

TFG

**ABSTRACCIÓN EN LA
PINTURA OCCIDENTAL**

SUS ELEMENTOS Y SU EFECTO EN EL ESPECTADOR

Presentado por Paloma Tricio Echarri

Tutora: Felicia Puerta Gómez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El arte occidental ha sufrido una evolución a lo largo de la historia de la que en este estudio se sustraen los cambios que han involucrado a la pintura como material y a las técnicas pictóricas, para centrar la atención posteriormente en la abstracción, los efectos perceptivos y los procedimientos y elementos propios de esta forma de arte, de los que se extraen los relativos al trabajo práctico para explicarlos en profundidad, junto a los referentes más influyentes.

La obra física se ha desarrollado a partir de los conocimientos adquiridos en este estudio, con los que se ha trabajado dentro del marco de los antecedentes y referentes previamente establecido.

PALABRAS CLAVE

Arte abstracto, pintura, percepción.

SUMMARY

Western art has undergone an evolution throughout history from which, in this study, changes which involved paint as a material and the pictorial techniques are abstracted, to subsequently focus the attention in abstraction, the perceptive effects, procedures and proper elements from this form of art, from which the ones related to the practical work are extracted, to be explained in depth with the most influential examples.

The physical work has been developed from the knowledge acquired throughout this study, which has been used within the context of the previously established precedents and examples.

KEY WORDS

Abstract art, paint, perception.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. TEMA

La pintura abstracta concentrada en la pintura misma y sus cualidades (el color, la textura y la forma) y sus posibilidades compositivas y técnicas, así como su relación con el espectador; todo ello enfocado desde una perspectiva formalista y minimalista.

1.2. INTRODUCCIÓN

Este trabajo ha sido desarrollado partiendo de mis inquietudes con la pintura abstracta y su percepción por parte del espectador. Hace un año, aproximadamente, que decidí enfocar mi carrera en esa dirección, tras haber cursado la asignatura de Pintura y Abstracción, aunque siempre me he encontrado cómoda con las formas geométricas, la simetría y, en definitiva, la sencillez.

Durante mi periodo formativo me he preocupado por explorar esta tendencia en mi modo de trabajar, ya fuera en pintura como en dibujo o grabado, y me he sentido afín a movimientos como el minimalismo, el informalismo, el suprematismo, el *colour-field painting* y el arte geométrico. También he puesto en práctica las posibilidades que ofrece el *collage* en la elaboración de composiciones, ejercicio que sigo llevando a cabo muchas veces por mero entretenimiento, pues considero que mantiene la mente y la creatividad activas. Además, incorporo esta técnica a mi obra en numerosas ocasiones, junto a otras menos evidentes.

En este trabajo final de grado (TFG) he querido indagar en las posibilidades de la propia pintura, siendo esta investigación la motivación fundamental para desarrollar la obra, mostrando un fuerte interés por las texturas; y tratando también de lograr establecer un entendimiento con el espectador más allá del aspecto físico de la pintura, tal y como a mí me ocurre con la obra de artistas como Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still, entre otros.

Esta memoria comprende un recorrido por la pintura y las técnicas a lo largo de la Historia, efectos en la percepción del espectador y planteamientos enfocados a la pintura abstracta; todo ello relacionado con la obra personal que comprende este TFG, expuesta también en este documento, junto a la metodología y el desarrollo de la misma.

1.3. LÍMITES

A lo largo de este trabajo se ha tratado de rehuir el análisis del contenido, de manera que el estudio se centre en las cualidades materiales: el pigmento, el soporte y las técnicas, además de las teorías sobre percepción visual; todo ello extrapolado a la obra personal.

Se trata de un enfoque formalista, como el que defendió el crítico Clement Greenberg a finales del siglo XX en sus ensayos: “el contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra de arte o literatura no pueda reducirse en su totalidad ni en parte a nada más que ella misma”¹. Más tarde aceptó la posibilidad del arte abstracto de transmitir un mensaje, pero puntualizando que “los grandes maestros del pasado lograron su arte en virtud de combinaciones de pigmento [...] y que su grandeza no se debe a la espiritualidad con que ellos concebían las cosas tanto como al éxito con que ennoblecían el tema en bruto hasta el punto en que podía funcionar como arte”.²

Es por esta posibilidad de transmitir un mensaje o una idea, potencial conatural de la obra de arte para muchos, que ha sido inevitable no comentar, al menos superficialmente, ciertos aspectos metafísicos o espirituales en los que artistas aquí nombrados basan su obra, como es el caso de Rothko o Barnett Newman, íntimamente unidos a las emociones y a lo sublime³.

¹ MOSZYNSKA, A. *El arte abstracto*, p. 189.

² *ibid.* p. 190.

³ El concepto original de lo *sublime* fue acuñado en la obra *Sobre lo sublime* por el crítico griego Longino para describir la “belleza extrema”, una belleza más allá de lo racional, a veces imposible de asimilar por el espectador. Este concepto fue redescubierto como categoría estética en el siglo XVI, alcanzando su mayor relevancia durante el Romanticismo (s. XIX). Fue definido por primera vez como una clase de arte opuesta a lo “bello” por el filósofo inglés Edmund Burke en 1757. En este contexto, el concepto se utiliza de esta forma, como una reacción al ideal de belleza.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El desarrollo de este Trabajo Final de Grado ha seguido ciertas pautas y objetivos para su correcto desarrollo:

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. *Objetivos principales*

- Lograr desarrollar una serie de obras de carácter formalista y minimalista.
- Controlar, en la medida en la que el carácter azaroso de algunos procedimientos lo permita, las técnicas utilizadas.
- Analizar y sintetizar hechos históricos relacionados con la pintura abstracta.
- Analizar y sintetizar comentarios y ensayos que los críticos y artistas han defendido a lo largo de los siglos XX y XXI.

2.1.2. *Objetivos secundarios*

- Investigar y experimentar con la pintura.
- Desarrollar la creatividad.
- Perfeccionar las capacidades compositivas economizando elementos.
- Mejorar las capacidades de búsqueda y selección de información.
- Elaborar esta serie de obras desde una perspectiva profesional, considerando aspectos de divulgación y comercialización de la misma.

2.2. PROCESO DEL ESTUDIO

El desarrollo de este pequeño estudio o, más bien, esta selección de datos importantes para la comprensión total de la obra, ha seguido las siguientes etapas:

- Acotamiento de los intereses para limitar el estudio.
- Búsqueda y recogida de información desde las diferentes fuentes y recursos disponibles (libros, monografías, ensayos, tesis, etc.). Esta etapa ofrece la posibilidad de descubrir nuevos referentes y artistas actuales con las mismas inquietudes.
- Criba de información: se ha realizado una lectura superficial de toda la información para deshechar la que finalmente no se ajusta a lo que se necesitaba.
- Análisis de la información: de lo más general a lo particular, se ha leído la información a fondo para conformar una visión general y se han sustraído los datos y citas más interesantes que pudieran apoyar este trabajo.

- Desarrollo de pequeños borradores y asociaciones de ideas.
- Finalmente, se ha comprobado la coherencia del texto en general para su presentación.

Las etapas de este proceso, salvo la última, no son necesariamente correlativas, puesto que se han ido solapando según se encontraba nueva información.

La metodología que se ha utilizado en este proceso se puede apreciar en el esquema de la siguiente página (fig. 1), en el que se muestran los elementos a estudiar, los recursos básicos de los que se ha dispuesto, los datos relevantes adquiridos mediante cada recurso y cómo todo ello confluye en el desarrollo de los conceptos.

2.3. PROCESO DE LA OBRA

La obra física ha seguido un proceso de ensayo-error en el que han sido descartadas muchas ideas inviables por un motivo u otro. Algunos de los pasos fundamentales se enumeran a continuación:

- Búsqueda de referentes nuevos que han ayudado a crear un abanico más amplio de ideas y posibilidades técnicas.
- Elaboración de pequeñas pruebas de material y soportes: en este paso se han descartado combinaciones de materiales que han sido imposibles o que han dado resultados poco interesantes en este contexto. En este punto, también se han dejado de lado tipos de telas con los que no se podían obtener los efectos que se buscaban mediante algunas técnicas.
- Realización de pequeños *collage* de carácter marcadamente minimalista, economizando elementos, con el fin de practicar continuamente con ejercicios de composición formal y cromática.
- Desarrollo de las telas en el formato definitivo. En algunas ocasiones han sido resultado de las pruebas anteriores, en otras se han elaborado de manera directa.
- Autocrítica sobre el trabajo realizado.

Estas fases de trabajo no son nunca sucesivas, se han ido llevando a cabo a la vez.

La metodología empleada, según se puede apreciar en el esquema de la siguiente página (fig. 2), se ha basado en una serie de elementos con unos criterios de selección, también indicados, para determinar cuáles de las pruebas efectuadas son aciertos y se utilizarán en el desarrollo final de la obra.

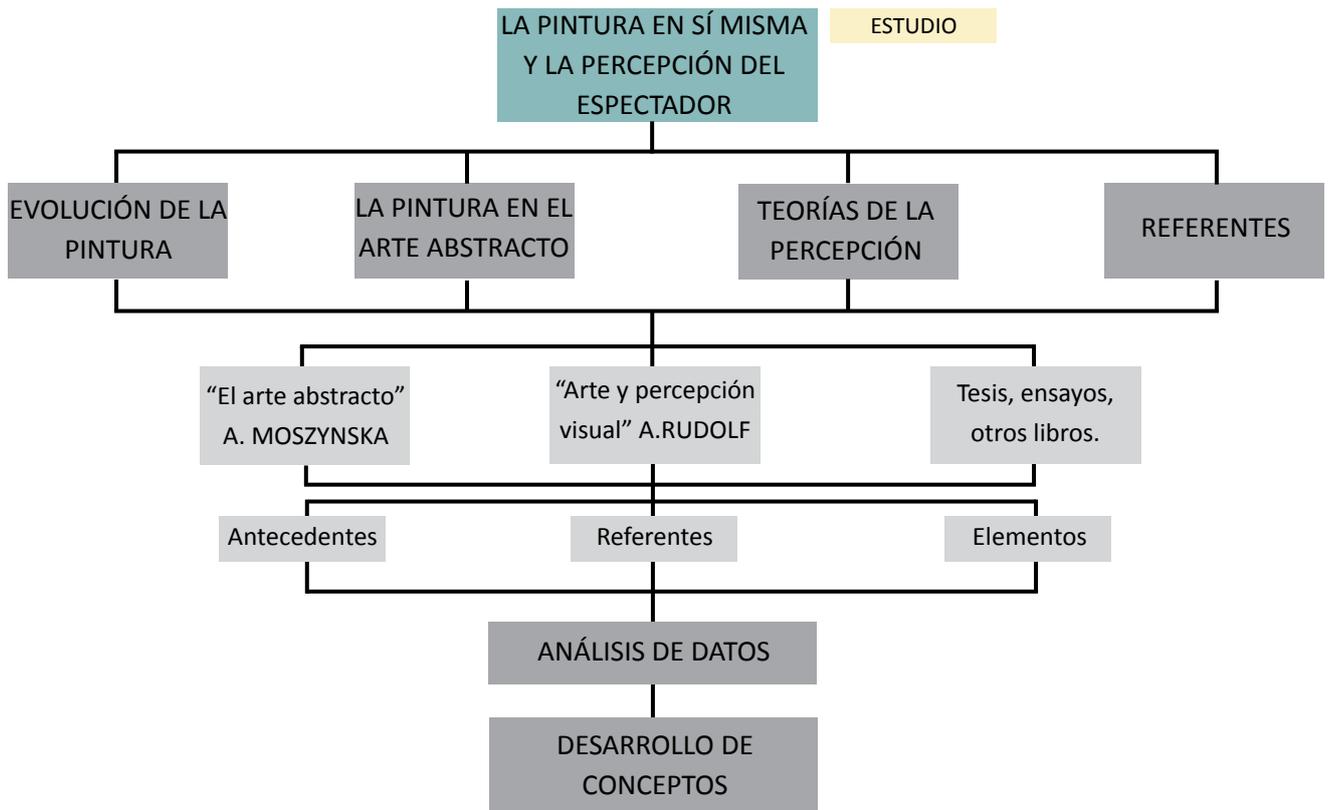


Fig. 1. Metodología del proceso del estudio.

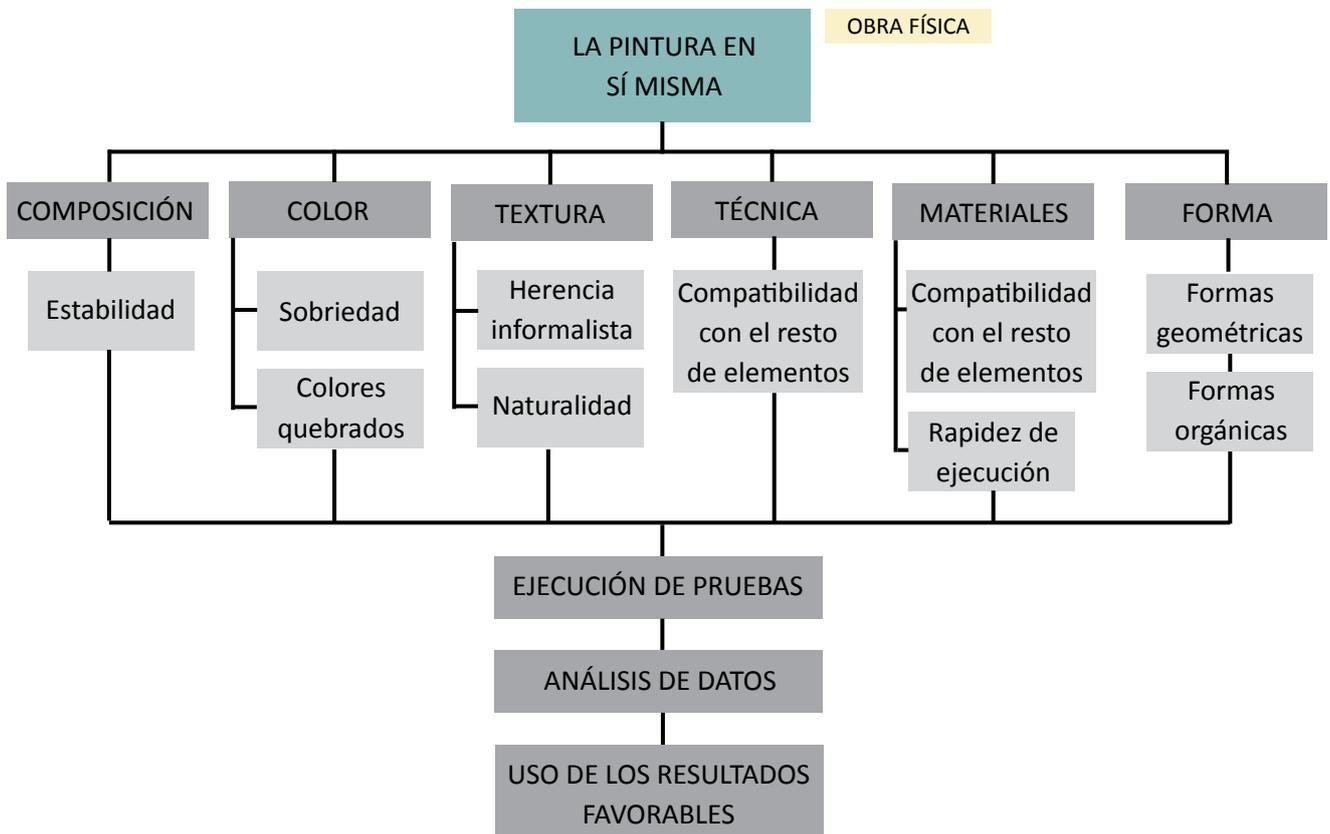


Fig. 2. Metodología del proceso de la obra.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1. DESARROLLO CONCEPTUAL

3.1.1. Antecedentes

Este apartado actúa como marco de referencia en el que ubicar el trabajo, examinando los antecedentes que ayuden a situar en el contexto adecuado los temas que se van a tratar más adelante.

3.1.1.1. La pintura en sí misma a lo largo de la Historia

3.1.1.1.1. La evolución de los materiales

La evolución de la pintura como material en la historia es un terreno demasiado vasto para analizarlo aquí, puesto que podría perfectamente constituir un trabajo completo. Este estudio se centra, a modo de epítome, en las pinturas más utilizadas en el terreno artístico: el temple, el óleo, la pintura acrílica y la pintura vinílica, descartando otras como el fresco (los pigmentos aplicados sobre cal húmeda), la encáustica, los esmaltes y los lacados, entre otras.

A lo largo de la historia, la pintura ha evolucionado respondiendo a las necesidades de los pintores. Desde la Prehistoria se utilizaron pigmentos (el carbón, los ocre y el manganeso; los colorantes minerales), bien en estado sólido, o bien mezclados con algún tipo de aglutinante, como la grasa de origen animal o la clara de huevo.

Esta manera tan primitiva de crear pintura fue la base de la misma durante siglos. La conocemos como “temple”, término que proviene de “templar” (del latín *temperare*, moderar), que en su definición más básica significa suavizar, acondicionar. En relación con la pintura, aglutinar un material sólido (el pigmento) para pintar con él.

El término “temple” no se refiere a ningún material concreto, como podría ser el caso del óleo (que inmediatamente se relaciona con el aceite), por lo que invita a cierta confusión. Actualmente, aunque ciertos manuales siguen empleando el término para cualquier pintura que se diluya en agua, es preferible limitarse a la pintura que utiliza una emulsión, es decir, una mezcla estable, sin reacción química, de dos líquidos que en condiciones normales no se mezclarían. Para esto, es necesario un emulsionante, que puede encontrarse en alguna de las partes de la emulsión, o añadirse durante el proceso.

La pintura al temple evolucionó a través de su uso en las distintas épocas y

civilizaciones. Hace más de 4000 años que los egipcios utilizaban el temple al huevo, emulsiones de caseína, goma arábica, etc. En occidente, fue la pintura para caballete por excelencia de la Edad Media y durante la primera mitad del Renacimiento, hasta ser sustituida por el óleo.

En dicha evolución se utilizaron las siguientes emulsiones, divididas según su origen:

- Emulsiones naturales: la yema de huevo, la clara, la leche, etc.
- Emulsiones artificiales de origen natural: las colas animales, la caseína, las gomas con aceite, la cera, etc.⁴

El temple de huevo ha sido el más utilizado de todos a lo largo de la Historia. Aun habiéndose introducido el óleo en el abanico de posibilidades materiales, hubo pintores que lo retomaron durante el siglo XIX y el XX, como Klimt, Marées, De Chirico y algunos hiperrealistas americanos.

El óleo se popularizó y terminó por derrocar al temple por permitir conseguir efectos totalmente distintos y novedosos. La sustitución de una pintura por otra fue gradual y ocurrió durante los siglos XV y XVI.

Antes de la total desaparición del temple como la pintura por antonomasia, se trabajó con colores al temple reforzados con aceites y barnices para facilitar su aplicación, lo que permitió la creación de colores transparentes, grasos y luminosos, que finalmente derivaron en el óleo. Durante mucho tiempo, ambas técnicas se combinaron (técnica mixta histórica⁵).

Antiguamente, se creía que Jan Van Eyck fue el descubridor del óleo⁶, pero se demostró que había sido un proceso que involucró a varias generaciones de artistas.

En el caso del óleo, el aglutinante es un aceite secante (por oxidación) que, dependiendo del proceso al que se someta el aceite crudo, genera diferentes características, modificando el tiempo de secado, el color, su fluidez, etc. Esto permite adecuar cada aceite a la necesidad del artista.

El más utilizado es el aceite de linaza, extraído del lino (*linum usitatissimum*). También se utilizan el aceite de soja, de girasol y otros de secado más lento como el cártamo y la adormidera.

El óleo tiene, en comparación con el temple, mayor cantidad de aglutinante en relación con la cantidad de pigmento, puesto que no pierde tanto medio en el secado; tiende a tener un exceso de aceite.

A lo largo del tiempo, se crearon compuestos químicos que se han utiliza-

⁴ DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*.

⁵ *ibid.* p.306. La escuela flamenca introdujo una técnica mixta en la que se utilizaba el temple para la capa inferior y el óleo para la superior.

⁶ VASARI, G. *Vidas de pintores*.



1. Kenneth Noland, *That*. 1959. Acrílico sobre lienzo. 207,6x207,6 cm.

2. Morris Louis, *Where*. 1960. Acrílico Magna. 252x362 cm.

do junto al óleo para modificar sus características:

- Diluyentes: productos sin poder aglutinante. Son volátiles y sirven para disolver los colores. Se dividen en dos tipos:

- Esencias vegetales (aceites esenciales): esencia de trementina.

De origen vegetal. Puede ser rectificada o normal (aguarrás).

- Esencias minerales: destilados del petróleo. Los adecuados para pintar son los refinados, el resto son símiles más tóxicos y de peor calidad.

- Secativos: sales minerales que, añadidas a la pintura en pequeñas proporciones, aceleran el secado. El más conocido es el de cobalto.

- Barnices: mezclas de resinas, disolventes, aceites y secativos.

- Finales: sirven para proteger y homogeneizar la superficie de la pintura. Pueden ser mates, satinados o brillantes.

- De retoque: estos barnices permiten, mediante su aplicación en capas finas, devolver a la pintura seca su frescura para continuar trabajando.

El barniz sirve, además, para otros usos. Se puede añadir a los colores, convirtiéndolos en más brillantes y sólidos; también puede utilizarse para separar dos capas de color, de manera que el aceite de la superior no pase a la inferior y ésta se mantenga intacta.

Con la entrada del siglo XX, la industria de las pinturas experimentó grandes cambios. Hasta entonces, la pintura como material había seguido un proceso lento, sin apenas alteraciones a lo largo de los siglos, tal y como se ha podido leer hasta el momento; pero, en esta época, los artistas se cuestionaron los procedimientos tradicionales y algunos fabricantes de pinturas al óleo se animaron a investigar las posibilidades que ofrecían las resinas acrílicas dentro de la pintura, a raíz de que la industria del plástico estuviera emergiendo en esos momentos.

A principios de la década de los 30, se desarrollaron las primeras dispersiones de resinas acrílicas, pero no fue hasta 1946 cuando se comenzaron a comercializar bajo el nombre de Magna. Estas pinturas acrílicas eran dispersiones de resinas en un disolvente mineral. Años después se inventó la primera pintura acrílica en dispersión acuosa, a manos de Liquitex en 1956.

En principio, los colores acrílicos también son colores al temple, pues se trata de emulsiones, en este caso sintéticas, con agua como diluyente.

Los colores acrílicos supusieron un gran cambio respecto al óleo, pues se conservan prácticamente inalterables: no amarillean, son elásticos, flexibles, impermeables, secan en cuestión de minutos si la capa de pintura es fina, se adhieren prácticamente a cualquier soporte, sin necesidad de una imprimación previa, etc.

Los aglutinantes acrílicos son totalmente transparentes una vez secos, por lo que los pigmentos se revelan naturalmente y con toda su fuerza lumínica. Muchos artistas apreciaron este medio de trabajo mucho más estable y



3. Manos aerografiadas en una cueva prehistórica.

que no generaba tantas sorpresas.⁷

La experimentación con las resinas acrílicas en los trabajos al aire libre que comenzaron a llevar a cabo a mediados de los años 30 los muralistas mexicanos Siqueiros, Diego Rivera y Orozco, especialmente, llevó a muchos artistas jóvenes estadounidenses a investigar por sí mismos las propiedades del nuevo material. Artistas como Pollock, Rothko, Motherwell o Noland trabajaron con esta nueva pintura de una manera muy personal y reconocible en cada caso. Tuvo un gran éxito principalmente en el ámbito del expresionismo abstracto americano, el pop-art y la pintura geométrica.

A finales de la década apareció también el PVA o acetato de polivinilo (más conocido como pintura vinílica), otra forma de pintura resinosa sintética de menor calidad que se ha utilizado más comúnmente en la decoración.

Ambos tipos de pintura son emulsiones acuosas, por lo que pueden llegar a perder un 60% de volumen al evaporarse el agua en el proceso de secado.

El propio agua es el diluyente de ambos. Se crearon, además, productos especiales para la nueva pintura, como medios (brillantes y mates) para dar transparencia y fluidez, medios en gel o pasta para dar volumen y/o textura, barnices brillantes y mates, una imprimación para la pintura acrílica (*gesso* acrílico) y otra para la vinílica (látex vinílico, que también hace las veces de medio para transparencias, aglutinante, adhesivo, etc.) y retardantes del secado.

3.1.1.1.2. *Un acercamiento a las técnicas pictóricas históricas*

La evolución de la pintura acarrió también cambios en el modo de utilizarla.

En la Prehistoria, las técnicas empleadas eran ya variadas, teniendo en cuenta las posibilidades materiales de la época. Aplicaban el color directamente en estado sólido (pigmentos) o lo mezclaban con algún aglutinante natural (como por ejemplo grasas animales o clara de huevo). Creaban así bolas de pigmento y resina, con las que podían dibujar, y pinturas líquidas o semifluidas, que aplicaban con las propias manos o con herramientas primitivas como pinceles rudimentarias, tampones para realizar pequeñas manchas, cañas huecas para practicar la aerografía, y otros.

Durante la Edad Media, antes de introducirse la pintura al óleo, la pintura al temple sufrió una evolución con etapas muy diferenciadas.

Hacia finales del siglo XIII, la técnica suponía preparar la imagen a partir

⁷ DOERMER, M. Op. Cit. p.220.



de los contornos, para luego rellenarla con un color de base uniforme sobre el que se aplicaban las luces y sombras a pinceladas. El resultado de esta técnica era muy gráfico, casi plano y sin profundidad.

Durante el siglo XIV y la primera mitad del XV, coincidiendo con las innovaciones de Giotto, se cambia el modo de proceder, y con ello las técnicas empleadas.

La preparación inicial del dibujo ya no es lineal, sino que desde la primera fase ya se indica el claroscuro. Sobre esta base se aplica la pintura por zonas, figura por figura, desde los colores oscuros a los claros, yuxtaponiéndolos. Finalmente se aplica a la obra la técnica del sfumado (*sfumato*). Esta técnica posibilita unos nuevos valores de modelado, claroscuro y profundidad que se vuelven comunes en las obras de la época.

En la segunda mitad del siglo XV la manera de aplicar el temple evoluciona considerablemente. Se introducen las veladuras, películas coloreadas casi transparentes que, aplicadas sobre una base de pintura ya seca, modifican la tonalidad y/o el cromatismo de los colores subyacentes.

Artistas como Van Eyck comienzan a combinar el temple con el óleo mediante las veladuras (técnica mixta histórica) e introducen los barnices, que aumentan el brillo de las obras y dificultan la diferenciación a simple vista del temple y el óleo sobre tabla.

Siguiendo a la introducción de la técnica mixta histórica se consolida la técnica al óleo, que comienza trabajándose por la escuela flamenca. La escuela veneciana sustituye las resinas de los flamencos por otras más suaves y comienza a emplear aceites más depurados, lo que permite a los pintores liberarse de la tabla como soporte y emplear la tela. La forma en que se aplica el color también cambia, en lugar de buscar la transparencia y luminosidad que ofrecían las veladuras, se emplea la pintura de forma más directa, introduciendo colores rugosos y pastosos, con pinceladas fuertes y marcadas que permiten contemplar el toque del artista. Además, comienzan a interesarse por la reflexión del color. Las pinceladas nítidas serán la base de las técnicas del Barroco (finales del siglo XVI), en las que la luz casi parece coincidir con el relieve⁸.

A continuación se enumeran y describen someramente algunas de las técnicas que han sido utilizadas desde que arraigó el óleo en la pintura de caballete:

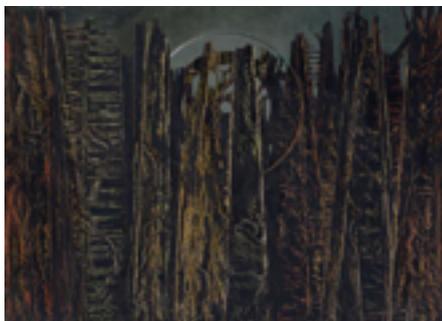
- Impastos: técnica ya utilizada en el renacimiento (siglo XV) por Tiziano, en la que la pintura se aplica espesa, mediante pincel o espátula, creando textura. Se empleaban como base para las veladuras, a modo de grisalla inicial, durante el Renacimiento y el Barroco.



4. Leonardo Da Vinci: *La gioconda*. 1503-1519. Óleo sobre tabla. 77x53 cm. *La Gioconda* o *Mona Lisa* es el paradigma del uso de la técnica del *sfumato*.

5. Domenico Ghirlandaio: *Retrato De Giovanna Tornabuoni*. 1489-90. Técnica mixta sobre tabla. 77x49 cm.

⁸ BORRÁS, G.M., ESTEBAN, J.F., ÁLVARO, I. *Introducción general al arte*.



6. Max Ernst: El bosque. 1927–28. Óleo sobre lienzo. 96,3x129,5cm. Ejemplo de uso de la técnica del *grattage*.

- **Prepintado**: consiste en aplicar algunos colores y tonos básicos, que luego se cubren con veladuras y colores más opacos, empleando pintura muy diluida. Muchos pintores, como por ejemplo Rembrandt, prepintaban en un solo color.

- **Alla prima** (del italiano, “a la primera”): técnica explotada especialmente por los impresionistas del siglo XIX, en que la pintura se aplica directamente sin boceto previo, modelando las formas mediante pinceladas de color.

- **Húmedo sobre húmedo**: técnica relacionada con la pintura “alla prima” en la que se añaden detalles sin esperar a que la capa de pintura anterior haya secado, por lo que los colores tienden a fundirse.

- **Restregado**: consiste en la aplicación de modo irregular de pintura opaca sobre una capa previa más oscura, de tal manera que la capa inferior sea aún visible.

- **Frottage** (del francés *frotter*, “frotar”): técnica introducida por Max Ernst a principios del siglo XX con la que se reproducen texturas mediante impresiones de objetos. Esta técnica pasó a utilizarse también en la pintura acrílica, junto al “Grattage”, en la época del surrealismo.

- **Grattage** (del francés, “raspado”): la pintura se desprende de la tela a desgarrones, generalmente cuando ya está seca, creando texturas. Es una técnica muy utilizada en el informalismo (siglo XX).

La introducción en el ámbito artístico a principios del siglo XX de las resinas acrílicas, como se ha expuesto anteriormente, cambió la forma de trabajar de muchos artistas al abrirlos a la experimentación de las posibilidades técnicas de un material de naturaleza totalmente distinta, más seguro y estable.

La tendencia inicial tras su aparición fue la de utilizar estas nuevas resinas del mismo modo que el resto de materiales existentes en ese momento. Pero tras advertir las características únicas propias del material, tan diferentes a las de todos los anteriores, se comenzó a investigar nuevas formas de trabajo exclusivas que aprovechaban dichas características.

Algunas técnicas tradicionales han seguido siendo útiles para su empleo con las pinturas acrílica y vinílica, como las veladuras (mezclando el color con agua o un medio), las pinceladas visibles y los impastos (que además son más cómodos de realizar gracias al corto tiempo de secado del material y la posibilidad de emplear medios de pasta o gel que compensen la pérdida de volumen por la evaporación del agua).

Otras técnicas son introducidas a raíz del surgimiento de esta nueva pintura para provechar sus características. Algunas de ellas se exponen a continuación:

- **Tinción del lienzo**: la tela sin imprimir se tiñe con pintura muy aguada, a la que se le pueden añadir productos que conserven la intensidad del color. Mediante esta técnica, la tela queda coloreada sin que se pierda la textura de su trama. Ejemplos de esta técnica son los trabajos de la artista expresionista

abstracta Helen Frankenthalen (1928-2011).

- Lavados: mediante esta técnica se retira con agua parte de la pintura antes de su completo secado, dejando a la vista la capa inferior. El control de la técnica depende de la composición de la propia pintura y del modo en que se retire (agua a presión esponja, trapo, etc).

- Lijados: Otra técnica de manipulación y eliminación parcial de pintura, empleando medios manuales o mecánicos, en seco o al agua. Es un modo muy agresivo de crear texturas y evidenciar las capas inferiores.

3.1.1.1.3. Efectos de la pintura en el espectador

«El espectador hace el cuadro»

M. DUCHAMP

El efecto de la pintura en el espectador es un tema que ha preocupado a filósofos y artistas a lo largo de toda la historia, independientemente de la época, desde la Edad Antigua. El primer pintor del que por los registros se tiene constancia de que se interesó por la reacción del espectador fue Apelles de Colofón (352-308 a.C.), del que se dice que exponía sus obras recién terminadas en la galería de su casa, a la vista del público, y se escondía para escuchar los comentarios, porque estimaba que el público era un juez más escrupuloso que él mismo⁹. Es por tanto considerado como el fundador de las críticas impresionistas de la historia del arte, ya que le preocupaban los sentimientos subjetivos que despertaban sus obras.

Aristóteles, en sus reflexiones sobre estética, afirmó que “los tiempos musicales y canciones nos proporcionan imágenes (semejanzas) de los estados del carácter”. En términos de la “teoría de la mimesis”, cuando se dice que una pieza musical es “triste” es porque se ha generado en el oyente una imagen mental de tristeza. Estas consideraciones son directamente extrapolables a la pintura. El artista que quiera transmitir una imagen deberá tenerla en su mente original e imbuirá su obra con ella, pasándole el testigo al espectador que quiera y pueda asimilarla.

La diferencia más notable entre épocas es el motivo por el que este tema ha inquietado a los artistas. En la Edad Media, por ejemplo, la finalidad del arte era básicamente funcional, sin conceptos como el de “artista”, “el arte como fin en sí mismo” o “la belleza como objetivo del arte”. Es por este hecho que la preocupación que pudieran tener acerca del arte entraría dentro de lo pedagógico (pues el arte era la Biblia a los iletrados), y de ello se ocuparían quienes tuvieran como propósito adoctrinar, no el artista, que en aquella época era sólo un artesano gremial.

⁹ PLINIO EL VIEJO, *Historia natural*, Libro XXXV, 84.

En el Renacimiento, con el cambio de paradigma del teocentrismo al antropocentrismo, comienza a otorgarse consideración social al artista y a elevarse al arte en la sociedad. Los artistas comienzan a tomar entonces una actitud más científica, para dejar ver en su obra que su posición social está por encima de la de un artesano corriente. Crean nuevas formas de representación (perspectiva lineal) y ejecutan autorretratos, uniendo así su obra a su nombre.

Con la imitación del estilo de las obras más antiguas (griegas y romanas), los pintores y artistas en general transmitían a su público su intención científica a través del orden, el equilibrio, la unidad, la simetría y la claridad.

El Manierismo (siglo XVI-XVII), en cambio, representa la crisis del modelo clásico y la pérdida de la fe en la razón humana como instrumento de conocimiento. Se desmitifican los conceptos renacentistas de belleza y armonía, el arte se vuelve muy intelectual y se carga de alegorías. Frente al orden, equilibrio y claridad renacentistas, se transmiten sensaciones de inquietud, agitación y turbación. El artista abandona el realismo idealizado, consciente de que para crear tensiones en el espectador debe alterar los elementos formales clásicos. Así pues, se aleja del canon de belleza modificando las proporciones, abandona las reglas compositivas habituales hasta el momento creando saltos de plano y perspectivas forzadas, e introduce el eje compositivo conocido como *serpentinata*, que produce un efecto de movimiento helicoidal ascendente.

La artificialidad del Manierismo, sus colores, extraños hasta entonces, su comprensión del espacio y sus figuras en poses forzadas creaban, a pesar de su superficial naturalidad, sensaciones de ansiedad en los espectadores. En el siglo XVII, los manieristas fueron criticados por haber roto con la unidad del clasicismo, su balance entre forma, contenido e ideas estéticas. Actualmente, este estilo es considerado por algunos como una evolución natural del Renacimiento que lo enlaza con el Barroco.

El Barroco (siglo XVII-XVIII) no fue un estilo uniforme, sino que adoptó características diferentes según regiones. En la Europa católica fue un arte dedicado a la religión, y la Iglesia volvió a ser el principal cliente y mecenas de los artistas, tal como lo fue en la Edad Media. En la Europa protestante, en cambio, la prohibición de las imágenes en los templos forzó a los artistas a buscar nuevos temas que representar para la burguesía, su mayor cliente, que comenzó a valorar las obras de arte como un objeto más de comercio.

El Barroco se sitúa en pleno auge de la ciencia, por lo que su principal característica es el naturalismo. El artista se ajusta a la realidad que percibe con sus sentidos y representa a sus personajes como seres reales, no sólo en la apariencia, sino también en el interior, mediante gestos y miradas a través de las cuales el espectador vislumbra emociones y sentimientos.

Esta no es la única manera en que el artista quiere influir en el público. Con el fin de hacerle partícipe de lo que está viendo, trata de romper la barrera entre la obra y el mundo real mediante la concepción de espacios infinitos colindantes con el del espectador, como si la escena que observa ocurriera en el mismo lugar que el ocupa (*continuum espacial*). Los pintores, conscientes de las posibilidades de la luz y los efectos escenográficos, implican al observador en lo que sucede o va a suceder en la obra.

Es un arte muy psicológico¹⁰, marcado por un profundo simbolismo, en el que, por ejemplo, solamente la imagen de un bodegón ya supone una invitación a la meditación de la brevedad de la vida (*vanitas*).

Otros temas que desarrollaron los pintores en profundidad fueron las experiencias místicas, con estudios magníficos de expresiones de rostros, o el martirio y muerte de los santos, con los que continuaban practicando la expresión de emociones extremas e indagaban en la psicología del sufrimiento. Los espectadores no podían contemplar estas escenas sin conmoverse, algo que la Iglesia supo aprovechar para despertar el fervor religioso en sus fieles.

Al Barroco le sucedió el Rococó (principios siglo XVIII), que buscaba reproducir el sentimiento despreocupado y refinado de la aristocracia, sin más pretensiones que ofrecer una visión agradable y sensual de la vida y las relaciones humanas.

El siguiente movimiento en aparecer, el Neoclasicismo (segunda mitad del siglo XVIII), retomó los temas anteriores al Rococó y el Barroco, la sobriedad y la épica de la antigüedad clásica. Se exaltaron de nuevo mitos romanos con la finalidad de recuperar el pasado, representando modelos clásicos en obras sencillas y solemnes. Este movimiento estaba fuertemente influenciado por los principios de la Ilustración y su deseo de racionalizar todos los aspectos de la vida y el saber. La caída de Napoleón Bonaparte hizo perder adeptos al movimiento y ayudó a surgir al Romanticismo.

El Romanticismo (finales siglo XVIII y principios siglo XIX) se manifestó como una reacción al racionalismo de la Ilustración y el clasicismo imperante, imponiendo los sentimientos sobre la razón. Los cuadros se cargaban de subjetividad e individualismo, en una búsqueda de lo “sublime” frente a la búsqueda de lo “bello” de épocas anteriores, que causaba en el espectador sensaciones mixtas de tristeza y alegría, tal como expuso el pensador Schiller: “compuesto por un sentimiento de tristeza, que en su más alto grado se expresa a modo de escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo, y, si bien no cabe sea entendido precisamente como gozo, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer.”

¹⁰ La psicología comienza en estos siglos (XVII-XVIII) a apartarse de la metafísica y se basa en el empirismo. BRENNAN, R.E. *Historia de la psicología*.

Los artistas románticos crearon pinturas en las que el hombre quedaba en inferioridad de condiciones frente a la naturaleza, y esa sensación de peligro frente a una naturaleza destructiva pasaba al espectador. Se representaba la insignificancia del personaje, solo en vastos paisajes, unido a la naturaleza pero sometido a ella. El aumento del grado de violencia de la imagen aumentaba a su vez el impacto en el espectador.

Con el tiempo aparece en la pintura el interés por las cualidades y calidades de la propia pintura, desplazando el componente de lo sublime en el arte.

En el siglo XIX surge el Impresionismo, aún cautivado por los paisajes, pero con un objetivo distinto: capturar el momento. Para ello, salían de sus estudios a pintar *au plein air*, al aire libre, de manera rápida, tratando de capturar los efectos de la luz en un momento concreto. La paleta de colores empleada es reducida, a fin de agilizar las mezclas y permitir la velocidad de trabajo precisa para este objetivo. Además, los colores utilizados son más claros y luminosos que la paleta usual hasta ese momento.

Los pintores impresionistas jugaron con la percepción, anticipándose a las teorías gestálticas que llegarían posteriormente, creando formas a base de pinceladas aparentemente inconexas pero que, en su conjunto, adquieren unidad y sentido. El pintor deja para el dibujante la labor de definir las formas y se preocupa tan sólo de la luz y el color. Por ello, es el primer movimiento que se acerca a la apreciación de la pintura en sí misma.

El acto de pintar se convierte en la base de la motivación del autor, que antepone su propio placer personal a otras consideraciones; es el inicio del "arte por el arte". El público no comprendió y rechazó esta forma de pintura durante mucho tiempo, mientras los artistas se aferraban a ella, confiados en que el público cambiaría de opinión.

En función de los expertos a los que se consulte, estos impresionistas fueron bien el primer estallido de las vanguardias históricas en la pintura o bien prevanguardistas, el germen del que surgieron estos movimientos.

Las vanguardias históricas, en general, se preocuparon por ahondar en la función social del arte y romper con los sistemas aceptados de expresión artística. La pintura se rebela contra las líneas, las formas, los colores neutros y la perspectiva, en pos de la libertad formal y la experimentación. Se comenzó a huir de la figuración a favor del arte abstracto.

Se preocupan, entonces, de intervenir en las experiencias cognitivas, conscientes de la fractura entre el arte y la sociedad, buscando la transformación del propio arte y el mundo. Esta será una de las frustraciones de las vanguardias, pues aunque trataron de conectar la cultura moderna con el mundo cotidiano, no obtuvieron el impacto mediático deseado.

Un ejemplo de ello es el Dadaísmo y su intento de trasladar objetos coti-



7. Kandinsky: *Acuarela abstracta*. 1910. Acuarela sobre papel. 50x65cm. La acuarela considerada hasta hace años como la primera obra abstracta.

dianos al mundo artístico. Aunque recibe una respuesta inicial del público a sus provocaciones, genera una situación de repetición que lleva a la pérdida de la sorpresa en los espectadores, pasando de ser una corriente de rebeldía a ser fagocitado por el mercado como un objeto de consumo más. Según Büeger: “Apenas se dan cambios de conducta en la praxis vital de los receptores, incluso debemos preguntarnos si la provocación no refuerza más bien las actitudes vigentes que se expresan notoriamente cuando se les da ocasión.”¹¹

Aunque las vanguardias fracasaran en este aspecto, iniciaron en los artistas mismos y en el público una reflexión sobre la validez de las normas estéticas universales y sobre la objetividad de los espacios de exposición. Comienza entonces una investigación en favor del análisis funcional de la obra de arte y su efecto social.

Las Neovanguardias continuaron con el análisis de los medios y el contexto, otorgando también cada vez mayor implicación al espectador en el proceso artístico. Hasta ahora, el observador ha sido un mero receptor de la obra ya concluida, adoptando una actitud pasiva. En el siglo XX se le invita a participar de ella de forma activa, no sólo interpretándola, sino adoptando la misma intensidad para con el arte que el propio artista, dando una respuesta intelectual y física y pasando así a formar parte integrante de la propia obra. Este concepto de “obra abierta” lo recoge Umberto Eco en sus escritos sobre nuevas relaciones entre el artista y el público¹².

A medida que el arte conceptual se fue desarrollando, el análisis de la recepción estética y los factores que la condicionan se extendió al arte desde las disciplinas que lo trataban (psicología, sociología, etc.). A partir de finales de la década de los 60 es un elemento conceptual fundamental de las corrientes artísticas que van surgiendo.

3.1.1.2 *El arte abstracto como máximo exponente de la pintura en sí.*

«Los colores hablan todos los idiomas»
JOSEPH ADDISON

Una acuarela de Kandinsky, fechada en 1910, fue considerada durante años como la primera obra abstracta, pero ya en 1907-1908 Francis Picabia experimentó con una forma de lenguaje no imitativo, al que sucedieron artistas como Lieber, Joseph Lacasse y Valkovitz.

Esta revolución en el arte se vio impulsada por los grandes acontecimientos históricos, políticos, económicos y sociales de la época, que creaban un

¹¹ BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*.

¹² ECO, U. *Obra abierta*.

8. Pierre Soulages: *Brou de noix sur papier*. 1946. Tinta sobre papel. 48x62,5 cm



contexto social favorable. Se sucedieron rápidamente muchas escuelas pictóricas y tendencias, algunas llegando a solaparse. Los artistas, desplazados como artífices de la representación de la realidad objetiva por los progresos del cine y la fotografía, debieron buscar nuevos recursos y sistemas expresivos, con cada artista buscando su propio estilo, creándose así un lenguaje artístico universal pero con una plétora de interpretaciones individuales.

De todos los movimientos y estilos que comparten la denominación de arte abstracto, a continuación se muestran aquellos que más afinidad comparten con lo ejecutado en la parte material de este estudio.

Informalismo:

Michel Tapié retomó el término “informal” que Mathieu había utilizado para definir este movimiento, en el cual la pintura en sí misma cobra todo el protagonismo. El material pictórico queda subrayado por encima de las formas nítidas y la composición. Frecuentemente se constituye de elementos distribuidos de manera irregular, creando una sensación de espontaneidad e intuición.

Dentro del informalismo se encuentran los siguientes estilos:

- El tachismo, consistente en generar tachones muy gestuales mediante la aplicación de pintura y el grattage, creando composiciones muy dinámicas. La obra de Pierre Soulages sería un ejemplo de este estilo.

- El espacialismo, con Lucio Fontana como máximo exponente, que se preocupa del espacio, de cómo incorporar las tres dimensiones al cuadro. Fontana rasgaba los lienzos para crear líneas que comunicaban el espacio externo



9. Alberto Burri: *Grande Cretto Nero*. 1976. Técnica mixta. 149,5x249,5 cm.

10. Barnett Newman: *Canto VI*. 1963-4. Litografía sobre papel. 37x33 cm.



con el interno del cuadro y los dotaba de relieve.

- La pintura matérica, el estilo que más importancia dio a la propia pintura y las propiedades y efectos que podía tener. Un ejemplo son los collages que Alberto Burri utiliza en sus composiciones, combinando materiales como plásticos, telas, madera o chapas de metal con la pintura, aumentando de esta forma su valor expresivo.

Color-field painting:

Dejando de lado el potencial gestual del trazo, los pintores de color-field convierten los colores en el sujeto mismo de la obra. Se estudiaron los efectos del color en la retina mediante superficies uniformes y suaves, de colores saturados. Esto, unido al gran formato de los cuadros, crea en el observador la impresión de encontrarse totalmente rodeado por la obra.

Artistas como Barnett Newman y Mark Rothko dotaron además a sus trabajos de una gran carga espiritual, buscando un entendimiento más allá de lo físico con el espectador, aunque el mercado del arte no siempre supo valorar ese significado.

Minimalismo:

“La capacidad de simplificar significa eliminar lo innecesario para que lo necesario pueda hablar”.

HANS HOFMANN

En un sentido estricto, el concepto de arte minimalista sólo engloba el trabajo de cinco artistas reconocidos, Sol Lewitt, Dan Flavin, Robert Rauschenberg, Donald Judd y Carl Andre, y ninguno de ellos manifestó su aprobación a la etiqueta de “minimalista”, por lo que, bajo una perspectiva teórica y estética, no existe una definición general del movimiento, sino un conjunto de características formales comunes, como son la economía de lenguaje y formas, el



11. Mark Rothko: *No.14*. 1960. Óleo sobre lienzo. 290,8x268,3 cm.



12. Barnett Newman: *Onement II*. 1948. Óleo sobre lienzo. 152.4x91.4 cm.

carácter serial de las obras, las composiciones no relacionales, la austeridad, la geometría rectilínea y los materiales industriales, por nombrar algunas de las más reconocibles.

A continuación se indican los referentes de la obra presentada en la parte material de este estudio, los artistas abstractos cuya obra más ha influido en la inspiración y ejecución del trabajo práctico.

Mark Rothko (1903-1970)

Los trabajos de Rothko se caracterizan por una rigurosa atención a los elementos formales como son el color, el equilibrio, la forma y la escala del formato, pero se negó a considerar sus obras sólo en estos términos. Junto a Gottlieb¹³, afirmó en una carta enviada al periódico “New York Times” publicada el 13 de Junio de 1943 que “sólo es válido el tema que es trágico y atemporal”. Ambos, junto con otros pintores del color-field, se preocupaban temas mitológicos antiguos, mediante los cuales decían poder expresar “las ideas mitológicas básicas”.

Tras abandonar la línea de trabajo biomórfica y surrealista, se adentró en la abstracción. Sus obras evocan la serenidad, quietud, silencio y meditación de un Friedrich¹⁴. Ninguno de los dos es un pintor de paisajes, sino de estados de ánimo.

Sus obras abstractas repetían una misma estructura básica de colores uniformes y apagados aplicados en finas capas sobre el fondo, sobre el que cual coloca formas rectangulares horizontales de tamaños diferentes, normalmente una o dos, pintadas con colores luminosos y de contornos imprecisos, empleando las técnicas de la aguada, la tinción de tela y las veladuras.

Rothko pretendía ofrecer al espectador la misma sensación que él experimentaba al crear, que el observador se ensimismara en el plano del cuadro con la intensidad de los colores y consintiera implicarse y experimentar una sensación de infinito. Había quienes, en efecto, perdían el control de sus emociones frente a sus cuadros, confirmando al artista que estaba satisfaciendo una necesidad¹⁵.

Barnett Newman (1905-1970)

Otro destacado componente del *color-field painting*, que comenzó trabajando con texturas para después pasar a la depuración formal y los colores planos, atravesados por franjas de color denominadas por el propio artista “cremalleras” (*zips*). Estas cremalleras verticales y estrechas atravesando vastas superficies de color uniforme se alejan de la aún evidente pincelada de Rothko y otros artistas, dando paso a colores más lisos como protagonistas.

También empleó el gran formato, buscando rebasar el campo visual a la

¹³ Adolph Gottlieb (1903-1974) Pintor y escultor del Expresionismo Abstracto Americano.

¹⁴ Caspar David Friedrich (1774-1840) Pintor del Romanticismo alemán del s. XIX.

¹⁵ MOSZYNSKA, A. *El arte abstracto*. pp. 165-167.

13. Alberto Burri: *Combustione BL7*. 1966.
Técnica mixta.



vez que la superficie pintada a mano pulsara en el ojo del espectador¹⁶.

Muchos críticos formalistas ignoraron los temas de contenido místico y espiritual de sus obras, centrándose solamente en la composición y la materialidad de las superficies, a pesar de que, al igual que para su coetáneo Rothko, eran cuestiones que le obsesionaban y que dejaba entrever mediante los títulos, en su gran mayoría evocando lecturas del génesis, que daban a sus composiciones con cremalleras más dramatismo del que la propia obra ya tenía en sí misma.

Comenzó utilizando óleo para elaborar sus cuadros, pero posteriormente trabajó en acrílico. Aunque su técnica era mucho más depurada que la de sus contemporáneos, trabajaba siempre a mano alzada, y sus zips eran irregulares.

Alberto Burri (1915-1995)

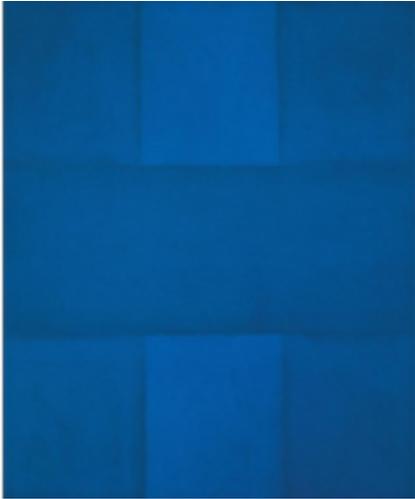
Burri es el paradigma del informalismo matérico. En sus obras la forma está totalmente subordinada a la materia, que se retuerce, se consume y se transforma.

Médico de profesión, comienza a pintar tras ser recluido en un campo de concentración, basando su obra en “la curación o restauración del daño matérico”.

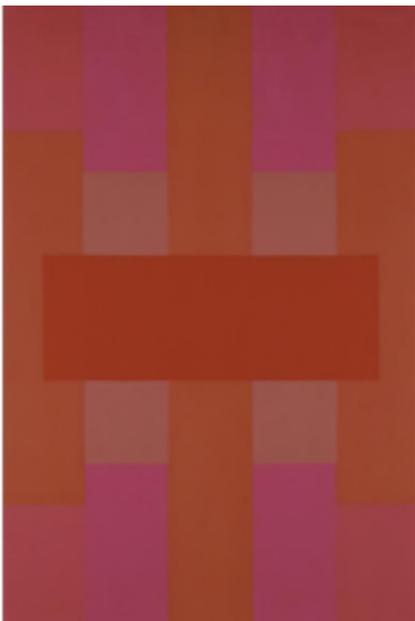
Los elementos que utiliza no son tradicionales. Rechaza la pintura como medio único de expresión pictórica e incorpora a su obra arpillera, trapos, madera, hierros, plásticos combustos, alquitrán, cemento y otros muchos materiales de desecho (*detritus*), que transformaba a voluntad y sublimaba en un ejercicio de color, composición y textura para convertir la materia en un objeto artístico.

Bajo una apariencia anárquica, existe un esquema estructural cuidado-

¹⁶ *Ibid.* p. 168.



14. Ad Reinhardt: *Abstract Painting, Blue*. 1952. Óleo sobre lienzo. 76.2×63.5 cm.



15. Ad Reinhardt: *Red Abstract*. 1952. Óleo sobre lienzo. 152.4×101.3 cm.

samente organizado, en el que los materiales mismos otorgan eficacia a la composición. El contraste entre este orden riguroso a la hora de componer y la naturaleza y expresividad de la materia, con sus laceraciones, desgarros, heridas y recosidos, crea una tensión formidable. Los cuadros dejan de ser una ventana y salen hacia el espectador.

Burri, consciente o no de ello, deja ver a través de su obra el deseo de revelar la belleza de la esencia de la materia.

Ad Reinhardt (1913-1967)

Reinhardt fue, de todos los artistas aquí expuestos, el más purista. Rechazó abiertamente las aspiraciones románticas de los expresionistas abstractos, convencido de que el arte debía de ser representativo del mismo arte, no de cuestiones extraestéticas. Esta despersonalización de la obra artística supuso una gran influencia en el arte minimalista y conceptual.

Durante los años 30 se dedicó a la abstracción geométrica. Más tarde comenzó a elaborar composiciones monocromáticas, hasta llegar a realizar en 1950 una serie de pinturas “negras”, mediante las que negaba todo lo que no fuera, según él, la “artisticidad” del arte. En esta serie “descolorizó” los campos de color rectangulares con los que elaboraba sus composiciones, limitándose a utilizar una escala de grises más o menos discernibles que, muy sutilmente, dejaban entrever el dibujo. Al cuidar con tanto esmero el no-color, Reinhardt se dedicó a las interacciones entre los distintos valores de gris y negro, que generan un efecto de “color fantasma” tras observar muy detenidamente y conseguir apreciar las ligeras diferencias de tono, creadas por el artista incluyendo pequeñas pizcas de color en sus mezclas, imperceptibles a primera vista y que el ojo del espectador se encarga de resaltar.

3.1.2 Elementos focales en la realización de este estudio

Bajo este epígrafe se incluyen las cuestiones básicas que conforman la pintura. Es en el distintivo tratamiento de estos elementos formales en el que se basa el trabajo material realizado para este estudio.

3.1.2.1 El color

Hasta el siglo XIX el color fue utilizado como medio para la mimesis de la naturaleza, pero con el tiempo se ha independizado como elemento pictórico autónomo.

La percepción del color es igual para todas las personas, salvo en el caso de las que padecen algún tipo de defecto perceptivo (como el daltonismo), si bien con pequeñas diferencias en la capacidad de percepción de diferentes tonos dentro de un mismo color, pues todas las personas poseen el mismo

sistema ocular. Pero tal y como expusiera Kandinsky¹⁷, existen dos efectos que el color tiene sobre el espectador, el efecto físico y el psicológico, que difieren entre una persona y otra y generan las discrepancias perceptivas. También han de tenerse en cuenta los efectos debidos a diferencias culturales.

Otra cuestión a tener en cuenta sobre el color es que la iluminación lo modifica por completo. Cada tipo de luz, en función de sus características físicas, afecta a cada color (en este caso de un lienzo) de manera distinta. Además, los colores no se perciben individualmente, sino siempre en relación unos con otros. Siempre están determinados por su contexto, ya sea dentro de la obra o del entorno que la rodea. Así pues, por ejemplo, un azul colocado junto a un rojo fuerte torna en verdoso. Ahí radica la importancia de la adecuada elección del fondo sobre el que se coloca la obra para su observación.

En la parte material de este trabajo se han empleado principalmente colores terrosos, grises, blancos y negros. El uso de las diferentes técnicas ha propiciado la aparición de algunos otros colores derivados del efecto de las mismas sobre los colores inicialmente empleados.

3.1.2.2 La forma

Arnheim Rudolf diferencia entre la forma material y la forma perceptual. La primera la determinan los límites de la misma, la segunda es la que se ve influenciada por el entorno de lo observado y su orientación en el espacio. Las formas se influyen entre sí, no se perciben de igual manera independientemente que en conjunto, al igual que ocurría con el color.

La vista recibe información proyectada de manera lineal, pero no es sólo esto lo que determina la forma en que percibimos. Esta es la razón por la que pueden omitirse los límites de un objeto y aun así ser capaces de reconocerlo igualmente. El ejemplo presentado por Rudolf es muy sencillo: al describir una escalera de caracol con un movimiento en espiral del dedo no se tiene en cuenta el entorno, sino la estructura interna de la escalera, que en realidad no existen¹⁸.

La forma y el color son susceptibles de ser estudiados por separado, pero se debe especificar que uno se debe al otro, los límites de las formas son aprehendidos tras haber distinguido el color y la luminosidad que comprenden dichas formas.

Las formas que pueden apreciarse en la parte material de este estudio caen dentro de dos categorías diferenciadas, orgánicas y geométricas, hallándose las primeras principalmente en los *collages* y las segundas en franjas rectangulares.

¹⁷ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*.

¹⁸ RUDOLF, A. *Arte y percepción visual*. p. 63.

3.1.2.3 La textura

La textura puede dividirse en dos categorías principales, óptica y táctil. Debido a su bidimensionalidad, en la pintura se suele tratar de texturas ópticas. Aun así, el espesor de los materiales y los aglutinantes de los pigmentos pueden generar variaciones de texturas táctiles, máxime con el uso de técnicas como el collage y la incorporación de materiales ajenos a la pintura como telas, plásticos, etc. Esto, unido a la naturaleza del soporte, con su grano y capilaridad, y a la de los instrumentos con que se aplique o retire la pintura, generarán en la superficie unos resultados u otros.

En la parte material del estudio se ha tratado de lograr texturas que evoquen lo natural.

3.1.2.4 La composición

Una forma situada en el espacio en una posición determinada creará un efecto al percibirla diferente al que crearía si la posición fuera otra. La tendencia es a centrar las formas buscando el equilibrio, debido a la propensión del cerebro humano a considerar la simetría como un criterio de corrección y belleza. Una composición desequilibrada puede parecer aleatoria o accidental, y la tendencia humana natural es a percibirla como algo incorrecto.

Factores como el color, el tamaño y la dirección influyen en el equilibrio perceptual y lo diferencian del físico. De nuevo, Rudolf nos propone un ejemplo claro: una escultura perfectamente equilibrada visualmente puede necesitar de un armazón interno que la soporte por falta de equilibrio físico.

Sobre las composiciones en la parte material de este estudio, decir tan sólo que se trata de alcanzar equilibrios estáticos y simetrías visuales.

3.1.2.5 Materiales

Los materiales en la pintura han sido ampliamente estudiados en epígrafes anteriores. Únicamente queda por consignar que los materiales empleados en la ejecución de la obra física han sido el acrílico, los médiums, los pigmentos, materiales para collage y la cola blanca como aglutinante.

3.1.2.6 Técnicas

Las técnicas propias del arte abstracto han sido suficientemente tratadas en los epígrafes anteriores. Al igual que en el epígrafe anterior, queda por indicar tan sólo que las empleadas en la parte material han sido los lavados, las tinciones, el collage, el grattage y las veladuras.



3.2 PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

En este epígrafe se van a tratar con mayor profundidad y detalle los procesos creativos empleados en el desarrollo de la obra relacionados con los elementos anteriormente mencionados en el desarrollo conceptual y la metodología. Para ello, se explicará el tratamiento de cada elemento en las diferentes pruebas y obras ejecutadas.

3.2.1 Pruebas

A continuación se explicará someramente el proceso de creación de las pruebas, en las que se estudiaron los posibles tratamientos a los diferentes elementos a tener en consideración. Con el fin de no extender este epígrafe más de lo necesario, se incluirán pruebas con técnicas mixtas y se comentarán de manera conjunta. Asimismo, se excluirán pruebas poco representativas o repetitivas.



3.2.1.1 Prueba I

Esta prueba consistía en un lavado de pintura acrílica sobre una capa de cola con pigmentos.

Se excedió el tiempo de secado de la segunda capa, por lo que hubo que frotar para levantar algunas partes y el lavado quedó algo artificial, con apariencia de pintura agrietada. La capa inferior, al estar compuesta de cola blanca (soluble al agua incluso seca), perdió color y densidad, quedando apenas la tela teñida. Una exposición más breve al agua no hubiera retirado tanto material en esta capa.

La prueba se descartó como fallida, pero permitió acercarse a un tiempo de secado más adecuado para conseguir un lavado que se ajustara mejor a los criterios de selección estipulados.

3.2.1.2 Prueba II

Esta prueba contiene una mezcla de técnicas, que se detallan a continuación en orden de ejecución:

- Lavado de pintura acrílica sobre una capa de cola con pigmento, aprovechando lo aprendido en la Prueba I para un resultado favorable.
- Textura aplicada con gasa, controlando la cantidad y fluidez de la pintura para dejar la trama impresa sin emborronarla.
- Lavado de acrílico para enmascarar la obviedad de la textura.
- Lavado de médium mate fluido mezclado con pigmento blanco. El médium tiene un tiempo de secado menor, y en otras pruebas realizadas posteriormente con esta técnica se observará que este tiempo es muy sensible al ambiente de secado (en interior o exterior, con luz solar o a la sombra), por

16. Prueba I

17. Prueba II



lo que hay que tener un mayor control de los tiempos. Por fortuna, en este primer intento el resultado es propicio.

- Veladura de médium mate fluido con pigmento blanco y agua. La aplicación es sencilla, no desborda y mantiene el color, por lo que se convertirá en una técnica muy útil una vez se llegue a controlar la transparencia y la cantidad de pigmento.

El buen efecto de las pruebas de material en este caso y la composición resultante hizo que se tratara de trasladar esta prueba a obra completa, pero la parte debida al azar de estas técnicas dio lugar a otros resultados.



3.2.1.3 Prueba III

En esta prueba se trata de incorporar dos formas más de tratar el espacio pictórico, el grattage y el collage.

Sobre una base de lavados se pegó un recorte de papel de periódico con cola. El papel resultó ser bastante resistente, pero con la acumulación de capas de pintura tiende a perder su apariencia de papel, por lo que quizá un recorte sin imágenes o tipografía que ocultar (ya que en este tipo de trabajo no interesa que se vea lo que aparece en el papel) sería más adecuado.

El grattage se utilizó para dibujar en base a retirar pintura en vez de añadiéndola, dejando ver la capa inferior. El resultado se juzgó bueno según los criterios de selección, llevando a probar diferentes combinaciones claro-oscuro para su incorporación a las obras finales.



3.2.1.4 Prueba IV

Uno de los objetivos de esta prueba era seguir perfeccionando las distintas técnicas mediante las que lograr texturas, como la tinción con cola y pigmentos, jugando con la exposición al agua, y el lavado de acrílico. Además se trató de incorporar tela de gasa teñida, probando diferentes modos de plegarla. El propio medio acrílico demostró ser una opción válida.

Con esta prueba se comprobó la efectividad del uso de este tipo de tela, y se convirtió en una posible obra en sí misma.

3.2.1.5 Prueba V

En esta prueba se empleó el collage con papel de seda y una veladura de médium fluido con pigmento blanco sobre este, a la que también se le ha aplicado un lavado.

Anteriormente se hicieron pruebas con papeles teñidos, con las que se pudo apreciar que el efecto de la pintura diluida es diferente sobre papel teñido que sobre papel sin teñir. En este caso el papel estaba teñido con té, por lo que el color de base era amarillento, y sobre él se aplicaron veladuras de acrílico que se incorporaron sin perder la textura,

18. Prueba III

19. Prueba IV

20. Prueba V



21, 22 y 23. Paloma Tricio: *Pequeñas composiciones*. 2014. *Collages sobre tela*.

La veladura de médium coloreada, en cambio, dejó una capa demasiado plástica sobre el papel debido a que sobre este se seca más rápido que sobre la tela, donde apenas deja restos. De nuevo surgió la necesidad de estudiar en detalle los tiempos de secado. En el caso de esta prueba, se debería haber aplicado la veladura en dos partes, o retirado la que abarca el papel antes.

3.2.2 Obras

A continuación se explicará detalladamente el proceso de creación de las obras realizadas en base a las pruebas que superaron los criterios de selección detallados en la metodología. La intención tras todos los cuadros es sumergir al espectador en una atmósfera particular. El recurso ideal es el gran formato, como ya se ha visto al hablar de las obras de los pintores del *color-field painting*, pero cuestiones económicas y de transporte han impedido utilizar medidas superiores al metro veinte.

3.2.2.1 Pequeñas composiciones

Las pequeñas telas que se pueden apreciar en las fotos son ejercicios de composición que se han elaborado simultáneamente a las obras finales de mayor tamaño, que se tratarán en los siguientes epígrafes.

Estos reducidos collages de tela y papeles teñidos son una reacción natural, desde una perspectiva personal, a las grandes telas rebosantes de texturas y detalles. Se trata de combinaciones de estos materiales junto a colores terrosos elaboradas en base a un enfoque minimalista, en el que prima la



24, 25, 26, 27 y 28. Paloma Tricio: *Pequeñas composiciones*. 2014. *Collages sobre tela*.



29. Paloma Tricio: *Composición nº 1*. 2014. Acrílico sobre tela. 120x60 cm.

30. Paloma Tricio: *Composición nº 2*. 2014. Acrílico sobre tela. 100x81 cm.

economía de medios. Se sigue la ley de “menos es más”¹⁹ y se intenta conseguir la mayor variedad de composiciones sin apenas elementos en ellas.

Algunas han servido además como estudio de relaciones de color, formas y material, y todos los resultados obtenidos se han sometido a una criba para seleccionar las composiciones que mejor funcionan.

3.2.2.2 Composición nº 1

En esta primera obra unas texturas se superponen a otras, y sobre ellas veladuras de pintura oscura envuelven el cuadro creando un ambiente nebuloso.

Las franjas organizan el espacio, generan profundidad al ser tratadas de distinta manera. Se puede ver perfectamente que una se superpone a otra, creando junto con el fondo distintos planos de profundidad.

Las técnicas empleadas para realizar esta tela han sido, en orden de ejecución:

- Aplicación de una base de cola blanca con pigmentos tierra y acrílico. Este paso es el primero en todas las obras, pues crea una capa cálida sobre la que trabajar.

- Lavado de acrílico negro. Al esparcir gotas de agua sobre la capa de pintura aún fresca, esas zonas quedan libres de pintura al lavarla, proporcionando algo de control sobre la técnica.

- Incorporación de gasa en franja vertical como textura.

- Segundo lavado con acrílico negro para disimular una textura tan evidente, con el objetivo de forzar al observador a fijar su atención en los detalles.

- Lavado de médium fluido mate con pigmentos. Crea un tipo de textura diferente al acrílico a secas. Su mayor adherencia permite combinarlo con un rascado y aumentar así la riqueza de la textura al evidenciar capas inferiores.

- Veladuras oscuras de acrílico, con el fin de cubrir y apagar la claridad de la capa de médium.

- División del espacio con una franja horizontal de veladura de médium con pigmentos, posteriormente empañada ligeramente para eliminar su brillo y oscurecerla, de modo que no pierda cohesión con el resto de la superficie y el tono general de la obra.

3.2.2.3 Composición nº 2

Esta tela sigue el precepto de “menos es más”, combinando apenas tres técnicas se han conseguido campos de color ricos en texturas (zona inferior) y en matices (zona superior). La introducción de la tela de gasa sirve como franja que vuelve a dividir y organizar el espacio pictórico. En esta obra prevalece

¹⁹ “Less is more” es un precepto adoptado por el arquitecto Van der Rohe para el movimiento minimalista.

31. Paloma Tricio: *Composición nº 3*. 2014.
Acrílico sobre tela. 100x81 cm.



el color cálido de base que, junto a los detalles texturales, crea una sensación de primitivismo, sensación que veremos también en la siguiente obra.

Las tres técnicas mencionadas son, en orden de aplicación:

- Base de cola blanca con pigmentos tierra y acrílico.
- Lavados de acrílico negro y tierra, que quitan densidad a la capa anterior y descubren la tela teñida, la cual adquiere nuevos matices debido a los continuos lavados hasta lograr la textura buscada.
- Collage mediante el que se incluye una franja de gasa teñida, que divide los espacios pero a la vez los relaciona mediante la gama de color.

3.2.2.4 Composición nº 3

Esta tela, más clara que las anteriores, muestra tonos base terrosos y cálidos, y muestra un carácter general que como en la obra anterior remite al primitivismo. El espacio pictórico se divide nuevamente en dos, superior e inferior, empleando técnicas diferentes en ambos espacios para diferenciarlos. En la zona central del cuadro se eleva un fragmento de papel oscurecido en una suerte de menhir, sobre el que las líneas rascadas forman un arco de apariencia marcadamente gráfica.

El desarrollo de esta obra sigue los siguientes pasos:

- Base de cola blanca con pigmentos tierra y acrílico.
- Lavados de acrílico de la zona inferior, que compositivamente cargará con el peso visual, hasta obtener el resultado deseado.
- Aplicación de capa de acrílico blanco, de absorción desigual, en la parte

32. Paloma Tricio: *Composición nº 4*. 2014.
Acrílico sobre tela. 65x54 cm.



superior, que deja ver tras algunas partes la capa inferior.

- De la capa anterior de acrílico blanco, aún fresca, se ha retirado la pintura con espátula formando líneas que dejan ver el color de la capa inferior. Las líneas creadas de esta forma generan otro tipo de sensibilidad más material que si hubieran sido simplemente pintadas.

- Para el collage se incorporan dos trozos de papel de periódico, que unidos con delicadeza son indistinguibles uno de otro. Sobre el papel se aplican multitud de capas de pintura muy diluida que, al irse superponiendo, ocultan el papel mientras mantienen la textura.

- Aplicación de capas de pintura diluida a la zona inferior y el papel para relacionar los colores completamente y evitar la pérdida de congruencia del conjunto.

3.2.2.5 Composición nº 4

Otra tela en la que se incluye el color blanco como elemento importante de la composición. En este cuadro se busca el contraste en lugar de una conexión evidente entre colores, pero sin perder la afinidad entre ellos. De nuevo el espacio se ordena mediante una franja de separación, en este caso opaca, que divide las distintas texturas en dos zonas diferenciadas. La zona inferior es la que recibe mayor peso visual. Sobre la franja negra, el blanco deja pasar la calidez de los colores terrosos que se encuentran bajo este.

Los pasos del desarrollo de la obra son los siguientes:

33. Paloma Tricio: *Composición nº 5*. 2014.
Acrílico sobre tela. 65x54 cm.



- Aplicación del color base de cola con pigmentos terrosos y acrílico.
- Lavados con acrílico negro en la zona inferior, y sobre estos, un lavado con médium y pigmentos. El agua retiró además pintura de la capa más interna, creando zonas traslúcidas, algo que se ha aprovechado aplicando pintura en el anverso de la tela para que penetrara y creara otro tipo de efecto en el reverso.
- Aplicación de capa de acrílico blanco en la zona superior, absorbida de forma diferente por la superficie de la tela, al haber recuperado parte de ella su capilaridad tras los lavados de la zona inferior.
- Uso de veladuras de pintura acrílica para oscurecer la última capa de médium, de manera que la pintura negra que ha traspasado a la parte frontal no generara un contraste tan obvio.
- Tratamiento de la franja negra con acrílico.

3.2.2.6 Composición nº 5

Una vez más, el protagonismo de la tela lo tienen los colores oscuros y quebrados en una superficie dividida. Las texturas de una zona contrastan con la lisura de la otra, que a su vez se ve interrumpida por unas líneas más claras y la incorporación de un fragmento de papel mediante *collage*.

El procedimiento desarrollado es el que sigue:

- Aplicación de la capa base de cola con pigmentos tierra y acrílico.
- Lavado de acrílico negro sobre la capa de cola, que en esta ocasión es



34. Paloma Tricio: *Composición nº 6* 2014.
Acrílico sobre tela. 120x60 cm.

más oscura que en otras composiciones y genera una textura más sutil sin necesidad de aplicar veladuras que le aporten lobreguez.

- Aplicación de una capa de acrílico negro a la mitad inferior de la obra, que antes de secar se rasca con espátula para formar líneas de carácter gráfico.

- Collage del fragmento de papel de seda, teñido previamente, y sobre el que se ha llevado a cabo un lavado de pintura acrílica y médium.

3.2.2.7. Composición nº 6

Esta obra tiene como elemento esencial el *collage*. Franjas de papel de seda cubiertas de pintura van de un lado a otro del lienzo, pintadas con un ligero degradado descendente.

En la parte inferior desaparece la textura del papel, dejando ver otra más visual que crean los lavados.

Es la tela más sombría, en la que capas y capas de colores oscuros hacen, intencionadamente, apenas visible lo que hay debajo, y requieren que el observador se esfuerce por percibir los detalles que en ella aparecen.

Las técnicas utilizadas en esta obra, por orden, han sido:

- Aplicación de una base de cola blanca con pigmentos tierra y acrílico.

- Lavado de acrílico negro sobre la primera capa, creando la textura base sobre la que trabajar.

- *Collage* en el que se han colocado una serie de franjas irregulares de papel de seda teñido con té. Tanto la base como el papel tienen un tono cálido que no se perderá a lo largo del desarrollo de la obra como en otras ocasiones, sino que se potenciará.

- Lavados de acrílico y médium en la zona bajo el *collage*, que posteriormente serán nublados a base de veladuras.

- Capas de pintura más opacas en la zona superior del papel y más aguadas en la inferior, que terminan por crear un ligero degradado.

3.2.3 Divulgación de la obra

Siguiendo los objetivos expuestos en el epígrafe 2.1, las obras han sido elaboradas desde una perspectiva profesional, considerando los aspectos de divulgación. Por esta razón, durante el desarrollo de las mismas se han ido exponiendo en la red social Instagram y se ha seguido la evolución de las respuestas de los usuarios, que gracias al gran ámbito de difusión que permite la aplicación han llegado de lugares tan distantes como Australia.

La respuesta del público ha sido positiva, llegando incluso a plantearse la opción de abrir un dominio virtual en internet con una tienda online incorporada para lograr una presentación más profesional y posiblemente beneficios económicos.

4. CONCLUSIONES

Mediante la lectura de este estudio y la observación de la obra personal que ha derivado de los conocimientos adquiridos durante el desarrollo del primero se pueden inferir los objetivos que se fijaron en el epígrafe 2.1. A continuación se hará un breve repaso por los mismos a fin de confirmarlo.

Para el estudio se ha realizado una búsqueda intensiva de información, tras lo que se ha seleccionado, analizado y sintetizado con el fin de obtener datos claros y precisos sobre materiales, técnicas, y teorías para elaborar los puntos centrales del desarrollo conceptual del trabajo.

Se ha cumplido, también, con la creación de una serie de obras de carácter minimalista y formalista, en la que han prevalecido la economía de medios y los valores estéticos en sí mismos, sin necesidad de recurrir a elementos externos a lo puramente formal en la obra: la forma, el color, la textura, el material y, en conjunto, la composición.

A partir de esta consideración puramente formal se ha conseguido controlar el material y las técnicas a voluntad (dentro de lo posible, pues técnicas como los lavados dependen de factores que escapan a la mano), además de investigar y experimentar con ellos con el fin de encontrar nuevos procedimientos a partir del propio trabajo práctico, como las veladuras y lavados con médium.

La economización de elementos, además, se ha llevado a cabo sin perder en capacidad compositiva.

El carácter con el que se ha desarrollado el trabajo práctico y el interés por su divulgación han ayudado a su presentación social, tras la cual se puede deducir que esta dirección de trabajo puede ser beneficiosa para un futuro profesional, dado el buen *feedback* obtenido en esta serie.

Se debe tener en cuenta, sin embargo, una limitación importante que ya se ha apuntado en el epígrafe 3.2.2., la imposibilidad de utilizar medidas superiores al metro veinte por cuestiones económicas y de transporte. Esto dificulta la creación de ambientes, sensaciones y percepciones sensoriales, que se ha intentado sufragar en la medida de lo posible mediante técnicas y colores escrupulosamente escogidos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid: Ediciones Telémaco, 1992.
- BORRÁS G.M.; ESTEBAN, J.F.; ÁLVARO, I. *Introducción general al arte*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1996.
- BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- DÍEZ DE BALDEÓN, F.J. *A propósito del problema del arte plástico: la desarticulación del signo en la pintura postcubista*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. [Consulta: agosto 2014]. Disponible en: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=12206>>
- DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté, 1998.
- HAFTMANN W, *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Madrid: Al-Borak, 1972.
- HERNÁNDEZ, M.; MARTÍN J.L. La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. En: *Reis*. [Consulta agosto 2014]. Disponible en: <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf>
- KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral, 1984.
- KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MARZONA, D. *Arte minimalista*. Barcelona: Taschen, 2009.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Contrastes de forma: abstracción geométrica, 1910-1980*. Madrid: Fundación para el apoyo de la cultura, 1986.
- MOSZYNSKA, A. *El arte abstracto*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- VEGA ESQUERRA, A. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Kenneth Noland, <i>That</i> . 1959. Acrílico sobre lienzo. 207,6x207,6 cm.	11
2. Morris Louis, <i>Where</i> . 1960. Acrílico Magna. 252x362 cm.	11
3. Manos aerografiadas en una cueva prehistórica. Autor(es) desconocido(s).....	12
4. Leonardo Da Vinci: <i>La gioconda</i> . 1503-1519. Óleo sobre tabla. 77x53 cm....	13
5. Domenico Ghirlandaio: <i>Retrato De Giovanna Tornabuoni</i> . 1489-90. Técnica mixta sobre tabla. 77x49 cm.	13
6. Max Ernst: El bosque. 1927-28. Óleo sobre lienzo. 96,3x129,5cm.	13
7. Kandinsky: <i>Acuarela abstracta</i> . 1910. Acuarela sobre papel. 50x65cm.....	19
8. Pierre Soulages: <i>Brou de noix sur papier</i> . 1946. Tinta sobre papel. 48x62,5 cm	20
9. Alberto Burri: <i>Grande Cretto Nero</i> . 1976. Técnica mixta. 149,5x249,5 cm....	21
10. Barnett Newman: <i>Canto VI</i> . 1963-4. Litografía sobre papel. 37x33 cm.	21
11. Mark Rothko: <i>No.14</i> . 1960. Óleo sobre lienzo. 290,8x268,3 cm.	22
12. Barnett Newman: <i>Onement II</i> . 1948. Óleo sobre lienzo. 152.4x91.4 cm.	22
13. Alberto Burri: <i>Combustione BL7</i> . 1966. Técnica mixta.	23
14. Ad Reinhardt: <i>Abstract Painting, Blue</i> . 1952. Óleo sobre lienzo. 76.2x63.5 cm.	24
15. Ad Reinhardt: <i>Red Abstract</i> . 1952. Óleo sobre lienzo. 152.4x101.3 cm.	24
16. Paloma Tricio: Prueba I. 2014	27
17. Paloma Tricio: Prueba II. 2014	27
18. Paloma Tricio: Prueba III. 2014	28
19. Paloma Tricio: Prueba IV. 2014	28
20. Paloma Tricio: Prueba V. 2014	28
21. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	29
22. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	29
23. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	29
24. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	30
25. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	30
26. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	30
27. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	30
28. Paloma Tricio: <i>Pequeñas composiciones</i> . 2014. <i>Collages</i> sobre tela.	30
29. Paloma Tricio: <i>Composición nº 1</i> . 2014. Acrílico sobre tela. 120x60 cm.	31
30. Paloma Tricio: <i>Composición nº 2</i> . 2014. Acrílico sobre tela. 100x81 cm.	31
31. Paloma Tricio: <i>Composición nº 3</i> . 2014. Acrílico sobre tela. 100x81 cm.	32
32. Paloma Tricio: <i>Composición nº 4</i> . 2014. Acrílico sobre tela. 65x54 cm.	33
33. Paloma Tricio: <i>Composición nº 5</i> . 2014. Acrílico sobre tela. 65x54 cm.	34
34. Paloma Tricio: <i>Composición nº 6</i> 2014. Acrílico sobre tela. 120x60 cm.	35