática, instintiva y pura en el correspondiente apartado de la aplicación del color partiendo de la base de que el arte no es una cosa ni un objeto, si no un acto de comunicación, un medio de relación entre los hombres.

6.1.2. Objetivos prácticos. La línea compositiva:

A. Debate dual.

Empleo de formas retorcidas y amplios fondos que ofrecerían la impresión de fuerza y violencia, serenidad y clama, sonido y silencio.

B. Estructuración de la composición.

Composición equilibrada y estructurada que daría al resultado una estructura completamente rigurosa.

Propósito de que permaneciera la sensación de un ritmo claro, una división consecuente y absolutamente segura en la superficie pictórica, que sin embargo no mostrara ningún elemento protagonista, si no una igualdad, una equivalencia de todas las partes del cuadro.

Predominio de formas circulares mediante el uso de una línea relativamente continua que llevaría de unas formas a las otras creando en su totalidad un conjunto que a simple vista podría ser confuso pero mediante el transcurso de su observación te darías cuenta de que en él, existía una serie de referencias humanas ligadas entre si mediante el uso de una línea puramente orgánica.

C. Tendencia a impedir el reconocimiento y la identificación exacta de las figuras, ocultándolas tras una infinidad de posibles lecturas.

Pese a tomar como punto de partida el cuerpo humano, sería una síntesis de elementos y sexos opuestos, donde faltaran evidencias visuales para conseguir entender qué partes eran unas y cuáles otras, es decir, no se manifiesta de forma clara y concisa que es un brazo o una pierna, ni tan siquiera si era de un hombre o una mujer.

D. Composición a partir de la bipose.

Dibujos que se ensamblarían unos con otros, formas abstractas que no llegarían a perder completamente los referentes del cuerpo humano mediante el recurso de líneas que se entrelazarían sin que las formas llegasen a merecer el nombre de siluetas, pero sin tampoco llegar a confundirse entre si.

6.1.3. El color:

A. Movimiento.

Al igual que ocurría en el arte orfista, se hallaba una voluntad de conseguir el movimiento a través de la combinación de colores y el contraste de los mismos, de modo que sobre la superficie del cuadro se crearan vibraciones ópticas que acentuarían ese efecto dinámico en la totalidad de la obra. Existiría también un predominio de los elementos circulares y las composiciones dinámicas mediante ritmos de color creados por la contraposición de colores primarios con sus complementarios de modo que a su vez aportarían gran luminosidad al cuadro.

B. Colores independientes de la forma.

El color se desprendería prácticamente del modelo natural, osados contrastes, experimentos de colores alejados de lo que la bases compositivas nos ofrecerían en un primer instante. Se convertiría en una renuncia del objeto pictórico, utilizándolo solo como punto de partida para desdibujarlo completamente al final, en este caso mediante la aplicación de sus colores.

C. Contrastes.

El empleo de contrastes cromáticos llevados a su máxima saturación generarían la lucha entre los mismos, así creando un juego animado de relaciones simultáneas de colores.

D. Imprimación.

La forma de aplicar la imprimación, a partes desiguales, ofrecería una mayor gama en las diversas tonalidades que aparezcan de cada color según la absorción que resultaran tener según la base de cada una.

E. Acabado.

Sobre una base realizada con colores planos existiría el intento de realizar un acabado por medio de pinceladas sueltas y libres que nos acerquen todavía más a esa idea de movimiento mencionada antes y cierto volumen a sus formas.

6.1.4. Elección de grandes formatos:

Las grandes dimensiones permitirían generar tanto a autora como a espectadores, la experiencia de estar en el cuadro.

6.1.5. Totalidad. Cuadro como idea artística:

Ofrecería visualmente la idea de que el cuadro no respondía a ninguna idea preexistente, si no que surgiría durante el proceso pictórico mediante la creación de formas y colores, se convertiría en un cuadro como idea artística.

6.2. Metodología:

Estudio realizado, las fuentes y recursos de información empleados.



1. *Amarillo, rojo, azul*, KANDINSKY; 1925.

La metodología empleada a lo largo de este proyecto fue simultáneamente llevada por dos caminos, el **práctico** y el **teórico**. Una vez se tuvo la idea base como punto de partida claro, se comenzó una investigación teórica paralela al trabajo práctico que se estaba realizando.

En un principio se agruparon una serie de referentes próximos a la idea que tanteaba su autora, en primer lugar, fruto de admiración personal, se tomó como punto de partida a **Vasili Kandinsky**, artista ruso nacido en 1866, quien tras su muerte en 1944, nos dejó un legado de innumerables obras de arte que desde su punto de vista, cambiarían la visión concebida de lo que el término arte había implicado hasta el momento.

Entre otras cosas, el llamado lenguaje de autor se convertiría en uno de los principales legados que Rebeca posteriormente intentaría aplicar a su obra, donde la importancia de la obra reinaría por el contenido único y personal del manifiesto del alma de su creadora. A través de los colores veríamos un reflejo de las propiedades emocionales de cada uno de los mismos, es decir, su intención nunca fue la de utilizar el color como descubrimiento de una cierta naturaleza objetiva, si no que en primera y última instancia, los colores expresarían su propia experiencia. El fauvismo en Rebeca siempre había despertado un gran mar de inquietudes y deseos reflejados en su recorrido pictórico, siendo consciente de que también en los primeros trabajos de este maestro del arte, aparecía reflejado en factores como podían ser la independencia del color sobre los objetos mismos, las composiciones infinitas mediadas por formas únicas, personales, orgánicas y geométricas relacionadas entre si.

En Abril de este año, la alumna realizó una visita en Milán de la exposición del ya mencionado, en ella aparecía todo el recorrido pictórico de Kandinsky y pudo ser testigo de su modo de trabajo y de las intenciones que lo basaban. De este modo, fue conocedora de la importancia que suponía la sinceridad

expresiva, sin importar la tendencia de donde procediera. Vio como su técnica no envejecía y sus colores no se alteraban, detestando en todo momento, que la gente no viera lo que él veía y sentía en realidad, sintiendo así una incesante necesidad por esconder realmente su verdadero yo, lo que se convertiría en uno de los principales motivos que le llevaría a la abstracción.

A medida que la exposición avanzaba su admiración fraguaba, siendo consciente y testigo directo del camino que como uno de los pioneros del arte abstracto decidió tomar. Las formas y los colores libres frente a cualquier referente de la realidad comenzaban a triunfar, así dejando de lado la mimesis para dar lugar a imágenes bidimensionales y planas.

En el último capítulo de *Lo espiritual en el arte*, Kandinsky distingue tres modos pictóricos diferentes, que había empezado a cultivar en 1909 y que tendrán un importante desarrollo en los años siguientes. Son las «**impresiones**», «**improvisaciones**» y «**composiciones**», donde creó, de forma paulatina y con ensayos muy variados, el lenguaje puramente abstracto de la pintura. Explica Kandinsky las diferencias de la siguiente forma:

1º Impresión directa de la «naturaleza externa», expresada de manera gráfico pictórica. Llamo a estos cuadros «impresiones».

2º Expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la «naturaleza interna». Estos cuadros son «improvisaciones».

3º Expresión de tipo parecido, pero que se crea con lentitud extraordinaria y que analizo y trabajo larga y pedantemente después del primer esbozo. A este tipo de cuadro lo llamo «composición». Factores determinantes son: la razón, la conciencia, la intención y la finalidad.

La última instancia, sin embargo, es siempre la sensibilidad y no el cálculo.

También fue curioso en este viaje descubrir por qué **el círculo** suponía un motivo de fascinación para Vasili, pues también había sido aplicado en innumerables ocasiones en los trabajos de Rebeca, sin ser conocedora del significado que había podido tener para sus referentes; *“el círculo es la forma más modesta pero se pone incondicionalmente, es una variable precisa pero incansable, simultáneamente estable e inestable y al mismo tiempo es sonoro y blando”.*

Los colores son otros de los elementos clave de la admiración que le suscitaba, la manera en que lograba que sus obras vibren a través de los mismos, de sus variaciones y relaciones, pues todos sabemos que sus cuadros son reflejos de luz y de sonidos mudos pero vivos.

Tras la visita a la exposición, Rebeca decidió leerse varios libros sobre Kandinsky como *Kandinsky o Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, lo que reforzó el conocimiento y la seguridad de lo que a nivel práctico estaba desarrollando.

Después de este recorrido, caben mencionar otros de los referentes que

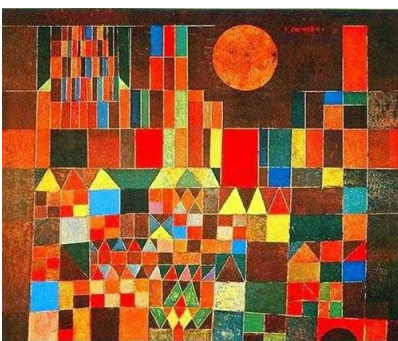
la alumna tomó como ejemplos a la hora de trabajar o simplemente como modos de inspiración.



2. *Arearea*, GAUGUIN; 1892.



3. *Flowing Hair*, MATISSE; 1952.



4. *Castle and Sun*, PAUL KLEE; 1928.

Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903) fue un punto de partida desde los inicios de la estudiante, ese empleo del colorido con rotundidad había sido siempre un factor de admiración para ella, las figuras que utilizaba y sus paisajes formaban parte de recuerdos que desde su temprana infancia habían formado parte de su trayectoria, concretamente le remitían a su estancia en Nicaragua, etapa que fuertemente marcó el resto de su vida y que actualmente sigue dejando impronta en sus obras.

Dando otro pequeño salto en la historia, también fue admiradora del **Fauvismo**, entre los que destacaría artistas como **Henri Matisse (1869- 1954)** y **Hans Hofmann (1880-1966)** quien se convertiría en influencia del desarrollo del expresionismo abstracto, del primero de éstos ,admiraba profundamente la manera tan original en la que utilizaba las gamas cromáticas, ofreciendo a sus referentes tomados de la naturaleza, colores con propia personalidad, imaginados, ajenos a lo que las bases dadas hubieran considerado como reales. El fluido de sus figuras también la fascinaban, figuras hieráticas que conseguían esbeltamente causar la sensación de que hubieran sido paradas en el tiempo en su pleno apogeo de movimiento, en sus bailes o simples actos cotidianos. Era por vez primera donde fuertemente se daba cuenta de que tomando un referente de la naturaleza como puede ser el cuerpo humano, cabía un mar de posibilidades sobre la interpretación de los mismos, se transformaba la realidad. Y el segundo de estos artistas, Hofmann inspiraba en ella una abismal curiosidad por los efectos coraterales que causaban en ella y en su obra, esos colores primarios llevados a su máxima saturación y sin necesidad de formar parte de un algo, eran ellos por ellos, sin rendir cuenta a ningún factor ajeno que no fuera el color como color.

Siguiendo esta línea de los colores sintió curiosidad por seguir investigando artistas que llevaran esa rama de color que respondía tanto a su persona como a los propósitos de lo que deseaba que su obra se convirtiera, llegando a transmitir al espectador lo que ella misma vivía al contemplar los trabajos de artistas como podían ser **Paul Klee (1879-1940)**, quien trabajaba entre esos mares de del surrealismo, el expresionismo y la abstracción, **Franz Marc (1880-1916)** expresionista alemán, que no sabiendo el por qué, en cierto modo le remitía a nivel de figuras y contextos, a lo que había conocido de Gauguin, en este caso también se conseguía desligar el color por completo de la realidad, de aquellas formas orgánicas que con armonía configuraban sus cuadros. El pintor francés **Robert Delaunay (1885-1941)**, también fue fruto de ejemplo para la alumna, sin conocer esta corriente, se dio cuenta



5. *El sueño*, FRANZ MARC; 1912.

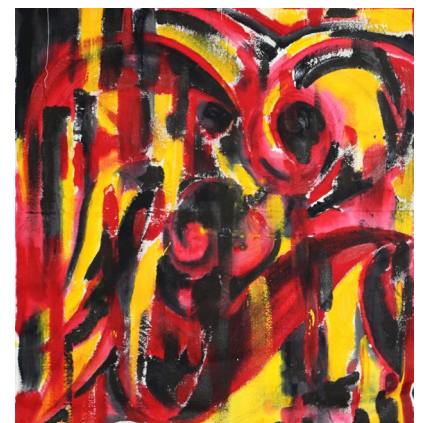


6. *Homenage a Bleriot*, DELAUNAY; 1914.

de que el **Orfismo** poseía muchas relaciones con lo que ella estaba desarrollando en sus trabajos, formas circulares y colores brillantes bajo una atmósfera de ritmos y movimientos, donde seguían apareciendo algunos atisbos de mimesis con la realidad pero que rápidamente uno se daba cuenta de que ese vínculo era mínimo, dando paso a formas procedentes del interior de sus artistas, formas por lo que hoy en día conocemos como abstractas. **Frantisek Kupka (1871-1957)** fue otro pintor descubierto por la alumna a lo largo de esta investigación, casualmente vio en algunos de sus trabajos como *Verticals 1911* una gran similitud con prácticas que ella estaba desarrollando como la *Prueba 3* de los ejercicios individuales previos a lo que sería la obra definitiva, era como si sobre una base de fondo se trazaran infinidad de rápidos brochazos verticales y cortos que contenían los colores de su fondo pero se independizaban completamente del mismo al ser aplicadas, también vio en él otros ejemplos de sus obras con tendencias orfistas que le parecían interesantes, *Disks of Newton 1912* entre ellos, que de algún modo le remitía a la obra de Delaunay.



7. *Among Vertical*, KUPKA; 1911.



Prueba 3, REBECA ZURRU; 2014.

A nivel de gesto le llamaban la atención artistas como **Willem De Kooning (1904-1997)** expresionista abstracto que también utilizaba como punto de partida referentes del cuerpo humano, sobretodo mujeres, para posteriormente transformarlos en su visión personal de lo que él veía, todo ello mediante la interpretación de las formas a través de pinceladas de color rá-



9. *Woman*, DE KOONING; 1949.



10. *The liver is the Cock's Comb*, GORKY; 1944.



13. *Speeding car*, GIACOMO BALLA; 1913.

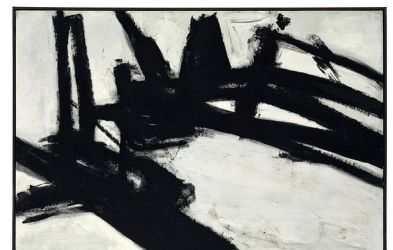
pidas y puramente gestuales, haciendo que sus pinturas se reconocieran instantáneamente mediante el análisis de sus trazos. Seguidamente artistas abstractos como **Arshile Gorky (1904-1948)** también remitieron en ella un cierto interés por la semejanza técnica que podía existir entre sus trabajos y los de Kandinsky en el tránsito entre su última etapa de la Bauhaus y el comienzo de la realización de microcosmos llevados a lo macro.

Otros **expresionistas abstractos** que destacaría, fueron el estadounidense **Franz Kline (1910-1962)**, **Robert Motherwell (1915-1991)** y en su misma línea como tachista francés **Pierre Soulages (1919)** quienes despertaban al mismo nivel un ferviente interés en la estudiante, sobretodo su gesto, la gran fuerza con la que aplicaban rigurosos y precisos trazados que no necesitaban de nada mas por la magnitud de su rotundidad gestual. Todo ello rematado por la autoridad de **Jackson Pollock (1912-1956)**, quien gestó la cuna del expresionismo abstracto y cuyo arte fue maestro de gran parte de la obra que llegaría tras sus enseñanzas pictóricas a nivel conceptual y estético, características como puede ser el simple detalle de pintar directamente sobre el suelo, se transformarían en factores drásticos de la obra protagonista de este proyecto, Psique.

En último lugar, consideramos preciso destacar a artistas procedentes del **futurismo** como fueron **Giacomo Balla (1871-1958)** y el ruso **Vladimir Baranor-Rossine (1888-1944)**, no tanto por haber servido de referentes o puntos de partida como todos los previamente mencionados si no más bien por encontrar en ellos una gran cantidad de similitudes, sin previas intenciones, a los resultados que la alumna finalmente iba encontrando sobre sus trabajos realizados, entre otras, por el tipo de formas resultantes, dinámicas y con velocidad, trazos que seguían ritmos constantes, composiciones drásticas, contundencia en los recorridos visuales etc. Todo esto descubierto tras la lectura del libro de *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*, y otros libros como *Abstraccion[s]*, *Picasso de Ronald Penrose*, *La obra de Monet, Pollock de Leonhard Emmerling* y *El jinete azul de Ajo Düchting*.



11. *Elegy to Spanish Republic*, MOTHERWELL; 1961.



12. *Untitled*, KLINE; 1957.

7. Cuerpo de la memoria:

7.1. Introducción de la investigación.

7.1.1. Estudio del dibujo y de sus formas.

7.1.2. Estudio del color.

7.2. Planteamiento del proyecto.

7.2.1. Pruebas.

7.2.1. Pruebas individuales.

7.2.2. Tríptico previo.

7.3. Obra definitiva del proyecto.

7.3.1. Elección del formato, soporte y técnica.

7.3.1.1. Trabajo sobre el suelo.

7.3.2. Imprimación de las telas.

7.3.3. La composición.

7.3.4. Aplicación del color.

7.3.5. Montaje de bastidores.

7.3.6. Limpieza de las formas y colores.

7.3.6.1. Bordes.

7.4. Elección del nombre.

7.5. Volteo de la obra.

7.6. Memoria fotográfica.

7.1. Introducción de la investigación.

7.1.1. Estudio del dibujo y de sus formas.



15. *Práctica de movimiento individual.*

Tinta china sobre papel, A3; 2013.



23. *Práctica compositiva.* Tinta china y acuarelas sobre papel, A3; 2013.

El desarrollo de la idea de **Psique** nació a raíz de una asignatura llamada *Configuración Gráfica* que la alumna Rebeca Zurru a lo largo del curso 2013-2014 cursó. En ella se plantearon una serie de objetivos a alcanzar, entre otros, cabían destacar, el propio fomento de la creatividad expresiva empleando el dibujo como vehículo protagonista y el otorgar a la realidad visible, una nueva mirada ligada a nuestra propia interpretación de la misma.

Tras el comienzo de la toma de apuntes y bocetos, en efecto, su autora se dio cuenta de que un punto clave de su proyecto radicaría en las sinuosas formas de mujeres y hombres que se convertirían en el centro de esa investigación. La línea fue el primer modo de expresión que tomó, prueba tras prueba intentó plasmar sobre el papel lo que las formas que observaba le sugerían. Poco a poco, de manera paulatina fue adoptando esa nueva forma de ver y transmitir sin la necesidad de aferrarse a ningún cuerpo fijo o referente que estuviera a su alcance visual, de un modo claro, empezó a notar en sus dibujos que la realidad comenzaba a ser sustituida por su propia interpretación. Líneas y más líneas que le servían como vehículo que en un primer abismo convertido en camino que a cortos y largos pasos, avances y retrocesos iba creando.

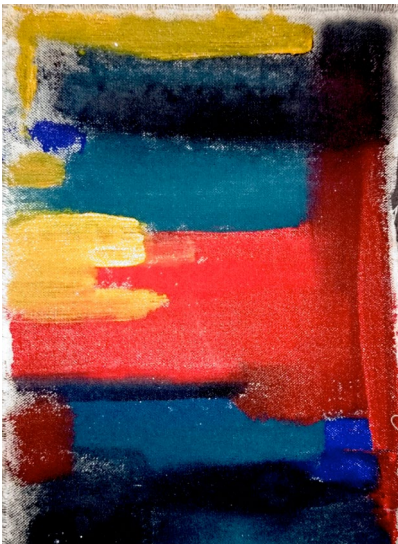
Otro de los recursos donde subitamente se vio sumergida fue en el planteamiento de la **bipose**, eso implicaba tomar apuntes desde diversos puntos de vista de una misma figura, creando así una serie de nexos aparentemente inexistentes que unieran las dos piezas convirtiéndolas en una sola, en algo único e independiente, sin nunca dejar de lado, esa línea que con dedicación se había ido transformando en forma, así teniendo su propia esencia de ser. Tras comenzar a dominar este recurso llamado, como ya hemos dicho anteriormente, bipose, comenzó a hacer pruebas compositivas con la interpretación de muchas piezas sobre un mismo soporte. Líneas entrelazadas entre sí, recorridos visuales de unos cuerpos a otros, narraciones visuales con infinidad de interpretaciones que abarcaban toda la dimensión del soporte por el que fueran sustentadas, la creación de diálogos en algunos casos entre ellas mismas y en otros con el espectador. Enseguida dándose cuenta de que ese sería el método más apropiado para que su creatividad se sincerara, se sintiera identificada y cómoda con lo que sus manos, en este caso dirigidas por el intelecto, plasmaban, decidió continuar con dedicación esa línea de investigación.

7.1.2. Estudio del color.

Alejándose un paso más de lo que conocemos visualmente como realidad tangible, la **abstracción** llevada a su máxima reducción de la forma, fue otro viaje en el que la alumna se vio paralelamente sumergida a lo largo de ese primer recorrido.



30. *Untitled*. Acrílico sobre tela 198 x 138 cm; 2013.



26. *Untitled*. Acrílico sobre tela 38 x 20 cm; 2013.

Comenzó a conocerse mediante el empleo de colores, que únicamente por su razón de ser y existir como tales, se convertirían en los objetos de sus obras.

Pruebas tras pruebas de todo tipo de colores, fundamentalmente primarios y secundarios y el estudio de la combinación de los mismos, abarcó toda la esencia de sus trabajos, comenzando a investigar sobre cómo la materia desde su cara más primitiva, podía ofrecer infinitos discursos entre espectador y obra. Se embarcaba en un nuevo y exótico lenguaje, donde su punto de vista y todo tipo de razón dejaban de tener cabida en ese nuevo mundo reinado por lo puramente intuitivo. La pureza de rojos, amarillos, naranjas, verdes y azules liberados, conseguían narrar la historia de su vida de un modo que ni tan siquiera palabras por las que había sido educada desde sus primeros atisbos de memoria, en muchas ocasiones, habían conseguido transmitir su manera de existencia, dar un paso más allá de lo que todos conocemos.

Todo tipo de trazos, cortos y largos, simples y complejos, aislados o superpuestos a sus vecinos, sutiles o vigorosos, cargados o disueltos, englobarían esa serie de estudios a los que fielmente la alumna se había dedicado. Lluvias torrenciales y escasas gotas de color fueron responsables de encontrar el camino más cercano a esa visión del mundo tan anhelada por la artista en proyecto. Quién hubiera dicho que aquellos aparentes matices serían los que marcarían la diferencia.

En una conversación de Hasley Stevens con Schönberg en el año 49, dijo el compositor:

“Pintar significa para mí lo mismo que componer. Era para mí una posibilidad de expresar mis emociones, ideas y sentimientos. Puede que esta sea la clave para el entendimiento de estos cuadros, o para su incomprensión. Tal vez podrían haber sufrido el mismo destino que yo [...]. Nunca me vi capacitado para expresar mis sentimientos o emociones en palabras. No sé si esta es la razón de que intentara hacerlo precisamente con la música y la pintura, o al revés. Pudiendo emplear esta posibilidad como válvula de escape, podía renunciar a tener que expresar algo con palabras”.

7.2. Planteamiento del proyecto.

Aquí comenzó todo, después de situarnos en tiempo y espacio a groso modo de lo que supuso el propio recorrido de la autora de Psique, llegamos al punto clave de este proyecto, donde sus cimientos emergen sobre la base de fusionar aquellas dos tendencias que hasta el momento había desarrollado por separado. Fue un intento de ofrecer a esas dos caras tan aparentemente inconexas, un paso más, subir otro escalón, donde según ella, la

mejor opción sería su propia fusión, una como complemento inseparable de la otra. Fusionar dos tendencias aparentemente tan opuestas con pueda ser el consciente y el inconsciente, la razón y el sentimiento o lo analítico con lo puramente intuitivo.

Un lenguaje que ofreciera virtudes a sus defectos y complementara aquellas posibles carencias de lo conseguido hasta ese instante, donde la unión de considerados polos opuestos, crea la fuerza. Miles de imágenes, formas definidas y otras delimitadas por su propia inexistencia, colores tangibles y otros soñados, todo ello agrupado en el veraz discurso que pueda ofrecer un único objeto como cuadro, en este caso, el tríptico al que nos referimos. Aquí y ahora es donde surge su idea, su propósito, su proyecto, donde es consciente de que un gesto artístico siempre irá acompañado de un interrogante del sentido y dará una propuesta de significado, surgiendo de él nuevas dudas.

7.2.1. Pruebas.

Considerándolo apropiado, este apartado de pruebas de fusión de las técnicas mencionadas, lo hemos subdividido en dos partes explicadas con el orden cronológico de su ejecución, la primera parte corresponde a todos los ejercicios individuales relacionados en primera instancia con lo correspondiente a la conjugación de colores sobre las formas dadas y la segunda, al tríptico práctico donde se intentarían unir todas las conclusiones adquiridas.

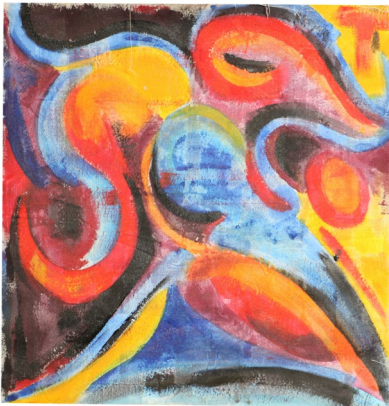
7.2.1.1. Pruebas individuales.

Prueba 1: Este ejercicio supone el punto de partida del planteamiento ya explicado. Sobre loneta sin imprimir, se trazaron directamente recorridos de pintura que abarcarían toda la superficie del soporte y que a su vez simularían la forma de una silueta femenina postrada de rodillas, que mira simultáneamente hacia dos direcciones opuestas. Los colores protagonistas son rojos y amarillos, en ciertas ocasiones limpios y en otras manchados entre ellos, encargados de generar un recorrido visual que finalmente resulta ser centrífugo, donde toda la atención recae sobre esos cálidos brillantes reforzados por el contraste conseguido a partir de una gama de fríos verdes y azules que corresponden a sus complementarios. Además podemos observar como el granate y el negro juegan un papel intermediario entre ambas partes, de modo que entre ellas exista una pauta de reposo antes de pasar de la una a la otra. Las figuras protagonistas se refuerzan con una cierta carga matérica que poco a poco se va atenuando conforme vamos llegando a los límites de la tela, donde incluso, en ciertas ocasiones, podemos observar como el empleo de pintura ha sido mínimo hasta llegar a convertirse el color en casi transparente, recurso empleado para que el paso entre figura y fondo no



43. Prueba 1. Acrílico sobre tela 92 x 68 cm; 2014.

sea excesivamente radical y en cierto modo, brinde su debido protagonismo como una zona más que, sin olvidarnos, forme parte del conjunto con su estimado peso.



44. *Prueba 2*. Acrílico sobre tela 92 x 89 cm; 2014.

Prueba 2: En esta ocasión, hubo un cambio en la metodología aplicada sobre la obra. Se partió de la base de una loneta imprimada con grandes brochazos horizontales que no por necesidad cubrían toda la superficie de la tela, una vez finalizada esta fase del proceso, la alumna se marcó la meta de volver a tomar la misma referencia que en la prueba anterior, la fémica postrada que miraba hacia dos direcciones, con la diferencia de que esta vez toda la importancia recaería sobre la combinación de colores, dejando en segundo término la propia figura. Fue una prueba rápida de color, donde ninguna de las partes figura-fondo, tenía colores concretos, el azul oscuro diluido terminaba siendo celeste sobre las partes donde por azar el gesso había sido aplicado. Una vez más, los amarillos, naranjas y rojos aparecían como colores protagonistas, pero de una forma más discreta, pues su aplicación había sido la misma que la del resto de colores sobre la superficie. Los brochazos negros, se ocuparon de bordear gran parte de la insinuada figura, con el propósito de que el ojo reforzara algunas zonas y atenuara otras según el peso visual que se iba repartiendo. Por otro lado, el granate jugó al mismo azar que los oscuros y claros del azul aplicado, paralelo a la combinación existente que había surgido a través de la variación en los tipos de pincelada, unos rápidos y finos que sugerían movimiento a la pieza combinados con otros que terminaban siendo manchas de color que aportaban reposo en la lectura general de la obra.



45. *Prueba 3*. Acrílico sobre tela 96 x 89 cm; 2014.

Prueba 3: Fácil de observar, amarillos, rojos y negros invaden con fuerza y determinación toda la obra. Se ve una clara intencionalidad en que el negro forme parte de los tres colores protagonistas que aparecen en el soporte, en efecto son los encargados de desenlazar la obra, protagonistas por su soledad entre las ranuras de blanco virgen que componen el fondo. En este caso, el negro ha sido utilizado, al contrario que en los dos ejercicios anteriores, como tono que desempeña la función de crear tanto el fondo como la figura, junto a sus dos vecinos recorre cada una de las partes del cuadro. Vemos que la figura seleccionada ha sido una sensual mujer sentada y vista de perfil, cuyas piernas se elevan flexionando con sutileza sus rodillas de manera que sus pies, fuera del soporte, inexistentes, sugieran que están creando un apoyo. Los pechos son voluminosos y su misma forma se continúa detrás, intentando recrear un segundo apoyo, el de sus otras extremidades, delineadas cada una por una vigorosa mancha alargada de color rojo disuelto en agua y reforzada por la aparición del negro que la sustenta, y dando un salto más hacia arriba vemos un rostro alargado por la prolongación de su cabello que eleva su mirada hacia lo alto, continuando con el mismo tipo de estructura que tienen sus brazos. Exceptuando por excelencia los brochazos que crea el sensual

cuerpo, vemos claramente como aparecen en ella un gran número de trazos verticales, ejecutados de manera rápida, que la sumergen dentro de una atmósfera, donde con detenimiento observamos como van desapareciendo en la parte derecha superior y apareciendo ciertas curvas que prosiguen los ritmos que la figura nos ofrece.

Prueba 4: La autora en esta ocasión quiso dar un salto en sus pruebas, quería tantear el terreno sobre otro tipo de soporte, en este caso eligió una tabla DM, para saber como la gestualidad de la línea se desempeñaría sobre una superficie tan sólida como pueda ser la que ofrece la madera. Por otro lado, por primera vez hasta el momento, durante esta fase de pruebas, trabajó en vertical, hasta el instante todo lo realizado había sido realizado en horizontal, es decir apoyado directamente sobre el suelo o sobre una mesa, ya que las telas trabajadas no habían sido ajustadas a ningún otro tipo de soporte ajeno a las mismas, fuera bastidor o tabla. Seguidamente, también cabe decir que en este caso hubo un intento de desvincularse de algún tipo de referente concreto, cierto es, que mantuvo la sinuosidad en sus pinceladas mediante recorridos visuales ondulantes y circulares que iban de arriba a abajo sobre la superficie rectangular, hasta el momento habían sido mas bien cuadradas. Aquí la gama cromática entró en un nuevo terreno, los amarillos aparecieron en pocos puntos y fueron sustituidos por el blanco y el gris, el negro y el azul seguían siendo utilizados pero sin ningún tipo de variables en los mismos, y el rojo como dominante en la parte central, todos los tonos eran totalmente planos. El DM se dividió en tres espacios horizontales de las mismas dimensiones mediante el corte de colores y formas de una zona a la siguiente, así creando un todo formado por tres partes diferenciadas pero que seguían la misma línea de ejecución, la primera más abigarrada en elementos y completamente oscura exceptuando los blancos que podían aparecer en ella, la segunda protagonizada por una pronunciada ese y dos semicírculos que finalizaban su trayectoria al cruzarse con las líneas de horizonte que se habían insinuado, por último la parte inferior se remató con dos semicírculos, el de la izquierda solapado al superior pero con cambios en los tonos y el de la derecha como continuidad de la ese que se había gestado en la parte de arriba.



46. Prueba 4. Acrílico sobre DM 120 X 70 X 1'5 cm; 2014.



47.

Prueba 5: La última prueba individual realizada fue una composición más compleja donde se integraban en ella la figura central que ya conocemos, enriquecida con rojos y granates, donde un azul celeste une su cabeza con su vientre mientras el rostro que mira a la derecha esta compuesto por una gama de fervientes amarillos contorneados con una pincelada de rojo, que visualmente nos lleva a la segunda, tumbada con brazos abiertos y en escorzo, su rostro en primer término mira hacia arriba donde encontramos la pieza de la derecha, grande con respecto al resto, hermosa por su variedad cromática, ella posee todos los tonos que aparecen posteriormente en la imagen, se



48. *Pueba 5*. Acrílico sobre tela 146 x 132 cm; 2014.

convierte en nexo de toda la armonía que pueda caber dentro de la obra. En el oscurecido fondo, formado por una gama de fríos y oscuros azules, verdes y granates ayudados en su sobriedad por ciertas pinceladas negras, intuimos el nacimiento de otra figura, disimulada entre las tinieblas que la envuelven. Otras dos son las siluetas que quedan en ese segundo término, esta vez son las que abarcan la parte izquierda de la tela, procedentes de un destellante claro de rojos y amarillos vibrantes, sus formas no son tan concretas, podrían permanecer en el anonimato como simples formas orgánicas de las que emergen el resto de la obra a contemplar.

Otra vez más, el juego de la imprimación ya realizado en ejercicios anteriores, enriquece cada una de las gamas de color aplicadas, ofreciéndoles desde los momentos más radicales en saturación de color a claros que reposan todas las vibraciones generadas en el resto de la obra. Cuando todas las zonas fueron recubiertas, se decidió reforzar algunas superficies con brochazos superficiales de pintura sin diluir, que aportaran un punto de volumen más a esas partes seleccionadas. En cierto modo, la gestualidad de las primeras capas de pintura había desaparecido, pues por decirlo de algún modo, la funcionalidad del color sería la de recubrir formas sueltas, individuales, correspondientes a las partes de cada pieza en su totalidad.

7.2.1.2 Tríptico previo.

Previamente a dar el paso definitivo en este proyecto, Rebeca se planteó la idea de tantear sobre cartulina varias pruebas, sobre cual sería la mejor solución a la hora de resolver la obra en su conjunto, es decir generar diversas opciones de ejecución rápida que inmediatamente le ofrecieran la oportunidad de visualizar conjuntamente la división más idónea del soporte donde finalmente se ejecutaría la obra definitiva.

La primera opción fue la de un políptico compuesto por cinco piezas, tres de ellas superpuestas horizontalmente y continuadas mediante otras dos que se situarían de manera vertical, esta opción ofrecía la posibilidad de hacer intercambio de varias de las piezas sin necesidad de que a nivel compositivo perdiera su valor. Por otro lado, la segunda opción fue un tríptico con lectura horizontal que ofrecía la posibilidad de ser desplegado. (PAG. 36: N.32-46).

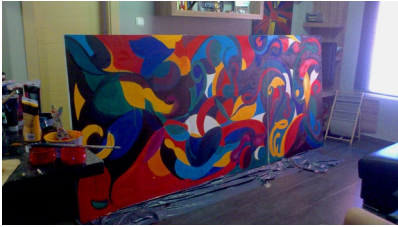
Ambas opciones, suponían varios factores que complicarían su proceso a gran escala y sobre otro soporte, en la primera opción se veía la contradicción del paso intermedio entre su ejecución en el suelo y una vez los bastidores estuvieran montados y colgados, pues las tres primeras piezas horizontales no tendrían cabida a la hora de seguir trabajándose juntas antes de ser colgadas, mas bien fue un asunto de comodidad, y seguidamente la segunda opción le parecía demasiado rebuscada para lo que ya iba a ser de por sí la obra como tal, sin entrar en cuestiones de cómo podría ser la complicación



49.



50.



51.

52. Tríptico prueba. Acrílico sobre tela
129 x 288 x 4'5 cm; 2014.

que suponía generar con bastidor una pieza flexible y que no castigara la tela a la hora de abrirla y cerrarla.

Visto lo visto, la alumna decidió embarcarse en un simple tríptico, común, que ganara por su contenido, sin necesidad de que su envoltorio fuera el que diera ganas de desvelarlo. Tres piezas solapadas entre si que ofrecieran comodidad a la hora de trabajarlas y que en un primer instante dieran la oportunidad al espectador de intuir cual sería su discurso.

El primer paso fue montar las telas sobre sus tres correspondientes bastidores, tras ello se aplicó una rápida imprimación con geso sobre casi toda la superficie, una vez se secó esta primera capa, la estudiante generó con la cera de un sutil amarillo anaranjado, todas las siluetas que posteriormente encajarían sobre los colores aplicados. Para esta parte compositiva, se tomaron tanto apuntes que ya tenía, como otras siluetas generadas en el instante, según lo que los espacios restantes fueran pidiendo.

De la esquina superior de la primera pieza, nace el cuerpo de una silueta masculina que posteriormente se encoge sobre sus rodillas y con los brazos extendidos nos lleva al cuerpo de una mujer que sentada acoge en sus piernas abiertas el nacimiento del centro de la obra, la conocida figura que ya había sido protagonista de tantos anteriores ejercicios, de ella nace otra pieza mientras toda su dedicación recae en observar esos pechos que asoman de la parte superior, esa última pieza de la que hablábamos recae en forma de cascada sobre una nueva fémina, ésta fue protagonista de la prueba 3 en las pruebas individuales, y finalmente una bailarina de largas piernas y brazos que dirigen la mirada por su dirección hacia el principio de la obra, como si de alguna manera nos estuvieran pidiendo con sutileza la posibilidad de ofrecer una segunda lectura a todo el conjunto, probablemente lleno de sorpresas que en su primer instante todavía no se hubieran descubierto, no por falta de atención sino de tiempo.

Llegados al momento culminante, era hora de aplicar el color, esta vez existía un nuevo cambio, que sería desencadenante de lo que a continuación veremos, aplicar pintura sobre un formato vertical de tela. Este sería el paso que determinaría el resultado del trabajo, la esperada aplicación del color, alejándose y acercándose a la obra una y otra vez, iba aplicando colores según su instinto más puro le sugería, existía un diálogo entre ella y la obra, sentía como si cada parte ya tuviera establecido cual sería su color desde el momento de su gestación.

Notaba que la reacción de los colores sobre ese formato vertical no respondía como de costumbre, tal vez era ella, tal vez sus miedos le impedían avanzar con frescura y soltura, tal vez la tensión de la tela o tal vez ese formato en vertical, fuera lo que fuera, las respuestas que conseguía no eran las esperadas, los colores se quedaban completamente planos, la rapidez del proceso se relentizó, no sabiendo el por qué sentía esa necesidad por delimi-

tar exactamente con precisión cada una de las formas, cosa que en ejercicios previos nunca había sucedido.

La aplicación de colores iba siendo paralela, pero, como ya hemos dicho, quedaban completamente lisos así que surgió una nueva necesidad, la de aplicar nuevos tonos que aportaran esa variedad cromática que en otros trabajos simplemente por las transparencias y opacidades de la previa imprimación se habían formado de manera natural.

Con respecto a los espacios de blancos vírgenes, fue demasiado tarde cuando la alumna se dio cuenta de su funcionalidad en la obra, fue solo en el proceso fotográfico cuando supo valorar su importancia, esos vacíos daban libertad a la obra, eran tiempos mudos pero vivos que reforzaban las melodías de colores que se situaban a su vera, no obstante, llegados a este punto, se dedicó a recubrir gran parte de la superficie obteniendo un resultado que no sería el esperado, su obra se había convertido en una superficie plana donde daba la impresión de ser “un dibujo coloreado”, alejado de cada meta que Rebeca se hubiera planteado en un primer momento, no obstante todo error tiene como sabemos una parte positiva y enriquecedora, aquí esa parte supuso el aprendizaje a través de sus propios errores, por lo que decidió tomar los aspectos que ella había visto que respondían a sus expectativas como podía ser a nivel compositivo, y dejar otros de lado, como sería el entelamiento previo de los bastidores para posteriormente trabajar sobre ellos.

7.3. Obra definitiva.

7.3.1. Elección del formato, soporte y técnica.

La elección de un formato grande fue dada a raíz del pensamiento de poder manifestar de una manera más directa, de un tú a tú, la relación existente entre artista y obra. A medida que iba avanzando el proyecto, pruebas, bocetos etc, comenzó a despertar en la estudiante una visión muy amplia de los fundamentos del trabajo que aspiraba a mostrar, era algo infinito, casi llegaba a convertirse en una visión prolongada de su expresión. Las figuras que contenían su espíritu, eran de dimensiones aproximadas a las de la realidad, cuerpos vivos sumergidos en el cuento de su propia existencia, fantasías envueltas en océanos de colores en constante movimiento. Deseaba conseguir que la propia fuerza de los colores, aumentara por la magnitud de su expansión y así mismo, conseguir que pese al desglosamiento de cada parte de la obra, se siguiera ejerciendo cierta contundencia en la impresión del espectador.

Cabe añadir que a nivel personal, en cierto modo, este proyecto suponía un alfa en la trayectoria artística de su vida, necesitaba una base de dimensiones amplias para poder mecer en ellas todo tipo de sensibilidades y ofre-



53.



54. Tela imprimada con geso.

cerse a si misma la obtención de dos resultados paralelos integrados en uno mismo todo, dependiendo desde la distancia que se observase, por un lado, visto a corta distancia, ofreceríaa la posibilidad de que uno se viese sumergido en sus partes, ante todo en las suntuosas manchas de color, por otro lado, visto a larga distancia uno recibía la información complementaria del conjunto, donde visualmente podías diferenciar mejor qué era un cuerpo y qué era el fondo, la importancia verdadera recaería siempre en el sentimiento que ese inmenso conjunto despertaba ante el espectador y por supuesto, ante ella misma.

Con respecto al soporte, la estudiante siempre se había sentido más cómoda con los resultados, ante todo a nivel cromático, que le ofrecían las telas, en este caso la loneta, así que decidió mantenerse con seguridad en esa misma línea, que bien conocía las variantes que podía ofrecer y así de alguna manera aliarse con los frutos del azar. Y la técnica, qué decir de la técnica, ya llevaba varios años trabajando con acrílico, en primer lugar por la saturación de sus colores, en segundo lugar por tener dominio de las mezclas que podía conseguir y en tercer lugar, sumado a todo lo anterior, sus precios, más económicos que los que otras técnicas como podían ser las que ofreciera el óleo, e idóneos para trabajar en amplios formatos o en un gran número de pruebas. En definitiva, Rebeca era puramente consciente de que la técnica era solo un medio para llegar al estado.

7.3.1.1. Trabajo en el suelo.

En este punto seremos breves y citaremos con exactitud palabras que pronunció Pollock refiriéndose al por qué trabaja sobre el suelo en lugar de sobre ningún otro tipo de soporte:

“En el suelo me siento más a gusto, me siento más cerca de la pintura, más parte de ella, ya que de esta forma puedo moverme al rededor del cuadro, trabajar desde los cuatro costados, y “estar” en la obra literalmente. Solo cuando pierdo el contacto con la obra el resultado es un desastre, en caso contrario es pura armonía, un fluido toma y da” .

Este párrafo englobaba con exactitud todo aquello que la estudiante sentía cuando trabaja sus obras sobre esa superficie tan austera, en él conseguía encontrar el medio que le llevaba al los puntos más cercanos que podían aparecer en sus pensamientos de cuáles serías los objetivos a alcanzar mediante la más próxima plasmación posible de sus ideas, posteriormente convertidas en realidades tangibles.

7.3.2. Imprimación de las telas.



55.

La imprimación de telas fue un apartado muy importante durante la ejecución del proceso de este trabajo, fue el primer paso que marcaría un gran punto del resultado final. Su ejecución fue la misma que hemos podido apreciar en ejercicios anteriores, mediante el trazado de grandes brochazos horizontales, se recubrió gran parte de la superficie de las telas dejando algunos vacíos vírgenes y otros con una sutil capa de esa imprimación diluída con agua, para que posteriormente, en el momento de la aplicación de colores, por ellos mismos, reaccionaran según la base que los sustentaba, es decir un mismo tono se convertiría en infinitas variedades de la misma gama, pasando así de su máxima saturación sobre las zonas más imprimadas, a la mínima en las partes donde no se había aplicado ningún tipo de base, de tal manera que el juego de azar fruto de la absorción de la pintura dependiendo de la zona, jugara un gran papel en el resultado final de la obra.

7.3.3. La composición.



56.

Una vez la imprimación estuvo seca por completo se comenzó el trazado de las líneas compositivas. Se trató todo en su conjunto, empleando algunas de las zonas que se habían dibujado en el anterior tríptico de prueba, cambiando de lugar otras y creando desde cero el resto de figuras. Rebeca era consciente de que no deseaba, que pese a estar satisfecha de la prueba anterior, generar una réplica exacta de lo ya hecho, pues ese nuevo formato, ese nuevo soporte, tenía sus propias necesidades, en cierto modo partía de cero, con la única diferencia de haber adquirido lo aprendido de las prácticas previas.

Gran armonía en todo tipo de formas orgánicas, subidas y bajadas, diversidad de direcciones llevaban al ojo a una lectura que acabaría en el centro, un centro como gestador del resto de estructuras, donde se acumulaban el mayor número de trazos, las formas se cerraban y finalmente su base parecía desbordarse del mismo, una base con fuerza que conseguía compensar todos los silencios y vacíos que en sus extremos, los dos lienzos laterales, susurraban sus correspondientes reposos.

La elección de la horizontalidad a su vez, no es solo por permitir una lectura que sirve paso a paso para el desarrollo dinámico, si no que también permite la reconstrucción del proceso de reacción de la obra.

7.3.4. Aplicación del color.

En esta ocasión, como de costumbre, los espacios gritaban con anhelo el color que les correspondía, era un en sueño ver como tras su aplicación, en el transcurso de su secado, cada tono iba generando sus propias formas me-



59.
62.

diante su variación resultante, resultado de la imprimación que soportaba su peso. La aplicación cromática era simultánea a nivel de colores, es decir todos ellos se iban aplicando paralelamente, sin seguir un orden preestablecido. A medida que un color se ponía sobre unas formas de manera intuitiva, sus vecinos espacios intactos hasta el momento, sugerían el tono que les correspondía, siempre manteniendo esa visión de conjunto.

Fueron pocos los colores empleados, la paleta se redujo a rojo, amarillo, verde, azul y sus correspondientes mezclas, sobre todo en estos dos últimos. El juego de luces como fruto de la imprimación, de lavados de color y la aplicación de más o menos pintura en algunas de las superficies fue suficiente para aparentar en su totalidad que la gama cromática aplicada era mucho mayor de lo que realmente en su base había sido.

Una vez toda la superficie estuvo manchada, se empezaron a manchar varias zonas, sobretodo los amarillos, con pincelas pastosas y otras de poca carga matérica para incentivar esas sensaciones de volumen y movimiento que iban en compás con las formas que las sustentaban.

7.3.5. Montaje de bastidores.

Se podría decir que esta fue la parte más complicada de todo el proceso, pues supuso un gran número de problemas inesperados.

Las medidas de las telas eran de 196 x 136 cm y las de los bastidores de 186'5 x 126 x 4 cm, dejando un margen de 10 cm para su posterior montaje. Ya desde un principio, se sabía que la diferencia de tela restante era muy poca, pero si todo hubiera ido como se esperaba habría sido suficiente. El principal motivo de todo lo que posteriormente acontecería fue claramente debido a que por la imprimación y por la aplicación de la pintura, la tela había perdido toda su flexibilidad y elasticidad, pues a la hora de graparla, de la manera clásica, en forma de cruz, no cedía de ninguna forma, al contrario, parecía haberse encogido. Como es de imaginar, el resultado fue que algunos de los cantos quedaron con numerosos pliegues e inevitablemente en otros, la tela no llegó a la segunda esquina. Pese a todo ello, el nivel de tensado en la tela consiguió ser el adecuado.

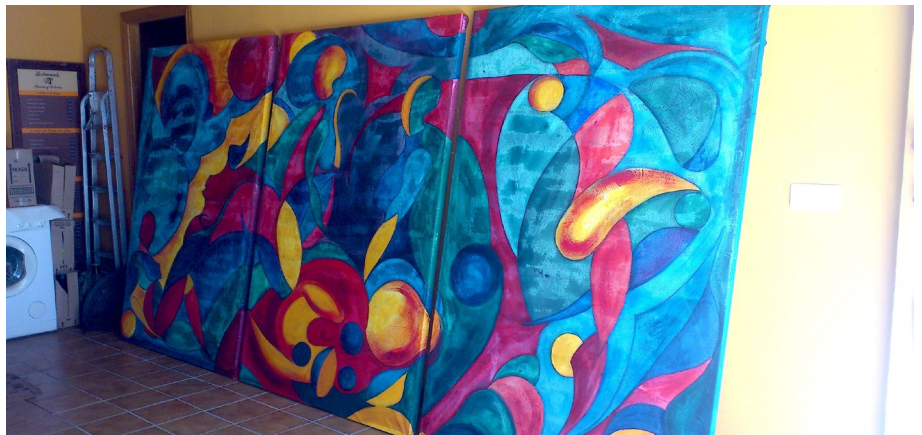
7.3.6 Limpieza de las formas y colores.

El hecho de tener los bastidores montados, facilitó la posibilidad de ver el trabajo desde mayor distancia y entender mejor sus necesidades, entre

otras, había que delimitar bien la separación de todos los colores y delinear bien sus partes, aportar mayor volumen a algunas zonas y restárselo a otras. Con paciencia, notablemente se veía una mejora en su conjunto, sobretodo en el momento de definir toda la zona central inferior de rojos y amarillos. Se volvieron a aplicar en muchas de las partes del fondo, lavados que acentuaban el contraste de azules y verdes, pequeños detalles que paso a paso iban enriqueciendo la obra.

7.3.6.1. Bordes.

Los bordes que habían quedado en blanco durante la realización del trabajo mientras estaba en el suelo, se fueron pintando a lo largo de este apartado, se decidieron pintar como prolongación de las formas y los colores que aparecían en la cara frontal del mismo, de manera que si existía algún tipo de separación entre las tres piezas, no molestara a la atención del espectador, si no que en cierto modo sumara riqueza a su totalidad.



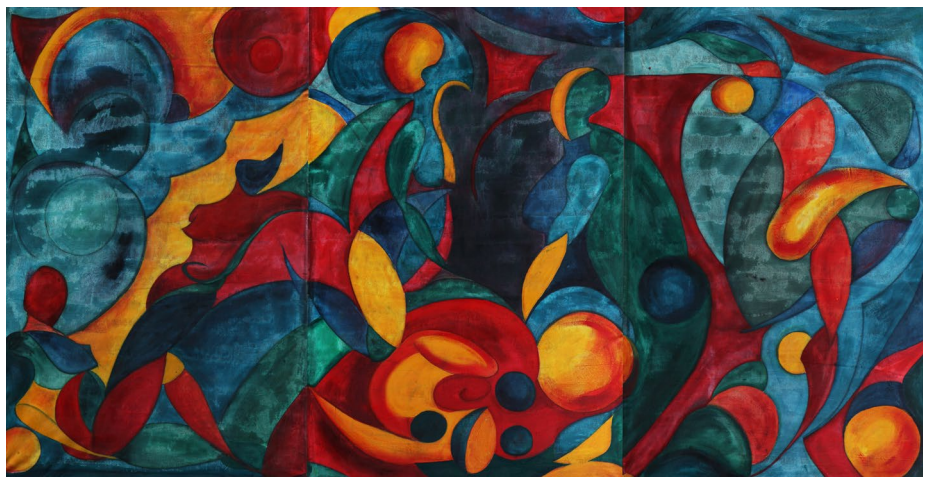
63.

7.5. Volteo de la obra.

Tras un exausto análisis del resultado plástico de la obra, se decidió hacer un juego de intercambio entre piezas, colocándolas de todas las formas posibles para ver cual era la diversidad de resultados posibles que ofrecían. La composición daba la posibilidad de que el conjunto siguiera teniendo un significado pese al intercambio de piezas generado o incluso mediante el volteo de las mismas. Finalmente se decidió voltear la obra entera, manteniendo el orden original de la misma, pero sufriendo el cambio de dar la vuelta a las piezas por separado, factor que ofrecería una mayor riqueza en el trabajo como tríptico.

En primer lugar, durante su proceso se había tenido muy en cuenta que las tres partes se conjugaran entre si por medio del empleo de recursos como

podían ser la prolongación de las líneas que creaban las formas de un soporte al otro o la consecución del color de unas partes a las otras. Una vez las tres piezas fueron giradas, su autora se dio cuenta que su conjunto pese a no poseer esos recursos previamente mencionados seguía funcionando a otro nivel. Los colores y las formas independientes y correlativos en las partes funcionaban como lazo de unión sin generar esa dependencia de correlación mencionada, hablaban por sí solos, sin tener que depender de que el ojo fuera guiado por una línea concreta o la consecución de ese mismo color. Además, otro de los factores que empujó con rotundidad a tomar esa decisión, fue el hecho de que de esta manera, pese a seguir existiendo todas las formas que interpretaban los cuerpos, su lectura se volviera más “complicada” ofreciendo un mayor protagonismo a colores e intuiciones, dejando ese aspecto tan racional que a priori se apreciaba en un segundo plano. Klee apuntó en una de sus memorias: *“El principio para esta formación es el camino del sucesivo resaltar las partes del conjunto formal. Dentro de una misma composición no es siempre necesario conectar una unidad con otra, yuxtaponer y yuxtaponer, línea y línea, superficie y superficie, sino que la doble figuración puede expresarse allí donde línea y superficie colaboran entre sí como entes independientes. [...] El fenómeno de la composición, que no consiste sino en el saber acerca de la combinación de las partes, es el objeto principal de mi trabajo”*. Aparece así una cadena similar a una progresión de acordes o de tiempos.



73. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4 cm; 2014.



74. PSIQUE 2. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4 cm; 2014.

Kandinsky dijo con respecto a la búsqueda de la sujeción del circunstante más que la descripción de un objeto: *“los colores que empleo son necesarios y todo en mi obra está calculado, largamente meditado. Es música si usted quiere, obtengo por medio de dispositivos de líneas y colores, con el pretexto de un tema cualquiera sacado de la vida o la naturaleza, sinfonías, armonías que no representan absolutamente nada real en el sentido vulgar de la palabra, no expresan ninguna idea directamente, pero deben hacer pensar al igual que la música hace pensar, sin acudir a ideas o imágenes, simplemente por medio de afinidades misteriosas que se encuentran entre nuestro cerebros y dichas disposiciones de colores y de líneas”*. O dicho en palabras de Schönberg: *“la eliminación de la voluntad consciente en el arte”*.

7.6. Memoria fotográfica.

Una vez llegados al final de todo el desarrollo práctico de las obras, se realizó la documentación de la respectiva memoria fotográfica de toda la obra realizada hasta el momento.

8. Conclusiones.

Como resultado final, obtenemos una pieza de contenido enigmático dividida en tres partes complementarias entre sí pero a su vez independientes entre ellas.

Vemos como partiendo de una lectura occidental, se abre el diálogo entre formas, dibujos que se ensamblan unos con otros, formas abstractas que no llegan a perder completamente los referentes de la naturaleza y el cuerpo humano, pues en ningún momento se llegan a reprimir completamente las asociaciones de contenido, aunque se mezclen elementos narrativos con la composición abstracta de un modo extraño.

El choque entre colores y formas puras, no figurativas y figurativas, forman el punto clave para las tres composiciones, pero a pesar de la fuerte situación de conflictos, podemos ver como se equilibran las fuerzas opuestas de tal modo que ningún elemento predomine sobre los demás, el motivo de partida se disuelve y se transforma en un ser puramente pictórico, autónomo y objetivo. En cierto modo, iconográficamente aboga con insistencia por la autosuficiencia de las formas y colores, existen formas que están completamente desligadas de ningún tipo de figuración y fragmentos de color, sobretudo en el fondo, pues el color se desprende prácticamente del modelo natural, se convierte en una fantasía liberada de compromisos imitativos, podríase decir que es el despliegue estructural de la creación pictórica que se organiza por signos cromáticos de un lenguaje independiente de toda imitación, experimentos de colores vivos, saturados y osados en contraste, relaciones de antinomia y complementareidad gestan una relación de polaridad por el juego de claridad y oscuridad, de colores cálidos y fríos y de sus lados activos y pasivos. Propuesta que nos lleva a reafirmar la teoría expuesta por Goethe, quien fue el primero en decir que el color servía como medio estético constituyente, con solvencia formal plana y cuya presencia, independientemente de la figura que lo soportara, actuaba de forma sobre nuestras vivencias psíquicas, para mayor claridad, citaremos a Franz Marc, quien escribía en 1914; *“Todo es uno. Espacio y tiempo, color, sonido y forma son sólo formas de percepción, que proceden de la estructura mortal de nuestro espíritu [...]. Pero que las obras de arte despiertan sensaciones cromáticas y espaciales, que la música muestra la temporalidad rítmica del acontecer, es, a su vez tan sólo nuestra apercepción, que es mortal, antiartística, fasificación de lo inmanente del arte. De esos pensamientos proceden las ideas de nuestro arte”*.

En definitiva, no se sabe si la reminiscencia ha gestado algo en la pasión, diversidad, armonía, zig-zag en el recorrido de la vida de la estudiante; como si del nacimiento de un riachuelo se tratara y a lo largo de su camino, dejara impregnada la visión de cada recodo hasta alcanzar su intensidad en el mar. *«Lucha entre tonos y equilibrio, la pérdida de principios, golpes inesperados, tambor, grandes preguntas, una aspiración supuestamente sin rumbo, una impetuosidad y nostalgia supuestamente rotas, cadenas y ligazones rotas, que convierten varias en una antítesis y contradicciones: esta es nuestra armonía»* Kandinsky. Lo cierto es que su pequeño viaje en la vida ha sido largo e intenso, con tendencias procedentes, entre otras del arte naif nicaragüense, pero han condensado en ella un espíritu respetuoso y abierto hacia el mundo que la rodea, lo cual le empuja a transmitir, una voluntad de armonía entre ideas y pasiones, simbolizando la pretensión de crear una estructura espiritual mejor para el mundo de acuerdo con los principales teóricos de la *Einfühlung*, F.Th. Vischer y Theodor Lipps, ella también defendía la idea de que *la belleza no es una cosa, sino un acto de la visión*.

Desearíamos cerrar este texto con las bellas palabras que pronunciaron los labios de Marianne Von Werefkin, palabras que se convierten en aliciente del progreso de la estudiante de Bellas Artes:

“Sólo hay una medida para entender la obra de arte, y es advertir en qué medida el artista ha sabido convertirse en maestro de la vida. Cuanto más se transforman las formas de lo real en formas de lo irreal, más grande es la obra de arte. Quien es capaz de transformar una impresión visual en un cántico de colores es un maestro de la visión. Quien, con los sencillos medios del cántico de colores, puede hacer de una impresión visual la realización de sus pensamientos es un maestro de sí mismo”.

9. Bibliografía:

ARNALDO. J, *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*. Museo Thyssen Bornemisza: Madrid, 2003.

BOURRIAUD. N. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora: España, 2007.

DÜCHTING. H. *El jinete azul*. Taschen Benedikt: Madrid, 2009.

EMMERLING. L. *Pollock*. Taschen Benedikt: Madrid, 2013.

GRIGORESCU. D, *Kandinsky*. Sursa Ilustratiilor: Rumania, 1980.

PENROSE. R. ; PEREZ GRANDE. M. *Picasso 1*. Salvat Editore, S.A.: Barcelona, 1989.

PLOVES PLUMED. JJ, *Pintura mural en el parque colegio Santa Ana, técnicas de creatividad a un proyecto de trabajo cooperativo*. Editorial de la UPV: Valencia, 2011.

UPV. *Abstraccion[s]*. Editorial de la UPV: Valencia, 2009.

ZEIDLER. B. *Monet*. Könemann: Barcelona, 2005.

WIKIPEDIA. Paul Gauguin. :
[consulta: 2014-01-23]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin>

WIKIPEDIA. Henri Matisse. :
[consulta: 2014-03-20]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse>

HENRI MATISSE. *The Personal Life of Henri Matisse*. :
[consulta: 2014-03-24]. Disponible en:
<<http://www.henri-matisse.net/biography.html>>

WIKIPEDIA. Paul Klee. :
[consulta: 2014-02-19]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee>

WIKIPEDIA. Vladimir Baranov-Rossine. :
[consulta: 2014-04-1]. Disponible en:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Baranov-Rossine>

WIKIPEDIA. Giacomo Balla. :
[consulta: 2014-02-8]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Balla>

WIKIPEDIA. Pierre Soulages. :
[consulta: 2014-03-18]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Soulages>

WIKIPEDIA. Robert Motherwell. :
[consulta: 2014-04-1]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Motherwell>

WIKIPEDIA. Franz Kline. :
[consulta: 2014-03-24]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Kline>

WIKIPEDIA. Arshile Gorky. :
[consulta: 2014-01-9]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Arshile_Gorky>

WIKIPEDIA. Willem de Kooning. :
[consulta: 2014-05-3]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Willem_de_Kooning>

WIKIPEDIA. Mark Rothko. :
[consulta: 2014-03-11]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko>

WIKIPEDIA. Jackson Pollock. :
[consulta: 2014-01-29]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock>

WIKIPEDIA. Hans Hofmann. :
[consulta: 2014-01-28]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Hans_Hofmann>

WIKIPEDIA. František Kupka. :
[consulta: 2014-04-30]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kupka>

WIKIPEDIA. Robert Delaunay. :
[consulta: 2014-05-15]. Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Delaunay>

10. Índice de imágenes:



1. *Amarillo, rojo, azul*, KANDINSKY; 1925.



2. *Arearea*, GAUGUIN; 1892.



3. *Flowing Hair*, MATISSE; 1952.



4. *Castle and Sun*, PAUL KLEE; 1928.



5. *El sueño*, FRANZ MARC; 1912.



6. *Homenage a Bleriot*, DELAUNAY; 1914.



7. *Among Vertical*, KUPKA; 1911.



8. *Exhuberancia*, HOFMANN; 1955.



9. *Woman*, DE KOONING; 1949.



10. *The liver is the Cock's Comb*, GORKY; 1944.



11. *Elegy to Spanish Republic*, MOTHERWELL;



12. *Untitled*, KLINE; 1957.



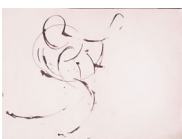
13. *Speeding car*, GIACOMO BALLA; 1913.



14. *Práctica de movimiento*.



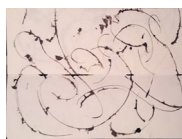
15. *Práctica de movimiento*.



16. *Práctica de movimiento*.



17. *Práctica de movimiento desplegable*.



17. *Práctica de movimiento desplegable. Untitled*,



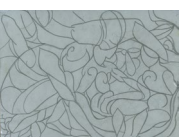
17. *Práctica de movimiento desplegable. Untitled*,



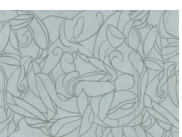
18. *Composición*.



19. *Composición*.



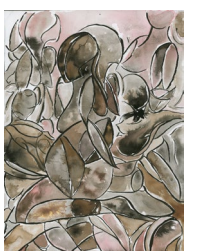
20. *Composición*.



21. *Composición*.



22. *Bipose pática*.



23. *Composición*.



24. Práctica de color. Acrílico sobre tela 38 x 20 cm.



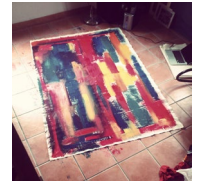
25. Práctica de color. Acrílico sobre tela 38 x 20 cm.



26. Práctica de color. Acrílico sobre tela 38 x 20 cm.



27. Untitled, Acrílico sobre color 31 x 26 cm y 51 x 4.0 cm



28. Práctica de color, acrílico sobre tela 138 x 198 cm.



29. 28. Práctica de color, acrílico sobre tela 138 x



30. Práctica de color, acrílico sobre tela 138 x



31. Prueba compositiva sobre cartulina.



32. Prueba compositiva sobre cartulina.



33. Prueba compositiva sobre cartulina.



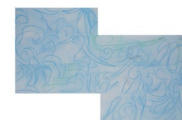
34. Prueba compositiva sobre cartulina.



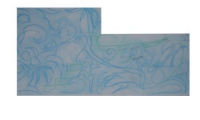
35. Prueba compositiva sobre cartulina.



36. Prueba compositiva sobre cartulina.



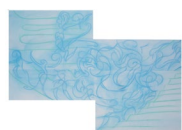
37. Prueba compositiva sobre cartulina.



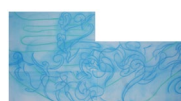
38. Prueba compositiva sobre cartulina.



39. Prueba compositiva sobre cartulina.



40. Prueba compositiva sobre cartulina.



41. Prueba compositiva sobre cartulina.



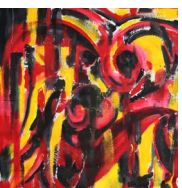
42. Prueba compositiva sobre cartulina.



43. Prueba 1. Acrílico sobre tela 92 x 68 cm; 2014.



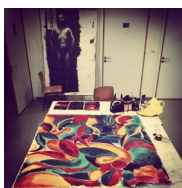
44. Prueba 2. Acrílico sobre tela 92 x 89 cm;



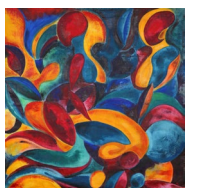
45. Prueba 3. Acrílico sobre tela 96 x 89 cm; 2014.



46. Prueba 4. Acrílico sobre DM 120 X 70 X 1'5 cm;



47. Prueba 5. Acrílico sobre tela 146 x 132 cm; 2014.



48. Prueba 5. Acrílico sobre tela 146 x 132 cm; 2014. v



49. Tríptico previo.



50. Tríptico previo.



51. Tríptico previo.



52. Tríptico prueba. Acrílico sobre tela



53. Tela imprimada.



54. Tela imprimada.



55. Tela imprimada. Composición.



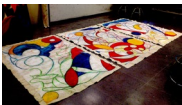
56. Tela imprimada. Composición.



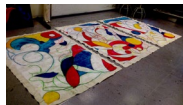
57. Tela imprimada. Composición.



58. Aplicación del color.



59. Aplicación del color. 53. Tela imprimada.



60. Aplicación del color. 53. Tela imprimada.



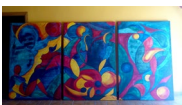
61. Aplicación del color. 53. Tela imprimada.



62. Aplicación del color. 53. Tela imprimada.



63. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



64. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



65. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



66. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



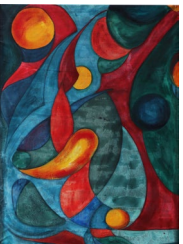
67. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



68. PSIQUE 1. Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



69. PSIQUE 2. Acrílico sobre tela 186'5 x 378



70. PSIQUE 2.1 Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



71. PSIQUE 2.2 Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



72. PSIQUE 2.3 Acrílico sobre tela 186'5 x 378 x 4



73. *PSIQUE 1.*
Acrílico sobre tela
186'5 x 378 x 4



74. *PSIQUE 2.*
Acrílico sobre tela
186'5 x 378 x 4

11. ANEXOS:

La primera opción fue la de un políptico compuesto por cinco piezas, tres de ellas superpuestas horizontalmente y continuadas mediante otras dos que se situarían de manera vertical, esta opción ofrecía la posibilidad de hacer intercambio de varias de las piezas sin necesidad de que a nivel compositivo perdiera su valor. Por otro lado, la segunda opción fue un tríptico con lectura horizontal que ofrecía la posibilidad de ser desplegado.



31. Prueba compositiva sobre cartulina.



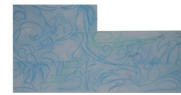
32. Prueba compositiva sobre cartulina.



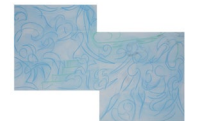
33. Prueba compositiva sobre cartulina.



39. Prueba compositiva sobre cartulina.



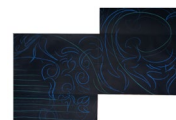
38. Prueba compositiva sobre cartulina.



37. Prueba compositiva sobre cartulina.



36. Prueba compositiva sobre cartulina.



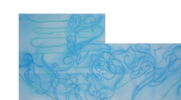
34. Prueba compositiva sobre cartulina.



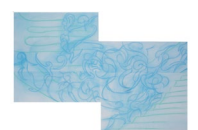
35. Prueba compositiva sobre cartulina.



42. Prueba compositiva sobre cartulina.



41. Prueba compositiva sobre cartulina.



40. Prueba compositiva sobre cartulina.

