

TFG

COTIDIANIDAD Y ABSTRACCIÓN. LA REPRESENTACIÓN DE UN MOMENTO A TRAVÉS DEL COLOR.

Presentado por Alba Milán Sánchez
Tutor: Javier Chapa Villalba

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

1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo de carácter práctico está formado por una serie de cuadros abstractos cuya temática recoge nuestro interés por plasmar la cotidianidad de la vida de las personas que nos rodean, su rutina diaria. Planteamos, por ajeno que pueda parecer a un lenguaje abstracto, una cierta reivindicación de las acciones repetitivas que llevamos a cabo en nuestro día a día. Acciones que, normalmente, son menospreciadas o, cuanto menos, no consideradas dignas de una temática artística.

Para la realización de la obra, como ya hemos mencionado y por extraño que pueda parecer, utilizamos un lenguaje abstracto cuya apariencia no evidencia de una manera directa la idea que pretendemos evocar: la plasmación de instantes de nuestra propia vida utilizando como referente la luz y el color de aquellos lugares en los que acontecieron dichos instantes.

Desde un punto de vista procedimental utilizaremos la pintura acrílica y, como procesos técnicos más significativos, el frottage y las reservas.

This practical proposal consist in a group of abstract paintings which are based in our interest to express people's dailylife and daily routine.

We propose, for strange it may seem to an abstract language, a claim to the same actions that we do every day, in our dailylife. Actions which are underestimated, or at least, actions that are not considered worthy in an artistic language.

As we said before and even though it might seem peculiar, we use abstraction in our work and this does not shows in a direct way our intention: to evoke moments of our own life using as a reference the light and the colour of the places where those moments happened.

From a technical point of view we used acrylic paint and it is also significative to say that we utilized procedures such as frottage and masking tapes.

1.1. PALABRAS CLAVE

Pintura, Abstracción, Instante, Cotidiano, Personas, Vida, Tiempo.

Keywords: Painting, Abstraction, Moment, Dailylife, People, Life, Time.

A mamá, por darme la vida, por haberme enseñado tanto en tan poco tiempo, por enseñarme con tanto amor a ser constante y luchar por lo que realmente uno quiere, porque eres mi reina, y sé que desde dónde estés sigues apoyándome y ayudándome.

A papá, porque a pesar de no entender nada de este mundo me apoya de una manera incondicional.

A Daniel, por estar al pie del cañón apoyándome y animándome en cada momento.

A Javier, por descubrirme el mundo de la abstracción, por enseñarme a ver más allá en la pintura, por ampliar mis horizontes pero, sobre todo, por ser tan crítico, porque con ello ha conseguido que hoy pueda presentar este trabajo con orgullo.

3. ÍNDICE

1. Resumen	2
1.1 Palabras clave.....	3
2. Introducción.....	6
3. Objetivos y metodología.....	8
3.1. Objetivos.....	8
3.2. Metodología.....	8
4. Cotidianidad y abstracción.....	10
4.1. Contexto histórico.....	10
4.2. La abstracción y el frottage	12
4.2.1. Max Ernst.....	15
4.2.2. Fernando Barrué de la Barrera....	16
4.3. Referentes.....	17
4.3.1. Mark Rothko.....	17
4.3.2. Barnett Newman.....	18
4.3.3. Ad Reinhardt.....	19
4.3.4. Sean Scully.....	20
4.3.5. Rafael Canogar.....	22
4.4. Color.....	23
4.4.1. El significado de los colores.....	24
4.4.1.1. Negro.....	24
4.4.1.2. Blanco.....	25
4.4.1.3. Marron.....	25
4.5. Proceso pictórico.....	26
5. Conclusiones.....	28
6. Bibliografía.....	30

2. INTRODUCCIÓN

Nos interesan las personas, la vida cotidiana y los momentos más simples que constituyen nuestro día a día. Estamos invadidos por preocupaciones y responsabilidades que nos obsesionan y sumergen en un bucle de estrés que no nos permite disfrutar de la realización de las sencillas y repetidas acciones de la vida diaria.

Nos preocupa la forma en la que las personas se obsesionan por salir de la rutina del día a día, de aparentar que tienen una vida ajetreada y llena de actividades diversas y emocionantes.

Este proyecto pretende reivindicar lo cotidiano y se basa en nuestra preocupación respecto al menosprecio que tenemos hacia la cotidianidad. Tenemos interés en poner de manifiesto que ese menosprecio propicia que dejemos pasar buena parte del tiempo sin disfrutarlo.

Queremos llevar a cabo una interpretación mediante la pintura abstracta de esas actividades que realizamos todos los días de una forma repetitiva, actividades que nos hacen ser quienes somos.

Este trabajo aboga por disfrutar de cada instante, por disfrutar de la vida en su total plenitud, y no por el habitual y fácil menosprecio de todo aquello que hacemos en el día a día.

Por todo ello en nuestras obras intentamos captar el espíritu de esos pequeños instantes de la vida cotidiana que solemos ignorar. Hacemos un uso del color totalmente intuitivo que encuentra su inspiración en cualquiera de los detalles que están presentes en esos precisos instantes.

Aunque pueda resultar paradójico, el motivo por el cual recurrimos a la abstracción para reflejar estos momentos es porque, en nuestra opinión, la ausencia de referentes de la realidad, la decisión de despojar al cuadro de todo elemento reconocible, nos permite centrar la atención en los sentimientos puros que surgen de una amalgama de color, de formas y de texturas.

Aunque pueda ser considerado como un aspecto secundario, queremos indicar que desde un punto de vista técnico el procedimiento utilizado ha sido la pintura acrílica y que, además de con las habituales brochas, pinceles y espátulas, ésta se ha aplicado, con el recurso del *frottage* y de las reservas.

Tras esta introducción se exponen los objetivos del trabajo, tanto los principales como los específicos en los que estos se han basado, así como la metodología empleada para su realización. A continuación, en el capítulo que constituye el cuerpo de la memoria y que hemos denominado *Cotidianidad y abstracción*, hablaremos del contexto histórico en el que se enmarca este trabajo, así como de los referentes pictóricos, de la abstracción y de la técnica del *frottage*, así como sobre el significado y la utilización del color en nuestra obra.

Para terminar, como es preceptivo, expondremos las conclusiones a las que hemos llegado y finalizaremos con la bibliografía utilizada en el desarrollo del proyecto y de esta memoria. Se adjunta un anexo con las imágenes de la obra pictórica.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3.1 OBJETIVOS

Los objetivos generales que hemos planteado para este trabajo son:

- Plasmar mediante la pintura abstracta la esencia de un instante de nuestra vida diaria.
- Hacer del color un vehículo fundamental para la expresión de emociones.

Para la consecución de estos objetivos principales se han articulado los siguientes objetivos específicos:

- Reflexionar sobre nuestra propia pintura documentando por escrito todas aquellas ideas que puedan contribuir a la comprensión del porqué y el cómo del trabajo que se está llevando a cabo.
- Búsqueda y análisis de referentes artísticos acordes con nuestra sensibilidad.
- Experimentar las posibilidades técnicas que tiene la pintura acrílica sobre diversos soportes en relación con procesos como el *frottage*, las reservas y el uso de láminas de acetato.
- Hacer del color y su potencial plástico y expresivo el ingrediente fundamental de la composición de las obras.

3.2 METODOLOGÍA

La metodología de la que nos hemos servido para alcanzar los objetivos reseñados se ha estructurado en cuatro puntos que enumeramos a continuación y que serán explicados posteriormente:

1. La búsqueda de información, tanto técnica como conceptual, a partir de referentes pictóricos y filosóficos.
2. La reflexión sobre los momentos de la vida diaria que pretendemos representar y en concreto, ya que constituyen el material expresivo con el que trabajaremos, la luz, los colores y los sentimientos que evocan dichos momentos.
3. La elaboración de bocetos en pequeño formato como punto de partida para la realización de la obra definitiva.
4. La realización de la obra definitiva.

Todas estas actividades son interdependientes y se han ido desarrollando desde septiembre de 2014 de forma simultánea. La búsqueda de información sobre artistas estimula la imaginación y permite que surjan nuevas ideas para la realización del trabajo práctico. La reflexión sobre la temática sobre la que gira el trabajo es la base conceptual de su desarrollo práctico. La práctica pictórica, que se inicia con pequeños bocetos y culmina con la realización de las obras definitivas, hace que aparezcan dudas y problemas de índole técnica que pueden encontrar su solución introduciendo modificaciones en la forma de actuar, buscando documentación o analizando la obra de algún artista en particular.

La búsqueda de información, que como hemos explicado se ha ido llevando a cabo de acuerdo con las necesidades técnicas que iban surgiendo en la realización del trabajo, ha consistido en la documentación sobre cuestiones técnicas como el color o el *frottage*, en la ampliación de los conocimientos sobre los referentes tanto pictóricos como filosóficos con cuya sensibilidad nos sentimos más identificados y en la búsqueda de textos afines a nuestra manera de entender la vida y la pintura que nos permitan explicar con mayor claridad nuestras inquietudes artísticas. Para obtener dicha información se han usado todo tipo de medios a nuestro alcance: libros propios, libros de la biblioteca de Bellas Artes de la UPV, Internet, Riunet (el repositorio institucional de la UPV que permite acceder a la documentación científica y académica de la Comunidad Universitaria), revistas, etc.

La conjunción de los distintos aspectos en los que se ha articulado la metodología ha impedido que el proyecto quedara encajado dentro de unos límites predeterminados, ha favorecido el hallazgo constante de información y de soluciones técnicas de acuerdo a las necesidades del momento y, por consiguiente ha permitido el adecuado desarrollo de nuestro trabajo.

4. COTIDIANIDAD Y ABSTRACCIÓN

"Hoy todavía estamos firmemente atados a la apariencia exterior de la naturaleza y tenemos que extraer nuestras formas de ella"¹.

Wassily Kandinsky

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Actualmente, todo lo que nos rodea nos lleva hacia el camino de la producción, hasta el descanso tiene que ser productivo. Como afirma el filósofo coreano Byung-Chul Han " El hombre depresivo es aquel *animal laborans* que se explota a sí mismo, a saber: voluntariamente, sin coacción externa"².

En los últimos tiempos se ha establecido una sociedad de oficinas, gimnasios, centros comerciales, laboratorios, etc. que nos ha convertido en una sociedad de rendimiento. Aunque lo correcto sería decir que nos hemos convertido, pues somos nosotros mismos quienes nos atribuimos estas obligaciones y actividades.

En nuestra opinión la sociedad ha avanzado hacia el camino de la actividad, es decir, hemos comulgado con la idea de que cuanto más activos seamos y más actividades realicemos mejor personas seremos, y ni siquiera nos preguntamos a nosotros mismos que es lo que realmente queremos. De esta forma nos hemos convertido en sujetos que se explotan a sí mismos y que son presas de un cansancio continuo.

Byung-Chul Han en su libro *La sociedad del cansancio* explica cómo hemos pasado de la sociedad disciplinaria de Foucault a una sociedad de rendimiento de la siguiente manera: "La sociedad disciplinaria es una sociedad de la negatividad. La define la negatividad de la prohibición. El verbo modal negativo que la caracteriza es el *no-poder*. Incluso al deber le es inherente una negatividad: la de la obligación. La sociedad de rendimiento se desprende progresivamente de la negatividad. Justo la creciente desregularización acaba con ella. La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder*"³.

Esto nos lleva a la creencia de que el ser humano es ahora un sujeto de rendimiento, un sujeto positivo y que puede con todo.

¹ GOLDIN, J. *Caminos a lo absoluto*. p. 135.

² HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. p. 30.

³ *Ibid.* p. 26.

No queremos hacer tanto una crítica como una reflexión sobre esta situación. Si es verdad que como afirma Ortega y Gasset "Se vive en la proporción que se ansía vivir más" —y estamos de acuerdo con esta afirmación—⁴ este ansia de vivir lleva implícito el ansia de disfrutar de la vida, no la obsesión por el rendimiento.

La sociedad en la que vivimos nos dice que hoy en día todo es posible, y que si no lo es, es porque no nos estamos esforzando lo suficiente, que si no conseguimos lo que queremos los culpables somos nosotros, porque tenemos que poder con todo. Esto nos lleva a castigarnos continuamente cada vez que fracasamos en algo, porque no hay nada peor que decepcionarse a uno mismo, lo que lleva al ser humano a abandonar su libertad y a maximizar el rendimiento, no somos sujetos libres, somos sujetos atados a todas las actividades que podemos hacer. "Nada es imposible. No poder poder más conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión"⁵.

Por otra parte, al guiar nuestra vida por el verbo poder, existe un exceso de positividad y de estímulos e informaciones que modifican radicalmente la estructura y economía de la atención. En la actualidad el ser humano se caracteriza por tener una atención dispersa y cambia rápidamente el foco de atención de una actividad a otra. Es un ser hiperactivo obsesionado con el rendimiento y con la positividad. Todo ello genera un sujeto rápido y más productivo pero, también, más cansado, constantemente cansado pero que no se puede permitir descansar porque *puede* hacer más, y debido a la positividad que tiene cree que puede con todo. El problema del sujeto de rendimiento es su incapacidad para no hacer nada, es decir, no se puede permitir la capacidad contemplativa ignorando que ésta es inherente al ser humano.⁶

"Nunca esta nadie más activo que cuando no hace nada, nunca está menos solo que cuando está consigo mismo"⁷.

Catón

En conclusión, el ser humano de hoy es un ser que se caracteriza por el rendimiento, por la positividad y porque tiene que poder con todo. Ello le hace obligarse a sí mismo a ocupar su día de actividades, por las cuales se llega a obsesionar porque tiene que poder con todas ellas, dejando a un lado la vida y perdiéndose muchos momentos por estar ocupado con esas actividades.

Esto es algo que nos preocupa seria y profundamente como seres humanos. Vemos a la gente corriendo todo el día de acá para allá obligándose a poder con todo aquello que se auto-exigen con la única meta de llegar al final del día habiendo concluido exitosamente todas sus actividades y tareas. No se dan cuenta de que pasarán los días, habrán concluido muchas actividades

⁴ ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. p.29.

⁵ HAN, Byung-Chul. *Op. cit.* p.31.

⁶ *Ibid.* p.35.

⁷ *Ibid.* p.48.

exitosamente y serán muy activos pero, por no parar un segundo, se habrán perdido la mitad de los mejores momentos de la vida, porque tomarse un café viendo como amanece, o perder unas horas pensando en las musarañas, son partes fundamentales de la vida.

La vida son muchas cosas, es tener responsabilidades, realizar actividades, pero también consiste en disfrutar, disfrutar de todos los momentos, incluso de los más cotidianos e insignificantes, porque lo que no es la vida es una carrera de actividades diarias dónde no hay meta porque somos sujetos de rendimiento autoexigentes que siempre tenemos más actividades que realizar. La vida también es lavarse la cara, tomarse un café, mirar el color del cielo. La vida son esos pequeños momentos que estamos pasando por alto, la vida no es realizar actividades corriendo para pasar cuanto antes a la siguiente, porque si no las disfrutamos pierden su sentido. Estamos convencidos de que, por cotidiano y común que sea, tenemos la obligación de vivir cada momento de una forma consciente y no mecánica, de que hay que intentar sacar el mayor provecho y disfrutar de cada instante.

4.2. LA ABSTRACCIÓN Y EL FROTAGE

“Y por eso me gusta tanto la abstracción: porque uno piensa fuera de contexto, y ése es uno de los pocos momentos de la vida, o de los pocos que recuerdo, en lo que se puede pensar libremente como ser humano”⁸.

Sean Scully

La abstracción (del latín “*abstractio, -ōnis*”) es definida por la RAE como la acción y efecto de abstraer o abstraerse.⁹ Este mismo diccionario define abstraerse (del latín “*abstrahĕre*”) como la acción de separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción, o enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento.¹⁰

El arte abstracto surge como una interpretación nueva y subjetiva de la realidad. Este nuevo lenguaje pudo aparecer tanto por la simplificación de una imagen con el resultado de conservar pequeñas similitudes con el original o, como conversión de la imagen en algo totalmente irreconocible. Más adelante

⁸ SCULLY, S. Conferencia en la colección Phillips. Washington DC, 2005.

⁹ Definición de abstracción por el diccionario de la Real Academia Española.

¹⁰ Definición de abstraer por el diccionario de la Real Academia Española.

se pone de manifiesto una tendencia diferente, a partir de la cual el arte abstracto no tendrá relación aparente alguna con el mundo exterior. Ésta es una respuesta a la revolución tecnológica e intelectual que tuvo lugar a finales del siglo XIX y a la llegada de la fotografía, que produjo un debate interno en muchos artistas a la hora de crear una representación convincente de la realidad. Por este motivo muchos de ellos decidirán dedicar su obra a la representación de otras realidades más subjetivas y mucho más personales.

De esta forma nacen dos tipos de arte abstracto: el informal, que surge a partir de las impresiones que obtiene el artista de la realidad; y el geométrico, que se basará en la geometría, obviando de esta forma la representación de objetos reales.

1. La abstracción informal como expresión de la creatividad intuitiva: formas abstractas surgidas de impresiones provocadas por la observación de la naturaleza; de improvisaciones que responden a impulsos emotivos espontáneos con intervención del azar; composiciones surgidas de emociones internas conscientemente calculadas: Hay un rechazo de toda representación objetiva de la realidad, y una valoración de lo subjetivo y lo simbólico. Se manifiesta la reducción de la pintura a ella misma: el color se convierte en su método, objeto y materia. La ausencia de contenido y de perspectiva o de cualquier convencionalismo de ilusión espacial es evidente. Hay un empleo de manchas y trazos con hallazgos aleatorios [...] El problema general es la sinestesia. Es la abstracción espacial y no busca el plano.¹¹

2. La abstracción geométrica visualizará estructuras de orden geométrico. Es un término que intenta englobar a aquella abstracción en la que ni la obra en sí ni ninguna de sus partes representa objetos del mundo visible. [...] Caracterizada por planificar una obra sobre principios racionales, aspira a la objetividad y a la universalidad defendiendo el uso de elementos neutrales, normalmente geométricos que confieren claridad, precisión y objetividad a la obra, eliminando a su vez la emoción y expresividad de los materiales, logrando así una composición lógicamente estructurada[...]¹².

Por otra parte, y como ya hemos comentado anteriormente, la aparición de la abstracción tiene relación con la llegada de la fotografía en la década de 1840, pues inició una revisión crítica sobre la actitud del artista a la hora de recrear la realidad, puesto que la realidad exterior podía ser plasmada a la

¹¹ MAESTRO GRAU, C. Sean Scully: *La dimensión humanística de la pintura abstracta*. p. 23.

¹² *Ibid.* Pág. 24.

perfección, los artistas buscaron nuevas formas de representar realidades más subjetivas, interiores y emocionales.

"El arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento, es la representación de lo humano"¹³.

Ortega y Gasset

Nuestro trabajo pretende ser una representación de nosotros mismos. Las obras que hemos realizado son instantes de nuestra vida. Son una manifestación artística que podríamos denominar de confesión, pero de una confesión hacia nosotros mismos, ya que al elegir la abstracción como lenguaje, desaparece cualquier atisbo de representación que pueda aclarar nuestra intención al espectador.

La elección de la abstracción se debe a que, en nuestro caso, la consideramos el medio más adecuado para expresar el tipo de sensaciones que queremos transmitir. A diferencia de la pintura figurativa la abstracción despoja a la obra de cualquier elemento reconocible y solo muestra una amalgama de color, de formas y de texturas que, a través de la retina, se impregnan en el interior del espectador como sentimientos puros. La idea, por tanto, no es compartir un momento de nuestra vida con los espectadores, sino transmitirles las sensaciones y sentimientos que experimentamos en determinados momentos y que ellos podrán, si lo desean, asociar a experiencias propias.

En el texto que acompaña al catálogo *No tan sutil* del artista Fernando Barrué de la Barrera (Valencia 1965) Rafael Prats Rivelles —crítico de arte valenciano fallecido recientemente— escribió: "El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas lecturas, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales"¹⁴, palabras que expresan con meridiana claridad lo que pretendemos con nuestras pinturas. Nos satisface que nuestras obras puedan suscitar lecturas diversas. Al estar formadas por campos de color y sutiles texturas, la percepción del color y la interpretación de cada espectador puede variar, de tal forma habrá quien al colocarse delante de un cuadro pueda sentir algo totalmente diferente de lo que nosotros queríamos expresar pero, al contrario de lo que pudiera parecer, no creemos que esto sea algo negativo ya que, aunque distinto, ha conseguido sentir algo, ha podido establecer una relación especial con el cuadro, ha detenido su ajetreada vida, ha mirado una obra, y ésta ha generado sentimientos en su interior, ha dejado que el cuadro se le acerque y lo ha hecho suyo. Creemos que esto es algo que puede conseguir la abstracción al despojar a la obra de cualquier atisbo de realidad. El

¹³ ORTEGA Y GASSET, J. *Op.Cit.* p.29.

¹⁴ PRATS RIVELLES, R. *No tan sutil. Fernando Barrué de la Barrera.* p.5 .

espectador no está condicionado por nada y puede presentarse ante el cuadro sin prejuicios, solo tiene que mirar y dejar que, sean cuales sean, todos esos sentimientos se le aproximen y tenga la posibilidad de hacerlos suyos.

Como afirmaba Byung-Chul Han "Aprender a mirar significa acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo"¹⁵.

El *frottage*, vocablo francés derivado del infinitivo *frotter* y que en español traduciríamos por frotamiento, es una técnica gráfica que consiste en pasar una mina o una barra de grafito o similar sobre un papel que, previamente, ha sido colocado sobre la superficie de objetos con relieves no muy pronunciados como serían tablas de madera, alambres, monedas, hojas de árbol, etc. La utilización de la mina casi paralela al papel o de la barra deja en éste las huellas del relieve del elemento situado debajo.¹⁶

En nuestra obra el *frottage* es la técnica más importante, es la representación de lo trágico y del paso del tiempo, es la huella que nos rasga desde el interior y también es la huella que el paso del tiempo deja en nosotros en forma de envejecimiento. Es la representación de lo instantáneo y etéreo, de lo que pasa rápido y se va, porque nunca podremos recuperar un momento del pasado.

Para hablar del origen del *frottage*, y también de su vigencia, me gustaría mencionar a Max Ernst, su inventor, y a Fernando Barrué de la Barrera, un joven artista valenciano que lo utiliza con profusión y acierto.

4.2.1. Max Ernst (1891-1976)

Max Ernst, artista alemán y una de las figuras más significativas del Surrealismo, se caracterizó por la práctica de diversas técnicas pictóricas que el mismo había desarrollado, así como por la diversidad de materiales que utilizaba. En el año 1922 descubrió y comenzó a desarrollar la técnica del *frottage* que, posteriormente, aplicaría en buena parte de su obra pictórica.

En un número especial de *Cahiers d'Art* publicado en 1936 se recogían unas notas autobiográficas del artista tituladas "*Más allá de la pintura*", en estas notas describía de este modo como descubrió la técnica: "El 10 de agosto de 1925 [...] encontrándome, en un día lluvioso, en un hotel a orillas del mar, me sorprendió la impresión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, cuyas ranuras se habían acentuado a causa de innumerables lavados. Decidí

¹⁵ HAN, Byung-Chul. *Op.Cit.* p.53.

¹⁶ CHAPA VILLALBA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico.* p. 352.

entonces interrogar al simbolismo de aquella obsesión y, para ayudar a mis facultades y alucinaciones, saqué de los tablonos del suelo una serie de dibujos, colocando sobre ellos, al azar, unas hojas de papel que froté con el lápiz [...] Despertada y maravillada mi curiosidad, pasé a interrogar indiferentemente, valiéndome del mismo medio, a toda clase de materiales que pudiesen encontrarse en mi campo visual: hojas y sus nervaciones, los bordes deshilachados de una tela de saco, las pinceladas de una pintura *moderna*, un hilo desenrollado de bobina, etc."¹⁷

4.2.2. Fernando Barrué de la Barrera (1965)

Fernando Barrué de la Barrera descubrió el *frottage* de manera casual. Esta técnica condiciona la producción artística de este pintor desde hace más de veinte años. Sus herramientas a la hora de trabajar distan mucho de ser los tradicionales pinceles, que ha sustituido por las rasquetas con perfil de goma utilizadas en serigrafía. Con esta herramienta consigue que los cartones que ha manipulado previamente y que utiliza de matriz dejen la huella de estructuras geométricas sobre la tela. Pero, pese a su constante uso de la geometría, Barrué no busca la perfección, al contrario, no quiere renunciar a los accidentes o presencias imprevistas en el proceso gestual del arrastre de la pintura sobre la tela, de hecho este proceso conlleva la aparición de arrugas, arañazos y texturas que enriquecen la obra de arte, como afirma el propio artista: "Este barrido pictórico conlleva la aparición de imperfecciones, arañazos o texturas que enriquecen el motivo elegido, y evitan que el cuadro tenga un acabado industrial"¹⁸.

¹⁷ *Ibid.* p.352.

¹⁸ BARRUÉ DE LA BARRERA, F. www.fernandobarrue.com

4.3 REFERENTES

4.3.1. Mark Rothko (1903-1970)

Mark Rothko nació el 26 de septiembre de 1903 en Dvinsk (Rusia) en el seno de una familia judía. En 1913 se trasladaría a Estados Unidos, exactamente a Portland en el estado de Oregon.

Figura fundamental del "expresionismo abstracto" —que más que un estilo pictórico cabría considerar como un medio para exteriorizar los sentimientos a través de la acción pictórica— Rothko pertenece a una generación de artistas estadounidenses que cambiaron la concepción de la abstracción. Creó un lenguaje visual que relacionaba directamente al espectador con la pintura de una forma activa, relación que el mismo describía como "una experiencia plena entre pintura y espectador"¹⁹.

Era un hombre muy cultivado, amante de la música, la literatura y la filosofía, sobre todo le interesaban la mitología griega y la filosofía de Nietzsche. Para él el arte debía de ser una experiencia extrasensorial y la interpretación de sus cuadros debía surgir de una profunda vivencia entre la obra y el espectador, pues creía que el entendimiento debía encontrarse libre de influencias y de convicciones. Experiencia respecto a la cual afirmaría en uno de sus escritos: "Me parece una blasfemia cuando veo a una masa de gente contemplando un cuadro. Pienso que la pintura sólo puede comunicar directamente con aquel individuo excepcional que da la casualidad de estar en sintonía con ella y con el artista"²⁰.

Rothko fue pionero, en la década de 1940 y junto con Barnett Newman y Clyfford Still del Color Field, una tendencia dentro del expresionismo abstracto que se basaba en el deseo de crear un arte mítico y trascendente que pretendía expresar lo infinito. Para ello se servían del poder expresivo que tiene el color formando grandes superficies o "campos de color" que envuelven al espectador cuando se acerca a contemplarlas.

Por ello Rothko trabaja con la fuerza emocional del color, no le interesa el color en sí sino la imagen que se produce con él.

"En cuanto el color sale del bote de pintura se hace visible para el mundo de las acciones humanas en relación con el tiempo y los acontecimientos del momento y para los ojos de aquel a quien sucede tal tiempo y tales acontecimientos. Utilizo colores que han sido ya experimentados a la luz del día y por los estados de ánimo de un hombre total. Mis colores, en otras



Mark Rothko. *Nº61 (Óxido y azul)*
Marrón, azul, marrón sobre azul.
1953. Óleo sobre lienzo.
294 x 232,4 cm

¹⁹ BAAL-TESHUVA, J. *Rothko*. p.7.

²⁰ ROTHKO, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. p.192

palabras, no son utensilios de laboratorio aislados de los accidentes e impurezas con el fin de conservar su identidad y pureza específicas"²¹.

El artista concebía sus obras como dramáticas: "Sólo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad..., y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis cuadros prueba que soy capaz de comunicar tales emociones"²². Pero esto no quiere decir que Rothko pensara que pintar un cuadro tuviera que ver con la expresión de uno mismo sino, por el contrario, con la expresión del mundo dirigida a otro ser humano.

Por último me gustaría destacar la relación del artista con la muerte pues, como declararía en una entrevista en el Pratt Institute, siempre tenía presente la idea trágica de la muerte cuando pintaba, y reconocía la imagen cuando la obtenía²³.

John Fischer, editor de Harper's Magazine —influyente revista cultural y política en Estados Unidos—, escribió que Rothko tenía dentro de él una ira continuada, no contra nada en particular, sino contra el lamentable estado del mundo en general y el papel que se le asigna al artista, ira que también tenía que ver con que Rothko se sintió destinado a pintar templos, pero se tuvo que conformar con que sus cuadros fueran tratados como bienes de consumo²⁴.

Rothko ha sido un artista significativo en nuestro trabajo, sus obras son inspiradoras y un gran estímulo, la forma en la que entendía como se debían relacionar pintura y espectador nos parece excepcional. Coincidimos totalmente con él en que el color tiene que tener una fuerza emocional, ya que el arte es el medio para expresar las emociones humanas.



Barnett Newman, *Onement I*.
1948. Óleo sobre lienzo.
69,2 x 41,2 cm

4.3.2. Barnett Newman (1905-1970)

Barnett Newman, hijo de inmigrantes judíos de Polonia, nació el 29 de enero de 1905 en Manhattan. Estudió filosofía en el City College of New York y antes de dedicarse profesionalmente a la pintura trabajó de profesor, escritor y crítico de arte.

Newman, que era un intelectual interesado en la ornitología, la botánica, la política y la filosofía, fue junto a Rothko uno de los líderes del *Color Field*. Era

²¹ *Ibid.* p. 203

²² *Ibid.* p. 177

²³ *Ibid.* p. 185

²⁴ *Ibid.* p. 198

un hombre respetado en el mundo del arte por sus escritos, así como por su labor como comisario y conferenciante.

Encontró su estilo pictórico a los cuarenta años, fue el día de su cuarenta y tres cumpleaños, el 29 de Enero de 1948, cuando concluyó su cuadro *Onement I*. Newman colocó una cinta adhesiva en el medio del cuadro en vertical y pintó a ambos lados de ella, en un momento de espontaneidad decidió no retirar la cinta, sino pintar encima de ella con rojo cadmio claro que aplicó con una espátula. Tras mucho meditar Newman llegó a la conclusión de que había pintado algo que era realmente suyo. Sentía que la línea vertical en vez de dividir el cuadro lo reunificaba. "De repente me di cuenta de que había estado vaciando el espacio en lugar de llenarlo y de que ahora mi línea cobraba vida repentinamente"²⁵. Así encontró sus *zip*, unas líneas verticales que representaban rayos de luz que atravesaban los fondos de color de sus grandes composiciones²⁶.

Como pretendemos que ocurra en nuestra obra, para Newman los cuadros eran una expresión de su estado anímico y sentimental, "El yo, terrible y constante, es para mí el tema de la pintura"²⁷ afirmaba. Y en su pintura los *zip* eran una representación de la luz, su marca, pues un artista del *Color Field* que se dedicaba, principalmente, a pintar cuadros monocromos necesitaba una marca que lo identificara, los *zip* desempeñaban ese papel.



Ad Reinhardt. *Abstract painting*.
1960. Óleo sobre lienzo.
150 x 150 cm

4.3.3. Ad Reinhardt (1913-1967)

Ad Reinhardt nació el 24 de diciembre de 1913 en Nueva York. Desde 1931 hasta 1935 estudió Historia del Arte en la Universidad de Columbia y, posteriormente, estudió pintura en la American Artists School bajo la tutela de los artistas Francis Criss y Carl Holty.

Durante los años 40 Reinhardt se dedicaría a la abstracción geométrica y mediante la simetría de su pintura mostraría el valor expresivo del color. Más tarde pasaría a pintar cuadros monocromos y, finalmente, desde la mitad de la década de 1950 y hasta su muerte en 1967 realizaría las denominadas *pinturas negras* en las que limitó la paleta de color al negro acompañado de una amplia gama de grises oscuros que generaban unas ligeras diferencias de tono.

²⁵ GOLDING, J. *Op. Cit.* p.195

²⁶ GOMPERT, W. *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos.* p. 312

²⁷ *Ibid.* p. 199

Reinhardt rechazaba la intervención de lo personal en la pintura pues, en su opinión, el arte tenía que ser representativo por sí mismo y no debía representar cosas románticas. Buscaba de esta forma la despersonalización de la obra de arte. Aunque en nuestra obra, y al contrario que en el caso de Reinhardt, lo importante de la pintura son los sentimientos, nos sentimos profundamente atraídos por el tratamiento cromático del artista a lo largo de toda su trayectoria.

La originalidad de este experimento pictórico de Reinhardt con el color se basa en la representación de superficies de un solo color como expresión visible del no-color. La posibilidad de poder realizar la negación absoluta mediante la concreción de la total ausencia del colorido supone para Ad Reinhardt una fuente de ideas metafísicas²⁸.

4.3.4. Sean Scully (1945)

“La pintura es absolutamente primitiva. Esta cualidad fundamental es magnífica, pero hace de la pintura algo difícil. La pintura se sustrae del mundo, pero mantiene su compromiso con el espíritu humano”²⁹.

Sean Scully



Sean Scully. *Pale Blue*. 2005. Óleo sobre lienzo. 40,6 x 50,8 cm

Sean Scully nació en Dublín en 1945 y se crió en el sur de Londres. En 1965 comienza a asistir a clases nocturnas en la Central School of Art de Londres donde demuestra un gran interés por la pintura figurativa. Tres años después, y tras descubrir a Mark Rothko a través de un catálogo de una exposición de 1961, abandonaría la pintura figurativa e iniciaría sus estudios en la Croydon College of Art. En 1969 la visita que realiza a Marruecos hace una profunda mella en el artista, que quedará muy impresionado por la luz, las rayas y el colorido de los textiles locales.

En 1972 se licenciará con la más alta calificación en la Universidad de Newcastle. Al año siguiente fue beneficiario de una beca de posgrado en Harvard y será en este mismo año cuando realice su primera exposición individual en la Rowan Gallery de Londres. Emigrará a los Estados Unidos en 1975, y en 1977 realizará su primera exposición individual en Nueva York en la Duffy-Gibbs Gallery.

Scully usa la geometría como referente compositivo. La geometría es uno de los elementos más importantes de su pintura y le permite conformar la

²⁸ MAESTRO GRAU, C. *Op.Cit.* p. 58-59.

²⁹ ZWEITE, A. *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías.* p. 11.

complejidad de su trabajo mediante estructuras modulares que proporcionan un equilibrio compositivo entre conjunto e individualidad. En su obra nos encontramos con la simetría de forma directa o indirecta, simetría que genera efectos emotivos y de sensibilidad en su percepción y conocimiento.

Por otra parte, Scully realiza un uso del color totalmente intuitivo, como el mismo afirma: “Hago un uso absolutamente intuitivo del color. No es más que una cuestión de sentimiento: no hay ningún método y las obras nunca pueden ser reelaboradas sistemáticamente. Los colores son diversos. Cada uno de ellos es aplicado de distinta manera y tiene un peso distinto y diferentes valores asociativos”³⁰.

En sus comienzos Sean Scully realizaba una pintura que pretendía ser geométrica, limpia, de tintas planas y con bordes nítidos. Para realizar estos cuadros se basaba en el uso de la pintura acrílica. Pero en los años ochenta, tras su llegada a Nueva York, siente el deseo de romper con todo lo anterior y su pintura da un giro drástico. Sigue basando su obra en la geometría pero abandona el uso de retículas por las líneas horizontales y verticales. Además, cambia radicalmente la forma de pintar, sustituye la pintura acrílica por el óleo lo que le permite una mayor expresividad, pasa de una pintura plana a una con texturas y vibrante en la que las pinceladas son reconocibles.

El color también sufre un cambio radical. En sus inicios cuando pinta con acrílicos usa los colores primarios saturados y su pintura se basa sobre todo en los contrastes que logra con los colores complementarios. Con el paso al óleo amplía los matices del color pero sigue usando fuertes contrastes y tonalidades muy intensas, realizando una exaltación del color puro como forma y tema. Para Sean Scully la pintura es antes que nada, color que irradia la forma y a la vez la diluye.

El artista, como ya hemos señalado, realiza un uso del color totalmente intuitivo, para él se trata de una cuestión de sentimientos. Los colores en su obra son muy diversos, son aplicados de distinta manera y cada uno de ellos tiene un peso por sí mismo y en el conjunto. Son colores fuertemente emocionales y climáticos que se enriquecen con el uso de sugerentes veladuras y transparencias.

Aplica la pintura mediante anchas e irregulares pinceladas que son extremadamente visibles y que persiguen un alto grado de humanización, alejándose así de los acabados fríos e industriales responsables de una visión que deshumaniza la pintura.

Scully pretende crear una dimensión particular que dependa de la naturaleza y de lo que está a nuestro alrededor. Su obra sugiere estados de ánimo y situaciones personales. Su uso de la materia y las relaciones compositivas y cromáticas pretenden, en nuestra opinión con éxito, humanizar la abstracción.



Sean Scully. *Catherine*. 1993. Óleo sobre lienzo. 243,8 x 365,8 cm

³⁰ AAVV. *Monocromos de Malevich al presente*. p.210.

El artista no pretende alejarse de la realidad, sino basar su obra en estructuras que expresen la naturaleza humana, actuando de esta forma como un mero comunicador y otorgando a la pintura una capacidad expresiva que le permita dialogar con el espectador.

Sean Scully es el artista que, posiblemente, más haya influenciado nuestro trabajo. Como ocurre en nuestro caso, Scully no pretende alejarse de la realidad con sus pinturas, sino que le otorga a la pintura la capacidad expresiva que le permite realizar un diálogo con el espectador, por lo que sus cuadros contienen un alto grado de humanización. Nos interesa, especialmente, el hecho de que utilice como referentes a la hora de pintar lugares en los que ha estado y que, por distintas razones, le han dejado una huella importante



Rafael Canogar. *Calzada*. 2005.
Óleo sobre papel. 200 x 122 cm

4.3.5. Rafael Canogar (1935)

Rafael Canogar nace en Toledo el 17 de mayo de 1935. Al finalizar la Guerra Civil y tras deambular por distintas provincias su familia se termina instalando en Madrid.

Acabado el Bachillerato comienza sus estudios artísticos en 1947 bajo la tutela del pintor vasco Martiarena. Será en el año 1957 cuando decante su estilo hacia el informalismo y forme junto a otros pintores el grupo *El Paso*, que nace como reivindicación hacia el estancamiento del arte español. Este grupo además de realizar exposiciones en distintas ciudades españolas también participa en otras actividades culturales. En mayo de 1960 el grupo se disolvería habiendo cumplido su objetivo: romper el aislamiento en el que se encontraba la investigación artística española.

En el año 1964 y durante la última década del franquismo dedicará su práctica artística a la crónica social. En 1976 y ya en plena transición a la democracia cambiará radicalmente sus presupuestos artísticos y se dedicará a la abstracción y a una reflexión acerca de los soportes y materiales. Buscaba de este modo una imagen intemporal y el retorno a la esencialidad, un diálogo con la materia y con el trazo pictórico que le permitiera centrar su investigación en la propia pintura.

Rafael Canogar comenzará a eliminar el gesto en los años 90 para centrarse en la estructura y considerar la obra abstracta como un objeto. Empezó a utilizar grandes campos de colores primarios intensos y con el paso del tiempo fue incorporando más elementos a esos "*muros de collage*", como la parafina, el poliestireno y mezclas con lascas de cristal, vidrio y aluminio.

Con Rafael Canogar concluimos el listado de artistas que, tanto por razones formales como de concepto, han influenciado nuestro trabajo de forma significativa.

4.4. COLOR

"El color es el más relativo de los medios que emplea el arte"³¹ .

Josef Albers

La relación color/sentimientos no es equitativa, conocemos y procesamos más sentimientos que colores somos capaces de captar. Por ello un sólo color puede producir distintas sensaciones y sentimientos, todo ello influido por el contexto y los colores que puedan aparecer junto a él. "La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana"³²

En mi trabajo uso los colores en cierta manera intuitivamente, ya que a la hora de pintar me inspiro en recuerdos propios, por consiguiente los colores nunca serán exactamente los mismos, ni la tonalidad ni la luminosidad podrían ser exactamente iguales, ya que todo se ve influenciado por la incapacidad de recordar todo con una total exactitud, añadiendo que todos estos recuerdos se ven inundados por sentimientos y que estos también toman partido en la forma de recordar esos instantes.

Por este motivo hay ciertos colores que si que tienen un significado especial, que son utilizados para transmitir ciertas sensaciones y sentimientos en particular que no se pueden expresar solo plasmando el momento a través de los colores presentes en él, se tratan de sensaciones y sentimientos

"No pienso en el color simbólicamente cuando trabajo, aunque soy consciente de que lucho a menudo por el color en mi trabajo, para afirmar mi conexión con el mundo natural. No tengo realmente ninguna teoría sobre el color, y no tengo ni idea realmente de por qué hago mis pinturas con esos

³¹ ALBERS, J. *Interacción del color*. p.23.

³² KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. p. 54.

colores. Puedo interpretarlos activos, tristes, resueltos, torpes, etc., pero no cuando los pinto"³³

4.4.1 El significado de los colores

En este apartado vamos a hablar de una serie limitada de colores que tienen un significado concreto en nuestras pinturas, estos colores son el negro, el blanco y el marrón.

4.4.1.1. Negro

" El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza"³⁴.

Wassily Kandinsky

Teniendo en cuenta que representa la ausencia de todos los colores surge la pregunta de si el negro es o no un color. La respuesta la recoge Eva Heller en el libro titulado *Psicología del color* cuando escribe: "La pregunta teórica: ¿es el negro un color?, tiene esta respuesta teórica: el negro es un color sin color"³⁵.

Renoir, el impresionista francés fue más tajante al afirmar: "¿El negro no es un color?, ¿cómo puede usted pensar eso? El negro es el rey de los colores"³⁶.

El color negro contiene en sí mismo un simbolismo que no contiene ningún otro color, el fin de todo es negro, toda la materia descompuesta es negra.

En nuestro trabajo el negro aparece cuando queremos plasmar un momento de nuestra cotidianidad en el que echamos de menos a alguien que ha muerto. De esta forma despojamos de cualquier significado positivo a los demás colores del cuadro.

Por lo tanto, al negro, le otorgamos ese simbolismo de duelo, de sentimiento de pérdida, como si ese sentimiento negativo nos hiciera despojar al instante vivido de cualquier sentimiento positivo.

³³ CARRIER, D. *Sean Scully*. p. 212.

³⁴ KANDINSKY, W. *Op.Cit.* p.78.

³⁵ HELLER, E. *La psicología del color*. p.128.

³⁶ *Ibid.* p 127.

4.4.1.2. Blanco

"El blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto"³⁷.

Wassily Kandinsky

En el libro *De lo espiritual en el arte* Kandinsky explica que el blanco es un silencio interior absoluto, pero no un silencio muerto, sino un silencio que está lleno de posibilidades.

Para nosotros estas posibilidades pueden ir desde lo que supondría un haz de luz hasta la ansiedad más devastadora. El blanco es luz, un rayo de claridad que rompe la tristeza, una ventana o una puerta que te permiten salir del estado en el que te encuentras y avanzar. Pero también puede ser todo lo contrario, el blanco puede ser ansiedad, la ansiedad del silencio y de la nada. No sabemos muy bien por qué, pero para nosotros el blanco puede ser el color de las posibilidades y, también de las no-posibilidades, puede representar, al mismo tiempo, la esperanza y la angustia. El blanco es el color de la luz, la esperanza de un nuevo día, pero también lo relacionamos con la angustia del vacío y la pérdida, pues es un color directamente unido a la muerte, de este color es la mortaja con la que se envuelve a los muertos.

Creemos que se trata de un color directamente relacionado con la soledad, la soledad interior y la exterior, con todo lo de bueno y de malo que pueden tener. Ese silencio interior absoluto al que se refería Kandinsky. Ese silencio lleno de posibilidades para conocerse a uno mismo y que, a la vez, puede crear una de las ansiedades más complicadas, la de estar tú sólo frente a ti mismo con todas las posibilidades por delante.

4.4.1.3. Marrón

De acuerdo con Eva Heller el marrón es el más rechazado de todos los colores.

Se trata de un color despreciado, se dice que es feo y vulgar, se relaciona con la suciedad y con los excrementos.

El marrón es un color que tiene asociaciones directas con la suciedad del cuerpo.

Nuestra posición sobre estas afirmaciones es, sin embargo, totalmente contraria. En nuestra opinión el marrón es el color de la vida, es el color de la tierra, de la naturaleza. Gracias a la tierra podemos alimentarnos porque es de

³⁷ KANDINSKY, W. *Op.Cit.* p.77.

ella de donde, directa o indirectamente, surgen buena parte de nuestros alimentos.

Para nosotros el marrón es el más relajante de todos los colores existentes, hemos crecido en el campo, en un ambiente en el que la tierra es muy importante y, por ello, los sentimientos que nos transmite el marrón son cálidos y agradables, en absoluto sucios. El marrón representa, en nuestro caso, paz, tranquilidad y serenidad.

4.5. Proceso pictórico

La metodología empleada para la realización de las obras es, en cierta manera, bastante estricta, puesto que siempre seguimos los mismos pasos.

En primer lugar se realiza una reflexión de un momento en particular, un momento de nuestra vida cotidiana, lo que llamamos un "instante". En un primer plano surge un primer y rápido recuerdo de dicho momento, pero necesitaremos una imagen más clara para poder trabajar con él, por ello realizamos una reflexión interior profunda sobre la situación vivida, sobre el color o colores predominantes o característicos, la luz, y el ambiente, además también reflexionamos y tenemos en cuenta los sentimientos y sensaciones propias que surgieron y que ahora nos sugiere ese recuerdo.

A continuación y teniendo en cuenta todas las conclusiones se deciden los colores y la composición que vamos a emplear, parte de estos colores serán utilizados de forma intuitiva según recuerdos, como hemos explicado antes, sobre el ambiente, sin embargo, unos pocos colores serán utilizados de la manera más meditada posible teniendo relación con los sentimientos que emanan del recuerdo de ese momento vivido, esos colores como hemos explicado en el apartado de *Significado de los colores* son el negro, el blanco y el marrón.

"Justo lo flotante , lo poco llamativo y lo volátil se revelan solo ante una atención profunda y contemplativa"³⁸.

En segundo lugar y cuando ya tenemos claro todos los sentimientos y sensaciones que queremos transmitir y cómo hacerlo a través del color y la composición, se realiza un pequeño boceto sobre el cuadro. Este boceto es algo rápido para comprobar si lo que funciona en la imaginación también lo hace en la realidad.

³⁸ HAN, Byung-Chul. *Op Cit.* p. 37.

La mayor duda que puede surgir en este punto es el por qué de los bocetos, puesto que nos hemos encontrado con personas que opinan que en el boceto es donde se queda la magia porque es el lugar donde realmente se plasman todos esos sentimientos y que el cuadro final es sólo una reproducción a gran escala. En primer lugar explicamos que no sólo se realiza un sólo boceto sino varios. Estos ayudan a concretar la composición y las tonalidades, pues surgen una gran cantidad de posibilidades que es recomendable probar antes de tomar la decisión final. Por otra parte la magia del boceto reside en que es algo pequeño, algo más acogedor o, mejor dicho, algo que se puede manejar mejor. Por otra parte nos gustaría explicar que la realización de bocetos tiene un fundamento que, aunque secundario en apariencia, tenemos que tener en cuenta. Se trata de un motivo económico: antes de hacer una gran inversión de tiempo, energía y de dinero en un trabajo creemos que es importante saber previamente si puede funcionar.

En último lugar, y con la seguridad que nos dan los estudios previos se procede a la realización del cuadro definitivo eligiendo el tamaño que creemos oportuno para cada uno de los momentos, las sensaciones y los sentimientos que pretendemos evocar.

Como hemos expuesto con anterioridad, desde un punto de vista técnico, elegimos la pintura acrílica por sus cualidades de secado y dilución con agua, debido a que al usar la técnica del *frottage*, esta cualidad de dilución nos ayuda a controlar de una forma más rigurosa, según la cantidad de agua aplicada, la cantidad de pintura que dejaremos en la tela al raspar esta con la espátula.

También entendemos que la cualidad de secado es muy importante en nuestro trabajo, ya que además de permitirnos trabajar con una mayor rapidez, el proceso técnico de las reservas se ve favorecido también por esta cualidad, ya que al aplicar una mayor cantidad de pintura, el secado con otra técnica como el óleo sería mucho más prolongado.

5. CONCLUSIONES

Tras un suceso trágico todo ser humano se replantea la forma en la que dirige su vida, y este proyecto surge, precisamente, de ahí. En el momento en el que comprendemos que gestionamos nuestro tiempo como máquinas de rendimiento y dejamos pasar por alto la vida en sí, entendemos que tenemos un problema, y este trabajo ha surgido como una reflexión hacia nuestra propia cotidianidad, para ayudarnos también a valorar y no olvidar esos instantes de los que hemos hablado durante el trabajo.

La realización de este trabajo ha sido un proceso largo, el más prolongado en el tiempo que hemos realizado hasta la fecha. Ello nos ha permitido profundizar en él de una forma tanto teórica como práctica y, no sólo, quedarnos en la superficie con el aprendizaje y puesta en práctica de una técnica concreta. Con este proyecto hemos podido desarrollar un estilo personal y un trabajo con cimientos sólidos.

Su realización ha supuesto un gran hallazgo tanto personal como académico. En el ámbito personal hemos aprendido a valorar más nuestra vida, a apreciar más todos los momentos vividos, hemos aprendido que no siempre lo urgente es lo importante, que la calidad de vida no va directamente relacionada con todas las actividades que "tenemos" que realizar y, sobre todo, hemos aprendido mirar nuestra propia cotidianidad desde otro punto de vista.

En el ámbito académico hemos descubierto una gran cantidad de información, hemos descubierto artistas nuevos, pero creemos que lo más interesante es que hemos leído sus textos y hemos conocido lo que realmente les preocupaba y motivaba, hemos leído textos escritos de su puño y letra que nos han ayudado a conocer sus obras de otra manera. Además hemos aprendido y experimentado con la pintura, hemos intentado alcanzar nuevos horizontes, probar distintas cosas que en ocasiones han funcionado y en otras no, al fin y al cabo es en lo que consiste el aprendizaje, en el ensayo y error.

La parte más compleja del proyecto, sin duda, ha sido aprender a expresar el proceso creativo que se lleva a cabo para la realización de la obra final, explicar el proceso de disección mental que realizamos desde la reminiscencia de sucesos propios pasados, hasta poder convertir ese antiguo pensamiento en una obra. Abordar un trabajo tan personal documentándolo a su vez por escrito no ha sido nada fácil.

Para concluir nos gustaría valorar positivamente este proyecto y afirmar que creemos que no solo nos ha ayudado a madurar en el ámbito artístico sino también en el personal. Hemos aprendido a valorar cosas que antes no valorábamos en nuestra vida, hemos aprendido a reflexionar y documentar nuestros pensamientos sobre el trabajo pictórico, y también hemos obtenido los conocimientos académicos para realizar un trabajo de estas características. El frente abierto mediante este trabajo nos puede servir sin duda para la

realización de futuras series pictóricas, profundizando en los temas aquí expuestos o asumiendo nuevos retos conforme sigamos madurando en la vida.

6. BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones:

AAVV. *Monocromos de malevich al presente*. Madrid, 2004.

ALBERS, J. *Interacción del color*. Madrid. Alianza. 2010.

Arte y parte nº 67, Febrero/Marzo 2007, páginas 48-67.

BAAL-TESHUVA, J. *Rothko*. Madrid. Taschen. 2006

BLOCK, C. *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1982.

CARRIER, D. Sean Scully. Ed. Thames & Hudson. Londres, 2004. Entrevista de Kevin Power: Conversation with Sean Scully. p. 212.

CHAPA VILLALBA, J. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* (tesis doctoral) Valencia. Universitat Politècnica de València, 2014.

CORLEY, E. *Ad Reinhardt*. Smithsonian archives of American Art. 2006.

GOLDIN, J. *Caminos a lo absoluto*. Madrid. Turner fondo de cultura económica. 2003.

GOMPERTZ, W. *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Taurus. Madrid. 2013.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona. Herder. 2012.

HELLER, E. *Psicología del color, como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2004.

KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós Estetica. 2011.

La abstracción de Rafael Canogar. Rafael Canogar. IVAM.

MAESTRO GRAU, C. *Sean Scully: La dimensión humanística de la pintura abstracta*. Valencia. 2007. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas artes.

No tan sutil. Fernando Barrué de la Barrera. Galería del Palau

ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid. Alianza Editorial. 2009.

ROTHKO, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona. Paidós. 2007.

SCULLY, S. *Conferencia en la colección Phillips*. Washington DC, 2007.

ZWEITE, A. *Sean Scully: Óleos, pasteles, acuarelas, fotografías*. Valencia. Ed. IVAM, 2002.

Webs:

Barnett Newman org. *Barnett Newman*. 2015.08.25. Disponible en: <http://www.barnettnewman.org/>

Fernando Barrué de a Barrera. Fernando Barrué de la Barrera. 2015.08.26. Disponible en: <http://www.fernandobarrue.com/>

Mark Rothko org. *Markrothko.org*. 2015.07.22. Disponible en: <http://www.markrothko.org/es/mark-rothko-biografia/>

Max Ernst. Max Ernst. 2015.08.26. Disponible en: <http://www.max-ernst.com/>

MoMA org. *MoMA*. 2015.05.26. Disponible en: <http://www.moma.org/>

Rafael Canogar. Rafael Canogar. 2015.08.26. Disponible en: <http://www.rafaelcanogar.com/>

Sean Scully. *Sean Scully body of work*. 2015.05.04. Disponible en: <http://www.sean-scully.com/en/home/>

The Art Story. 2015.09.01. Disponible en: <http://www.theartstory.org/movement-color-field-painting.htm>

Wikipedia. *Barnett Newman*. 2015.08.25. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Barnett_Newman

Pablo Picasso: *Guernika*, 1937
Anuncio de la agencia DDB para
Volkswagen, bajo la dirección de Bill
Bernbach