

**TFG**

---

**COLOR, MATERIA Y METODOLOGÍA**

**Presentado por Inma Mendieta Morte**

**Tutor: Javier Chapa**

**Facultat de Belles Arts de San Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

Mi trabajo gira entorno un a investigación sobre el color, la materia y la metodología. Una indagación precisa sobre el comportamiento del color mediante la aplicación de diversos métodos. El objetivo es ir extrayendo los colores que han sido aplicados en una primera intervención a través de la superposición de otros nuevos (mas o menos transparentes) mediante el uso de láminas de acetatos, espátulas, esponjas y pinceles.

El fin esencial es obtener la plasticidad que el conjunto de estas técnicas ofrece y que intento que me identifiquen.

La metodología se desarrolla en la producción de varios cuadros de distintos formatos. El trabajo se inicia con 3 obras de 30 x 30 cm, continúa con 3 obras de 100 x 100 cm, y termina con la producción de tres obras de gran formato 200 x 200 cm.

Este aumento progresivo de tamaños, además de permitir que se vaya teniendo un mayor control en el uso de la técnica, tiene como finalidad el que se pueda ir comprobando cómo dicha ampliación cambia el modo en que se percibe la obra.

Se han tomando como referencia de la plasticidad y las posibilidades expresivas de la materia pictórica las distintas tendencias del arte abstracto informalista.

En lo referente al color, el objetivo ha sido buscar una poética de los contrastes cromáticos.

En relación con la materia, se ha prestado especial atención a sus diferentes densidades.

Ambas cuestiones con una metodología de trabajo que tiene como meta la adecuación de la plasticidad de la materia a todo el proceso creativo.

Palabras clave: color, materia, metodología, estética, plasticidad.

# ÍNDICE

1.Introducción.....	04
2.Objetivos y Metodología.....	05
2.1. Objetivos.....	05
2.2. Metodología.....	05
3.Cuerpo de la memoria.....	08
3.1. El color.....	04
3.1.1.Teoría del color.....	08
3.1.2. El círculo cromático .....	09
3.1.3. Colores primarios .....	10
3.1.4. Color Luz .....	11
3.1.5. Interacciones del color: Armonía y contraste.....	12
3.1.6.Escalas y gamas .....	14
3.2.Materia y Técnica.....	15
3.2.1.Introducción.....	15
3.2.2.Composición.....	15
3.2.3.Características.....	15
3.2.4.Productos para una mejor maniobrabilidad .....	16
3.2.5.Procedimientos de uso.....	17
3.3. Referentes plásticos.....	18
3.4. Metodología de trabajo.....	22
3.4.1. Descripción técnica.....	22
3.4.2. Proceso de trabajo.....	23
3.4.3 Imagenes de las obras.....	26
3.5. Conclusiones.....	30
4.Bibliografía.....	31

# 1.INTRODUCCIÓN

Los temas sobre los que se ha llevado a cabo nuestra investigación en este Trabajo Final de Grado han sido el color, la materia y las metodologías en su aplicación pictórica. A partir de este presupuesto, el trabajo se ha realizado para mostrar todos los conocimientos adquiridos en dicha investigación y, finalmente, ha sido pensado para establecer un proceso de realización y una metodología de trabajo de trabajo en los que fundamentar un estilo propio de creación pictórica.

El método utilizado en la elaboración de este trabajo ha sido deductivo. Se han tomado conclusiones después de haber consultado distintas fuentes bibliográficas sobre el tema, se han redactado varios textos cuyas conclusiones han sido extraídas de toda la información encontrada.

Los marcos de referencia que se han utilizado han sido el expresionismo abstracto y el informalismo. Los conceptos relevantes de estudio han versado sobre el color, la técnica, la metodología y los referentes plásticos.

La materialización de la investigación ha supuesto la ejecución de nueve obras de distintos tamaños (30x30 cm, 100x100cm, 200x200 cm) obras con las que llevaremos a cabo una exposición. En la producción de estas obras los objetivos han sido: buscar una poética del color; una experimentación con la materia pictórica por medio de la utilización de diferentes procesos de aplicación y manipulación; una búsqueda de lo gestual y, finalmente la adquisición de un lenguaje pictórico personal a través de las estructuras de color, las líneas, las formas y los gestos experimentados en la producción.

El gran formato de alguno de los trabajos realizados han dificultado su ejecución y transporte, además, han sido muy satisfactorios y nos han permitido mostrar los conocimientos adquiridos y, especialmente como objetivo último, han posibilitado la obtención de una plasticidad de la materia que se adecúa a todo el proceso creativo.

## 2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1.OBJETIVOS

#### 2.1.1.Objetivos Generales

- Crear composiciones de color encaminadas a lograr la máxima expresividad.
- Experimentar con la materia, creando texturas.
- Experimentar las posibilidades técnicas y expresivas de la pintura acrílica.
- Ensayar con diferentes procesos creativos como: el frottage, grattage, lijados, la utilización de acetatos, y reservas.
- Fabricar un lenguaje pictórico personal.
- Producir obra, de distintos formatos.

#### 2.1.2.Objetivos específicos

- Buscar una poética del color y el gesto.
- Aplicar la materia a través de diversos procesos pictóricos.
- Aplicar la pintura por capas.
- Estudiar los distintos referentes plástico de la abstracción y el informalismo.
- Ejecución espontanea.
- Hacer un estudio del color y la Teoría del color.
- Realizar pruebas con diferentes soporte, para ver como va cambiando el modo en que se percibe la obra.

### 2.2.METODOLOGÍA

Describimos a continuación los pasos metodológicos seguidos para la realización del siguiente trabajo.

En primer lugar, se practicó una búsqueda bibliográfica que se inicio en enero de 2014. La lectura y comprensión de la documentación seleccionada nos permitió perfilar el marco conceptual.

A la par, se iba realizando el trabajo práctico consistente en la elaboración de 9 obras de distintos tamaños. Simultáneamente, se iba recogiendo información acerca del color y las Teorías del color. Una vez recogida toda esta información, se procedió a la elaboración del texto correspondiente a este apartado. Continuaba recopilando información y elaborando los textos para los diferentes apartados.

El trabajo se distribuyó en diferentes actividades que se iban realizando algunas simultáneamente.

Actividad 1. Búsqueda bibliográfica: 15 días

Actividad 2. Lectura de la información: 30 días.

Actividad 3. Lista de tareas y distribución horario de trabajo 7 días.

Actividad 4. Producción trabajo Práctico 100 días.

Actividad 5. Recogida información para el trabajo escrito: 30 días.

Actividad 6. Redacción del documento final: 30 días.

Actividad 7. Presentación del trabajo en la universidad: 1 día.

A continuación se han detallado los pasos metodológicos enumerados.

### **2.2.1. Búsqueda bibliográfica**

#### 1.1 Fuentes de información

Elaboración de los objetivos se ha realizado una búsqueda bibliográfica con la finalidad de conocer qué se ha publicado sobre el tema y así utilizar la documentación que nos pueda ser útil para la realización de nuestro trabajo. Hemos utilizado libros, artículos científicos, procedimientos elaborados por instituciones y documentos legislativos. Esta documentación se ha recogido utilizando básicamente tres fuentes básicas de información: bibliotecas, revistas electrónicas e Internet.

#### 1.2 Bibliotecas.

He acudido a diversas bibliotecas de la Universidad Politécnica, la biblioteca central, y la de bellas Artes, donde he consultado y obtenido libros en préstamo y buscado y fotocopiado (incluso escaneado) artículos de revistas que no disponían de formato electrónico. La ubicación y la signatura de los artículos se ha obtenido a través de la página Web de la Universidad Politécnica.

#### 1.3 Producción trabajo práctico.

Se compró todo el material necesario para montar los bastidores. Se procedió al montaje en el taller. Se habilitó un espacio para los soportes más grandes. Se procedió a la ejecución de la obra.

Primero imprimamos todos los soportes con acrílico blanco. Se empezó a trabajar indistintamente en varias obras a la vez.

Las obras pequeñas se produjeron en primer lugar, luego las de 100 x 100 y las de 200 x 200 cm han sido las últimas.

El proceso de ejecución ha sido el mismo en todas, la única diferencia que la experimentación de ir aumentando de tamaño ha sido considerable.

El proceso creativo fue el siguiente: se iba extendiendo el color en los soportes de manera homogénea. Con gran libertad a la hora de elegir los colores. Luego íbamos superponiendo acetatos los cuales habían sido pintados de forma aleatoria. En esta parte se ha utilizado un médium acrílico para facilitar la adherencia de los acetatos al soporte. Tras varios días de secado los acetatos eran retirados del soporte. De esta manera se iban adquiriendo colores brillantes. Otra forma de trabajar ha sido ir añadiendo colores unos encima de otros dejándolos secar y luego lijarlos con una lijadora automática el resultado de este proceso ha sido muy satisfactorio podíamos observar como los colores aplicados con anterioridad iban haciendo acto de presencia.

En todo momento la expresión fue libre, con una ejecución espontánea en algunos casos. se valoraba también los gestos accidentales y la explotación del azar como recurso.

Desde un primer momento me interesaba la intensidad de propósito; el proceso en que los colores iban apareciendo en mis obras, unos veces tan aleatorios y otros tan premeditados.

Las características de las obras: diferentes planos cromáticos, rectángulos colmados de colores vibrantes.

La pintura la he realizado utilizando diversos tipos de resinas acrílicas y pigmentos de todos los colores. El tratamiento de la materia es muy duro sometiéndola a lijados, lavados, rasgados. Interviniendo de diversas formas bien directa o indirectamente sobre el soporte. En algunos casos la resolución ha sido rápida pero en otros lenta porque la pintura requería un tiempo de secado. He utilizado espátulas generalmente, porque no me gustan las tramas que dejan los pinceles. También he realizado veladuras de color en algunos casos para así matizar mas el color de la pintura. Para terminar todo el proceso y así sellar la pintura he utilizado barnices acrílicos dando una capa de protección a la pintura. El trabajo ha sido muy satisfactorio y continuare la producción de la obra para realizar una futura exposición.

## 3. CUERPO DE LA MEMORIA

### 3.1. EL COLOR

#### 3.1.1. Teoría del color

Empezaremos diciendo que el color en sí no existe, no es una característica del objeto, es más bien una apreciación subjetiva nuestra. Por tanto, podemos definirlo como, una sensación que se produce en respuesta a la estimulación del ojo y de sus mecanismos nerviosos, por la energía luminosa de ciertas longitudes de onda. Así pues, el color es un hecho de la visión que resulta de las diferencias de percepciones del ojo a distintas longitudes de onda que componen lo que se denomina el “espectro” de luz blanca reflejada en una hoja de papel. Estas ondas visibles son aquellas cuya longitud de onda está comprendida entre los 400 y los 700 nanómetros; más allá de estos límites siguen existiendo radiaciones, pero ya no son percibidos por nuestra vista. Lo que ocurre cuando percibimos un objeto de un determinado color, es que la superficie de ese objeto refleja una parte del espectro de luz blanca que recibe y absorbe las demás.

La luz blanca está formada por tres colores básicos: rojo intenso, verde y azul violeta. Por ejemplo, en el caso de un objeto de color rojo, éste absorbe el verde y el azul, y refleja el resto de la luz, siendo así interpretado por nuestra retina como color rojo. Este fenómeno fue descubierto en 1666 por Isaac Newton, quien observó que cuando un haz de luz blanca traspasaba un prisma de cristal, dicho haz se dividía en un espectro de colores idéntico al del arco iris: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta.

Asimismo, las imágenes en color se pueden dividir en dos categorías: - colores planos: manchas uniformes de color. - degradados, también tramadas. El color es un elemento básico a la hora de elaborar un mensaje visual. Muchas veces, el color no es un simple atributo que recubre la forma de las cosas en busca de la fidelidad reproducida. A pesar de que, sin el color la forma permanece, con frecuencia el Mensajes es, precisamente, el Color, o lo que sólo puede expresarse por el Color.

Más allá de la mera identificación o asociación, el color también se puede emplear para crear experiencias. El color puede llegar a ser la traducción visual de nuestros sentidos, o despertar éstos mediante la gama de colores utilizados. Podremos dar sensación de frío, de apetecible, de rugoso, de limpio...

Aprender a ver el color y obtener una interpretación de sus propiedades inherentes ha de ser el punto de partida si deseamos realizar un tratamiento eficaz de éste en las distintas aplicaciones artísticas. Podemos establecer diversas clasificaciones de color



Por ejemplo esta clasificación de “Grafismo Funcional” (Abraham Moles/ Luc Janiszewski):

- Los policromos, o gama cromática. Compuesto por colores diversos que encuentran su unidad en la común saturación de los colores.
- Los camafeos, o matizaciones alrededor de una coloración principal. Puede haber tantos camafeos como colores.

No obstante, cabe distinguir en primer lugar el camafeo cálido (compuesto de tonos que giran alrededor del rojo y del naranja) del camafeo frío (compuesto por tonos alrededor del azul cyan y del verde).

- Los agrisados, que comportan colores variados muy cercanos al blanco (tonos pastel) o al negro (tonos oscuros) o al gris (tonos quebrados).
- Los neutros, que componen un conjunto únicamente blanco y negro o que pueden comprender grises escalonados.

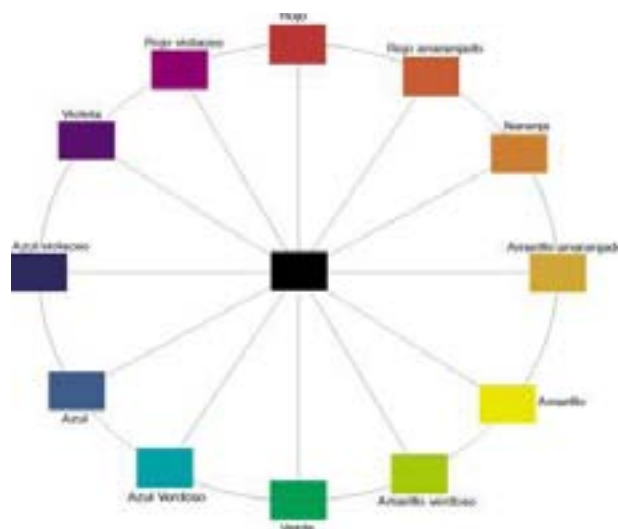
### 3.1.3 El círculo cromático

El ojo humano puede distinguir entre 10.000 colores. Se pueden además emplear tres dimensiones físicas del color para relacionar experiencias de percepción con propiedades materiales: saturación, brillantez y tono.

El círculo cromático: Nos sirve para observar la organización básica y la interrelación de los colores. También lo podemos emplear como forma para hacer la selección de color que nos parezca adecuada a nuestro trabajo.

En este círculo cromático podemos encontrar tres tipos de colores:

- Primarios: rojo, azul y amarillo;
- Secundarios: verde, violeta y naranja;
- Terciarios: rojo violáceo, rojo anaranjado, amarillo anaranjado, amarillo verdoso, azul verdoso y azul violáceo.



Círculo cromático.  
Teoría del color de Goethe.  
Pag.315

### 3.1.2. Colores primarios

Los primarios son colores que se consideran absolutos y que no pueden crearse mediante la mezcla de otros colores. Sin embargo mezclar los tonos secundarios se han obtenido partes iguales de dos primarios; los tonos terciarios se consiguen al mezclar partes iguales de un tono primario y de un secundario adyacente. Dependiendo de qué ámbito, podemos encontrar tres juegos de colores primarios:

1. Los artistas y diseñadores parten de un juego formado por el rojo, el amarillo y el azul. Mezclando pigmentos de éstos colores pueden obtenerse todos los demás tonos.
2. El segundo juego de primarios es el del rojo, verde y el azul, conocidos como primarios aditivos. Son los primarios de la luz y se utilizan en el campo de la ciencia o en la formación de imágenes de monitores. Si se mezclan en distintos tantos por ciento, forman otros colores y si lo hacen en Cantidades iguales producen la luz blanca.
3. El tercer juego se compone de magenta, amarillo y cyan. Se tratan de los primarios sustractivos y son los empleados por los impresores. En imprenta, la separación de colores se realiza utilizando filtros para restar luz de los primarios aditivos, con lo que se obtienen los colores de impresión por proceso sustractivo.

El tono es el matiz del color, es decir el color en sí mismo, supone su cualidad cromática, es -simplemente- un sinónimo de color. Es la cualidad que define la mezcla de un color con blanco y negro.

Está relacionado con la longitud de onda de su radiación. Según su tonalidad se puede decir que un color es rojo, amarillo, verde... Aquí podemos hacer una división entre:

- Tonos cálidos (rojo, amarillo y anaranjados). Aquellos que asociamos con la luz solar, el fuego...
- Y tonos fríos (azul y verde). Los colores fríos son aquellos que asociamos con el agua, la luz de la luna...

Los términos “cálido” y “frío” se utilizan para calificar a aquellos tonos que connotan dichas cualidades; estos términos se designan por lo que denominamos “temperatura de color”. Las diferencias entre los colores cálidos y los fríos pueden ser muy sutiles. Por ejemplo, el papel blanco puede parecer más cálido o más frío por una leve presencia de rojo o azul. Lo mismo ocurre con el gris y el negro.

La brillantez tiene que ver con la intensidad o el nivel de energía. Es la luminosidad de un color (la capacidad de reflejar el blanco), es decir, el brillo. Alude a la claridad u oscuridad de un tono. Es una condición variable, que puede alterar fundamentalmente la apariencia de un color. La luminosidad puede variar añadiendo negro o blanco a un tono.

En general, con los tonos puros que tienen un valor más luminoso (amarillo, naranja, verde) se consiguen las mejores variantes claras, mientras que los tonos puros que tienen normalmente un valor normalmente menos luminoso (rojo, azul, violeta) ofrecen las mejores variantes oscuras.

La saturación está relacionada con la pureza cromática o falta de dilución con el blanco. Constituye la pureza del color respecto al gris, y depende de la cantidad de blanco presente. Cuanto más saturado está un color, más puro es y menos mezcla de gris posee.

### **3.1.3. Color luz**

Los colores menos saturados transmiten sensaciones tranquilas y suaves, por el contrario los colores más saturados transmiten tensión. Por otro lado tenemos también el concepto de matiz, que es la mezcla de un color con otro; en este sentido se puede hablar de rojo granate, de rojo anaranjado (que tenga una buena parte de amarillo)... Estas diferentes apreciaciones del color hacen muy difícil una nomenclatura de aceptación generalizada.

Por otro lado hay que tener en cuenta que el color está íntimamente relacionado con la luz y el modo en que esta se refleja. Podemos diferenciar por esto, dos tipos de color: el color luz y el color pigmento.

1. El color luz: cuando vemos rojo es porque se ha excitado el elemento sensible a esta longitud de onda. Cuando vemos amarillo es porque se excitan a un tiempo verde y el rojo, y cuando vemos azul celeste (cyan), es que están funcionando simultáneamente el verde y el azul (azul violeta).

Del mismo modo pueden obtenerse colores terciarios en los que las tres luces primarias actúan a la vez en distintas proporciones y que hacen posible que, por ejemplo, en un televisor en color se perciba una enorme cantidad de valores cromáticos distintos. Este proceso de formación de colores a partir del trío básico azul, verde y rojo, es lo que se conoce como síntesis aditiva, y en ella cada nuevo color secundario o terciario se obtiene por la adición de las partes correspondientes de los tres fundamentales, siendo cada una de las sumas de color siempre más luminosas que sus partes, con lo que se explica el que la mezcla de los tres permita la obtención del blanco, que es por definición, el color más luminoso.

En este caso de lo que estamos hablando es del color luz.

Sintetizando: Bastan tres colores (rojo, verde y azul) para obtener todos los demás mediante superposiciones. Estos tres colores se denominan primarios, y la obtención del resto de los colores mediante la superposición de los tres primeros se denomina síntesis aditiva. Con este proceso se obtienen los colores secundarios: magenta (azul + rojo), cyan (verde + azul) y amarillo (verde + rojo).

2.El color pigmento: Por otra parte, cuando manejamos colores de forma habitual no utilizamos luces, sino tintas, lápices, rotuladores... en este caso lo que estamos hablando es del color pigmento. Cuando hablamos del color pigmento hablamos de síntesis sustractiva, es decir, de pigmentos que aplicamos sobre las superficies para sustraer a la luz blanca parte de su composición espectral.

Todas las cosas (menos los medios transparentes) poseen unas moléculas llamadas pigmentos, que tienen la facultad de absorber determinadas ondas del espectro y reflejar otras.

Sintetizando: Este proceso se denomina síntesis sustractiva, y es más fácil prever el color resultante (el azul + el amarillo originan el verde, el rojo + el amarillo originan el naranja).

#### **3.1.4. Interacciones del color: armonía y contraste**

La propiedad más determinante del color tal vez sea su carácter relativo. Ningún color puede ser evaluado al margen de su entorno. En el libro "Interacción del color" Josef Albers afirma que "un mismo color permite innumerables lecturas". Un mismo tono puede parecer diferente cuando se coloca sobre diferentes fondos, y diferentes colores pueden parecer casi el mismo cuando se asocian a distintos fondos.

Existen dos formas básicas compositivas del color. Una de ellas es la armonía y la otra el contraste.

Armonizar: Significa coordinar los diferentes valores que el color adquiere en una composición, es decir, cuando en una composición todos los colores poseen una parte común al resto de los colores componentes.

Armónicas son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo tono, o también de diferentes tonos, pero que en su mezcla mantienen los unos parte de los mismos pigmentos de los restantes.

En todas las armonías cromáticas, se pueden observar tres colores: uno dominante, otro tónico y otro de mediación. El tono dominante, que es el más neutro y de mayor extensión (su función es destacar los otros colores que conforman nuestra composición). El color tónico, normalmente en la gama del complementario del dominante, es el más potente en color y valor, y el de mediación, que su función es actuar como conciliador y modo de transición de los anteriores y suele tener una situación en el círculo cromático próxima a la del color tónico.

La armonía más sencilla es aquella en la que se conjugan tonos de la misma gama o de una misma parte del círculo, aunque puede resultar un tanto carente de vivacidad. Según diversas teorías la sensación de armonía o concordancia suscitada por una composición gráfica tiene su origen exclusivamente en las relaciones y en las proporciones de sus componentes cromáticos. Sería el resultado de yuxtaponer colores equidistantes en el círculo cromático o colores afines entre sí, o de tonos de la misma gama representados en gradaciones constantes, o del fuerte contraste entre tonos complementarios, o de los contrastes más suavizados entre un color saturado y otro no saturado y también de las relaciones entre las superficies que se asignen a cada valor tonal de nuestra composición.

La mezcla de colores consiste simplemente en hallar relaciones entre los tonos. Mezclar dos colores para dar un tercero, por ejemplo, crea un puente visual entre los dos primeros. El tercer color es un tono nacido de dos colores a los que se parece. Colocar un color mezclado entre los dos colores de los que procede no sólo comporta una armoniosa distribución de los tonos, sino que crea una sorprendente ilusión de transparencia. Los dos tonos originales parecen dos hojas de acetato coloreado que se superponen para formar un tercer color.

La habilidad para hallar similitudes entre los tonos favorece en gran medida el proceso de selección del color, pues permite combinar con armonía y equilibrio todos los colores de un diseño.

Contraste: Se produce cuando en una composición los colores no tienen nada en común. Existen diferentes tipos de contraste:

1. Contraste de tono (cuando utilizamos diversos tonos cromáticos).
2. Contraste de claro/oscuro (el punto extremo está representado por blanco y negro).
3. Contraste de saturación (se produce por la modulación de un tono puro saturado con blanco, con negro, con gris, o con un color complementario).
4. Contraste de cantidad (contraposición de lo grande y lo pequeño, de tal manera que ningún color tenga preponderancia sobre otro).
5. Contraste simultáneo (se produce por la influencia que cada tono ejerce sobre los demás al yuxtaponerse a ellos en una composición gráfica).
6. Contraste entre complementarios (Para lograr algo más armónico conviene que uno de ellos sea un color puro, y el otro esté modulado con blanco o con negro. El tono puro debe ocupar una superficie muy limitada, pues la extensión de un color en una composición debe ser inversamente proporcional a su intensidad).
7. Contraste entre tonos cálidos y fríos. Por ejemplo, en un contraste de claro/oscuro: hay uno o varios colores más aproximados al blanco y uno o varios colores más aproximados al negro.

### 3.1.5. Escalas y gamas

Escalas cromática y acromática: Como ya dijimos anteriormente, se considera que el blanco, el negro y el gris son colores acromáticos, es decir, colores sin color. Pues bien, depende del punto de vista: psicológico o físico. Ya que psicológicamente si son colores puesto que originan en el observador determinadas sensaciones y reacciones. Sin embargo desde el punto de vista físico, la luz blanca no es un color, sino la suma de todos los colores en cuanto a pigmento, el blanco sería considerado un color primario, ya que no puede obtenerse a partir de ninguna mezcla. Por otra parte el negro, por el contrario, es la ausencia absoluta de la luz. Y en cuanto color sería considerado un secundario, ya que es posible obtenerlo a partir de la mezcla de otros. Las escalas pueden ser cromáticas o acromáticas:

1. En las escalas cromáticas: los valores del tono se obtienen mezclando los colores puros con el blanco o el negro, por lo que pueden perder fuerza cromática o luminosidad.

2. Una escala acromática: será siempre una escala de grises, una modulación continúa del blanco al negro. La escala de grises se utiliza para establecer comparativamente tanto el valor de la luminosidad de los colores puros como el grado de claridad de las correspondientes gradaciones de este color puro. Por la comparación con la escala de grises (escala test), se pone de relieve las diferentes posiciones que alcanzan los diferentes colores puros en materia de luminosidad.

Las gamas y sus tipos: Definimos como gamas a aquellas escalas formadas por gradaciones que realizan un paso regular de un color puro hacia el blanco o el negro, una serie continua de colores cálidos o fríos y una sucesión de diversos colores.

Las escalas monocromas: son aquellas en las que interviene un solo color, y se forma con todas las variaciones de este color, bien añadiéndole blanco, negro o la mezcla de los dos (gris).

Podemos distinguir entre:

- Escala de saturación, cuando al blanco se le añade un cierto color hasta conseguir una saturación determinada.

- Escala de luminosidad o del negro, cuando al color saturado se le añade sólo negro.

- Escala de valor, cuando al tono saturado se le mezclan a la vez el blanco y el negro, es decir, el gris.

1. Las escalas cromáticas: podemos distinguir entre:

1. Escalas altas, cuando se utilizan las modulaciones del valor y de saturación que contienen mucho blanco.

2. Escalas medias, cuando se utilizan modulaciones que no se alejan mucho del tono puro saturado del color.

3. Escalas bajas, cuando se usan las modulaciones de valor y luminosidad que contienen mucho negro.

## **3.2.MATERIA Y TÉCNICA**

### **3.2.1.introducción**

La pintura acrílica fue un invento relativamente reciente en la historia del arte, que se ha convertido rápidamente en un medio muy popular para la expresión plástica.

La técnica que se ha utilizada en la elaboración del trabajo ha sido la pintura “al acrílico”, el uso de este material pictórico ha tenido sus ventajas y limitaciones, una de las ventajas ha sido que los colores acrílicos han tenido características propias.

### **3.2.2.Composición**

El acrílico se ha compuesto de pigmentos, que han sido los que le han dado el color, y un medio que los aglutinaba: la resina acrílica. Esta resina ha sido la que le ha dado consistencia a la pintura, porque se secaba rápidamente y se ha diluido con agua.

### **3.2.3.Características**

Cinco han sido las características principales que ha tenido esta pintura.

1. Rapidez en el secado, debido a que seca por evaporación.
2. Solubilidad en agua, que evita los olores desagradables de los diluyentes al solvente.
3. Gran estabilidad, que ha mantenido los colores inalterables después del secado con una gran resistencia a la luz.
4. La plasticidad, porque se ha podido pintar con la pintura densa o bien diluirla en medios adecuados y trabajarla como si se tratase de acuarelas.
5. Alta adherencia por lo que ha podido ser aplicada directamente sobre cualquier superficie.

### 3.2.4.Productos para un mejor uso y maniobrabilidad

Para un mejor uso y maniobrabilidad se han utilizado los accesorios internos. Estos productos se han utilizado para conferirle al acrílico la mejor posibilidad de uso en ciertas condiciones particulares.

Clasificación de los accesorios internos según sus propiedades en 2 categorías:

- a) Accesorios diluyentes y/o reductores
- b) Accesorios protectores

#### 3.2.4.1.Accesorios diluyentes y/o reductores

- Retardador de secado: es un producto en crema a base de vehículo acrílico puro, que, mezclado con esta pintura o con témpera, acuarela, gouache, o cualquier otra a base de agua, retarda el secado de ellas otorgándoles además una mayor consistencia.
- Barniz acrílico al agua: este producto básicamente cumple una función protectora, aunque, es bueno recordar que, debido a la formulación química de la pintura acrílica, su dilución con agua solamente, podría romperla, provocando luego, con el paso del tiempo, el cuarteo de la misma.
- Gel médium: es una emulsión acrílica transparente e incolora diluible en agua, de mucha consistencia, que ha permitido texturas y empastes cristalinos. Ha sido mezclado con los colores acrílicos dando el efecto visual y la profundidad de una pintura al óleo. No amarillea, ni cuarteo, y una vez se ha secado, es resistente al agua.
- Gel glaseado: es un gel de alta viscosidad que se ha utilizado para lograr mayor transparencia en la pintura y retardar su secado permitiendo ver las vetas y las veladuras del trabajo. Ha sido ideal para trabajar sobre superficies verticales.

#### 3.2.4.2.accesorios protectores

- Barniz acrílico: formulado con resinas de primera calidad, ha protegido la pintura acrílica otorgándole un perfecto acabado. Ha sido muy transparente y ha mantenido inalterables los colores utilizados y cuanto mayor ha sido la cantidad de manos aplicadas a la obra, mayor se la protección que brinda. Existen 3 acabados distintos: MATE, SEMI-MATE, BRILLANTE, y se puede afirmar que el barniz acrílico brillante aumenta el brillo final de la pintura, en tanto el mate, no lo modifica.
- Barniz poliuretano: es un protector altamente resistente ideal para trabajos que luego van a ser expuestos al exterior. Forma una película comparable con el plastificado de pisos y se presenta en 2 definiciones distintas BRILLANTE (símil vidrio líquido) y MATE, con la posibilidad de lograr efectos satinados mezclándolos en proporciones convenientes para el trabajo a realizar.



- Laca al agua: conocida también como hidrolaca profesional, es un producto basado en resinas poliuretánicas especiales que forma una película uniforme, autonivelante, de alto brillo, gran transparencia y de extrema dureza.

### **3.2.5.Procedimientos de uso**

Una vez conocidas todas las características técnicas de la pintura acrílica, particularmente mis procedimientos de uso han sido muy particulares. Los procedimientos han sido los siguientes, empleamos una base acrílica a la cual le hemos ido añadiendo pigmentos de diversos colores. Se pueden aplicar por separado o uno sobre otro. Uno de los principales méritos es la capacidad de hacerse transparentes cuando se mezclan con agua o con un medio acrílico. Otra capacidad muy interesante es el hacer veladuras.

Las veladuras, capas transparentes de pintura, superpuestas han revelado uno de los aspectos más atractivos del medio.

La pintura puede mezclarse con agua o con un medio. Si el color está muy disuelto en agua, hay que añadir algo de medio (mate o brillante), para mantener las propiedades aglutinantes de la pintura.

El color opaco lo he obtenido con la pintura acrílica sin diluir de esta manera he obtenido una consistencia bastante rígida, pero generalmente la he mezclado con agua o medio acrílico.

Para obtener zonas lisas utilizamos la espátula, para obtener transparencias pinceles anchos. Generalmente me gusta utilizar las espátulas porque no me gustan las tramas que dejan los pinceles.

En ciertos casos las he aplicado para dejar la huella. Una combinación de veladuras y color opaco da al cuadro una superficie interesante, con gran variedad de texturas. La veladura puede utilizarse para cubrir partes de una zona opaca, o viceversa, con gran facilidad dada la rapidez de secado.

Los acrílicos también han sido el mejor medio para cualquier tipo de impastos, desde los de texturas sutiles a las mas bastas, dada su gran rapidez de secado, adhiriéndose firme y rápidamente al soporte.

Es necesario reconocer que la materia artística no ha sido independientemente del acto con que el artista la adopta: es precisamente el artista quién la constituye como tal, imprimiéndole una disposición fértil de posibilidades y de ella liberando una multitud de sugerencias creativas y de iniciativas de obras. Sin la mirada fecundadora del artista, la materia es inerte y muda: apenas aquella mirada formativa la despierta para la vida del arte.

### 3.3.REFERENTES PLÁSTICOS

Mis referentes han sido tomados del Informalismo y el Expresionismo Abstracto. La fuente de información que he utilizado es Lourdes Cirlot y sus libros: Primeras vanguardias artísticas y Últimas Tendencias pictóricas.

Para comenzar hacer una pequeña introducción al Informalismo y el Expresionismo Abstracto son tendencias de la abstracción no geométrica que surgen respectivamente en Europa y Estados Unidos poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Ambas tendencias, están vinculadas a las crisis y transformaciones producidas en el mundo por la guerra. El artista se vuelve a su interior en busca de respuestas a sus inquietudes, angustias y temores que se traducen en la utilización de la materia, que es el elemento más importante en las obras informalistas o abstractas.

El concepto de informalismo -Art Informal- fue formulado por primera vez por el crítico francés Michel Tapié en 1951, cuando, presentó por primera vez en Francia, una exposición que reunió varios artistas de esta tendencia.

El antecedente de este movimiento fue la abstracción no geométrica y, por ello, siguió la línea de las investigaciones abstractas más libres, sobre todo, de Wassily Kandinsky. Su característica principal es el énfasis en la utilización de los materiales y los procedimientos para la ejecución de la obra, y de este modo las preocupaciones cromáticas formales y compositivas se quedan subordinadas a ellos. Es una tendencia relativamente amplia que se divide en varias subtendencias. Las más conocidas y aceptadas son el Informalismo Matérico, el Gestual, el Tachismo y el Espacialismo.

Sus iniciadores Jean Dubuffet (1901-1985) y Jean Fautrier (1898-1964). En esta misma época, también trabajó en París Wolfgang Schulze (1913-1951).

La mayor parte de estas pinturas presentan un tipo de composición similar, pues en ellas destaca, por lo general, la zona central en la que aparecen las densidades de los materiales, obtenidas mediante la técnica del dripping (goteo). Wols emplea gamas cromáticas contrastadas. Así, los fondos suelen ser más o menos homogéneos, mientras que las zonas de centro, a parte de ser las más exaltadas en cuanto grosor, presentan también importantes cambios de color. El dinamismo inherente a tales composiciones es un factor decisivo que hace que, en ocasiones su obra se pueda inscribir en la trayectoria signica-gestual del informalismo

Los artistas Georges Mathieu (1921) y Hans Hartung (1904-1989), ambos de origen germánico, representantes de la tendencia gestual del Informalismo europeo.

Lucio Fontana (1889-1969) y Alberto Burri (1915) principales representantes del Informalismo en Italia.

Composición. Wols. 1946  
Col.particular. Munich.



En los países nórdicos de Europa, los principales representantes del Informalismo, más en la línea gestual, son los artistas del grupo COBRA que según Argan, se formó en 1949 y de él formaron parte artistas como Corneille, Appel, Alechinsky y A. Jorn.<sup>1</sup>

De los artistas de este grupo, Alechinsky ya empezó a mezclar estilos distintos en su pintura. Este artista divide sus cuadros en diferentes zonas y, en cada una de ellas utiliza formas y elementos estilísticos distintos de los demás.

El más importante y más representativo artista español del informalismo, más precisamente de su corriente matérica, es Antoni Tàpies (1923-2012).<sup>2</sup>

Un ejemplo de Informalismo matérico en la obra de Tàpies es el cuadro titulado Forma Blanca de 1959.

En 1957, los artistas Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suarez y los críticos Manuel Conde y José Ayllón fundan en Madrid el grupo "El Paso" : parte de la obra de este grupo está dentro del Informalismo gestual.

1 Giulio Carlo Argan, EL Arte Moderno, p.496 y 498.

A las esferas de la poética del gesto pertenece el grupo COBRA, que se forma en 1949 en Holanda con el propósito de recuperar el Expresionismo nórdico y subrayar su actualidad ( la palabra Cobra sílabas de Copenhage, Bruselas, y amsterdam ); (...). Constituye el núcleo programático del purismo formal de De Stijl y una respuesta casi ultrajante al horror que a Mondrian le producía el "barroco moderno".

2 Lourdes Cirlot, Últimas tendencias, p. 53

Las obras realizadas por el (Tàpies) durante los años cincuenta y parte de los sesenta están efectuadas empleando un procedimiento mixto que da lugar a unas materias densas con aspecto rugoso y áspero. Tàpies las obtenía mezclando polvo de mármol triturado con aglutinante y pigmentos en polvo. este empaste denso se colocaba sobre el soporte y después se trabajaba, utilizando la técnica del grattage o bien añadiendo algún elemento por collage. De este modo, las texturas son extraordinariamente complejas y llegan a presentar una apariencia de relieves. En la obra del periodo estrictamente informalista, Tàpies elimina todo elemento de carácter figurativo, y tan sólo se pueden observar ciertos signos, como la cruz en forma de T o de aspa, algunas extrañas o ilegibles grafías o bien manchas y goteados que se reparten por ciertas zonas de la pintura para convertirse en centros de atención.

Forma Blanca. Tàpies. 1959  
Col.Telefónica. Madrid.



Durante la Segunda Guerra Mundial, más o menos al mismo tiempo del surgimiento del Informalismo europeo, surge, en Estados Unidos el Expresionismo Abstracto. Fue el primer estilo artístico genuinamente norteamericano, pues como señala Argan:

En la pintura norteamericana que con pollock se llamará action painting, el signo (bien sea una línea o una masa de color, pues, fuera de la finalidad cognoscitiva del arte europeo, las categorías han dejado de tener sentido) tiene la vitalidad intensa y tenaz de un germen que se genera espontáneamente en un agua pútrida estancada: y ese agua pútrida es el pasado que, al no organizarse racionalmente en una perspectiva histórica, cae en el caos del inconsciente.<sup>1</sup>

Uno de los más importantes precursores del Expresionismo Abstracto norteamericano y que ya utilizaba en su pintura un lenguaje informal fue Mark Tobey (1890-1976), que vivió algún tiempo en Japón y, fue influenciado por la caligrafía oriental, “cuyas aguas tranquilas él mezcla, en la gran cuenca norteamericana, con las agitadas corrientes europeas”<sup>2</sup>

Según Lourdes Cirlot, en Estados Unidos, existieron dos modalidades distintas dentro de Expresionismo Abstracto: una línea gestual y otra en las llamadas color-field painting (pinturas de superficie de color).<sup>3</sup>

En la línea del gestualismo se encuentra parte de la obra de Willem de Kooning (1904-1997) y de Frank Kline (1910-1962). Pero el artista más importante de esta línea gestual y de todo el expresionismo Abstracto norteamericano fue Jackson Pollock (1912-1956) que, en 1957, inventó la técnica del dripping y, de este modo, empezó la pintura que el crítico Harold Rosenberg ha llamado de Action Painting (Pintura de acción).

1 Giulio Carlo Argan, El Arte Moderno, p.484.

2 Ídem, p.486.

3 Lourdes Cirlot, Últimas Tendencias, p.72.

Según Renato de Fusco, la técnica del dripping es la “síntesis del informalismo”, lo que implica que es la síntesis de las dos corrientes, tanto la europea como la norteamericana.<sup>1</sup> Como ejemplo de la obra de Pollock tenemos cuadro Blue Poles.

De la otra tendencia del Expresionismo Abstracto norteamericano llamada Color-field painting, los artistas más importantes y más representativos fueron Mark Rothko (1903-1970), Clifford Still (1904-1980) y Barnett Newman (1905-1970). Según Lourdes Cirlot, la propuesta de los artistas que trabajaron en esta línea fue “esencialmente investigar hasta el límite las posibilidades del color: interacciones cromáticas, contrastes, yuxtaposiciones de tonos, asociaciones de colores no efectuados anteriore...”<sup>2</sup>



Blue Poles. Jackson Pollock.1953.  
Col. Ben Heller. Nueva York.

En la siguiente relación he optado por reseñar, exclusivamente los que, por algún motivo (directamente relacionado con la gestualidad o simplemente con cuestiones de composición, manejo del color, énfasis en el ritmo, manera de entender la abstracción...) he considerado que me han aportado algún concepto en esta búsqueda de un lenguaje propio a través del gesto durante el proceso creativo que culmina con los cuadros que presento para este proyecto expositivo.

---

1 Renato De Fusco, Historia da Arte Contemporáneo,p.77.

2 Lourdes cirlot, Ultimas Tendencias, p.78.

### **3.4.METODOLOGÍA DEL TRABAJO PRÁCTICO**

#### **3.4.1.Descripción técnica**

El proyecto se compone de nueve obras de distintas dimensiones entre los 30 centímetros y los dos metros. Realizadas con pintura acrílica sobre chapa. Imprimada y montadas sobre bastidores de madera. La pintura acrílica, o en algunos casos el pigmento con látex, resina acrílica o médium los he utilizado con texturas aguadas o densas, utilizando en algunas ocasiones una esponja para hacer frotados, también e utilizado acetatos y espátulas para trabajar la materia.

La chapa la he montado en los bastidores de madera pegándola con cola y grapándola por la parte trasera de éstos, dejando los bordes limpios de grapas pudiendo observar parte de la pintura y dándole continuidad a la obra. el borde de los bastidores es de tres centímetros.

Las obras con sus respectivos títulos y medidas serían las siguientes:

Momento 1. De 30 cm de ancho por 30 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 2. De 30 cm de ancho por 30 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 3. De 30 cm de ancho por 30 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 4. De 100 cm de ancho por 100 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 5. De 100 cm de ancho por 100 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 6. De 100 cm de ancho por 100 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 7. De 200 cm de ancho por 200 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 8. De 200 cm de ancho por 200 cm alto y 3cm grosor del bastidor.

Momento 9. De 200 cm de ancho por 200 cm alto y 3cm grosor del bastidor

### 3.4.2. Proceso de trabajo

Cuando comencé con este proyecto pensé en realizar una obra grande que tuviera que ver con la pintura abstracta porque era hacia donde quería llevar mi obra pictórica. Quería sacar todo aquello que llevaba en mi interior sabía que podía hacer más de lo que estaba haciendo. Las obras iniciales, de cuando surgió la idea de realizar este proyecto expositivo eran estáticas porque andaba por este camino con timidez, con miedo a equivocarme en las decisiones que iba tomando. No veía el soporte como un lugar donde poder ser yo misma, un lugar donde expresar lo más interno que llevaba en mí. Lo veía como un espacio frío que me asustaba, los soportes pequeños no me asustaban pero conforme iba aumentando el tamaño el problema era mayor. Tenía miedo a equivocarme.

Después de equivocarme infinidad de veces comencé a disfrutar más y a olvidarme de transmitir sentimientos, simplemente me limité a sentir y fue así como comencé a transmitir sin la intención de hacerlo. Fue para mí todo un descubrimiento. Estaba delante de una superficie donde poder crear y al mismo tiempo dialogar. Se convirtió poco a poco en un “campo de batalla” en el que podía investigar y experimentar todos los procesos creativos adquiridos durante el curso. Comencé entonces a sentir la melodía.

Ese gesto se convirtió en la expresión de lo más interno que llevaba dentro, como cuando una persona se asusta y grita y ese grito le surge del interior inconscientemente, ese gesto para mí representaba eso; un grito que sale inconscientemente expresando todos mis sentimientos y emociones.

Fue en ese camino y a partir de los bocetos o ensayos que iba realizando que fui descartando otros posibles caminos, ya que en esos bocetos existían muchas direcciones diferentes hacia donde dirigir mi obra. Descarté aquello que no funcionaba o no creaba un equilibrio entre la simplicidad y el caos. Fui creando mi propio camino en este lenguaje plástico.

En un primer momento pensé en titular este proyecto “Momentos en el tiempo” pero al empezar a investigar en el terreno de la teoría y fundamentalmente en la práctica decidí cambiar el tema por “Color, materia y metodología”. Anotaba cualquier pequeña cosa que se me ocurriera, cualquier pensamiento quedaba entonces escrito en cualquier hoja de papel que luego utilizaría en parte para escribir estas páginas.

Empecé a realizar pequeños bocetos y decidí empezar a pintar en soportes pequeños, pero luego pensé en aumentar el tamaño y tras una muy buena experimentación decidí involucrarme en tamaños mucho más grandes. El caos se apoderaba de mí pero poco a poco tras un gran esfuerzo y constancia los objetivos se iban cumpliendo.

Al final decidí arriesgar y pintar directamente sobre grandes superficies de chapa para recorrer el camino de la experiencia, del momento, del automatismo, que al mismo tiempo me daban la posibilidad de vivir más intensamente en la obra, pintándola en el suelo y pudiendo ver todos los puntos de vista posibles.

En la práctica utilice pigmentos y resinas acrílicas, en soportes de forma cuadrada. La técnica de aplicación de estos materiales se hizo de forma directa e indirecta. De forma directa cuando aplicaba la pintura al soporte y indirecta cuando la aplicaba a través de acetatos adheridos al soporte. Mediante la utilización de estructuras abstractas iba aplicando la pintura en el soporte. Utilizaba diversos procedimientos gráficos como rasgaduras, lijados, paletas metálicas, espátulas, esponjas. Una de las cosas importantes ha sido que la pincelada no aparecería en ningún cuadro. Encontraba así la conexión entre la pintura y la vida.

Tampoco utilicé el óleo porque al ser una técnica más pastosa vi que no me proporcionaba rapidez en su ejecución y necesitaba algo que fluyera y secara lo más rápido posible. Aún así, en la forma que utilicé el acrílico tenía que trabajar con varias superficies a la vez ya que en algunas zonas del soporte no se secaban en un día y tenía que esperar varios días.

La idea de trabajar la obra con la chapa en el suelo surgió de la necesidad de expresar el gesto de todo el cuerpo en un momento determinado, sintiendo en cada extremidad del cuerpo el impulso de cada nervio, pudiendo desplazarme a gran velocidad o impulsivamente por toda la superficie. Al mismo tiempo, el hecho de que la chapa fuera un soporte rígido daba mayor rigidez a la obra.

Poco a poco iba adquiriendo un lenguaje personal, mi preocupación era mostrar la naturaleza dinámica de los materiales, los diversos comportamientos de los distintos procesos iban mostrando buenos resultados de ejecución. Los títulos de las pinturas guardan una estrecha relación con la definición de momento. Momento en el tiempo: periodo en el tiempo en el cual sucede algo. Nombre a las obras: "Momento 1,2, 3,4, 5, 6, 7, 8, 9".

El modus operandi ha sido utilizar las estructuras abstractas para construir mi propio universo de representación. En este universo las rayas de color son elementos que acumulan marcas, texturas, sombras y colores produciendo un efecto que huye de toda claridad formal.



Conceptualmente me ha gustado mezclar la pureza geométrica del soporte, rompiéndola en estructuras creando un universo inestable donde el caos se revela por la enorme multitud de formas y colores.

He de decir que la experimentación de los materiales fue decisiva, y uno de los puntos principales donde he encontrado la clave de la creatividad. Debido a que el tratamiento que le he dado a la pintura ha construido un nuevo conjunto de relaciones pictóricas y conceptuales muy particular. Por medio de acetatos he encontrado un medio de expresión muy particular.

Por lo que se refiere a la composición mi trabajo se ha visto influenciado por las tendencias del informalismo y la abstracción.

He utilizado campos de color aplicando transparencias y veladuras que a la vez han sido lijadas para así crear varias texturas. Estas texturas han sido creadas aleatoriamente tras el trascurso y ejecución de la obra.

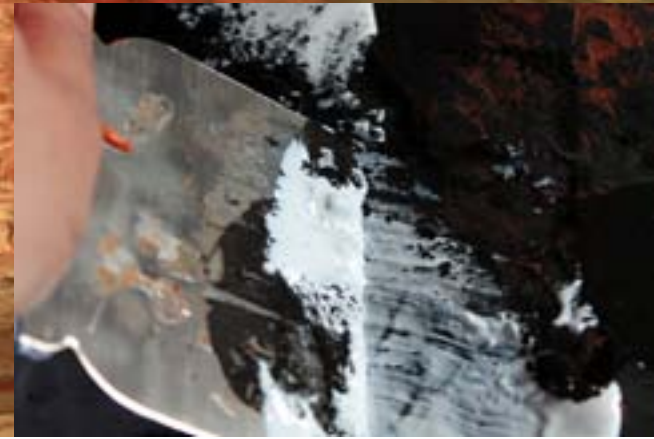
Este proyecto ha sido planificado en diferentes fases, a través de las cuales, he llegado a unos resultados específicos y concretos y a unas conclusiones. La primera fase, que comprende aproximadamente los meses de enero, febrero y marzo, fue aquella en la que dediqué tiempo en la lectura de textos o libros relacionados con el tema al cual me enfrentaba y al que iba enfocada mi investigación. La segunda fase, que comprende los meses de abril y mayo la cual la dedicación ha sido más práctica. también comencé a redactar algo de lo que sería la parte teórica de este proyecto y por ultimo la fase final junio y julio la he dedicado a pintar plenamente la obra definitiva y escribir la parte teórica de este proyecto.

El fin ha sido desarrollar un estilo personal, enseñando nuevas posibilidades expresivas a través de la superposición y adhesión de acetatos, lijados, rasgados, lavados de la pintura.

En un futuro mi pretensión será trabajar formatos más grandes y complejos.

### 3.4.3 IMAGENES DE LAS OBRAS

#### 3.4.3.1 Fotos de ejecución del TFG



Mezclando la materia con el pigmento.



Acetatos, reservas y materia.



Trabajando con las obras grandes.



Resultados matericos.



Lijados, grattage y frotaje.

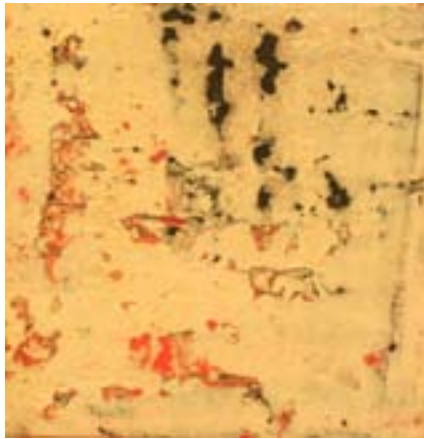


Aparece la forma.

3.4.3.Fotos del TFG.



Momento 1  
Acrílico sobre tabla. 30 x 30 cm.



Momento 2  
Acrílico sobre tabla. 30 x 30 cm.



Momento 3  
Acrílico sobre tabla. 30 x 30 cm.



Momento 4  
Acrílico sobre tabla. 100 x 100 cm.



Momento 5  
Acrílico sobre tabla. 100 x 100 cm.



Momento 6  
Acrílico sobre tabla. 100 x 100cm.



Momento 7  
Acrílico sobre tabla. 200 x 200 cm.



Momento 8

Acrílico sobre tabla. 200 x 200 cm.



Momento 9

Acrílico sobre tabla. 200 x 200 cm.

### 3.5.CONCLUSIONES

Los objetivos generales de este proyecto han sido: crear composiciones de color encaminadas a lograr la máxima expresividad. Experimentar con la materia, creando texturas. Experimentar las posibilidades técnicas y expresivas de la pintura acrílica. Ensayar con diferentes procesos creativos como: el frottage, grattage, lijados, la utilización de acetatos, y reservas. Fabricar un lenguaje pictórico personal. Producir obra, de distintos formatos. Buscar una poética del color y el gesto. Aplicar la materia a través de diversos procesos pictóricos. Aplicar la pintura por capas. Estudiar los distintos referentes plástico de la abstracción y el informalismo. Ejecución espontánea. Hacer un estudio del color y la Teoría del color. Realizar pruebas con diferentes soportes, para ver como va cambiando el modo en que se percibe la obra.

Se puede decir que todos los objetivos marcados desde el principio, se han cumplido. Los resultados más importantes se pueden observar en las obras, quedando implícito todo el proceso de investigación.

En conclusión queda la confianza de haber realizado un trabajo muy satisfactorio. Por otro lado, dejamos para posteriores estudios una ordenación mas acabada de los distintos tipos de tensiones y contrastes plásticos. Sugiriendo indagar con detenimiento la sintaxis formal de la luz de la psicología de la percepción.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- Abstract expressionism: the formative years. Whitney Museum. Nueva York, 1978.
- Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. John Berger. Árdora. Exprés. Madrid 1998.
- American Action Painters. Harold Rosenberg. Art News, Vol. 51, diciembre de 1952.
- Art as experience. John Dewey. Perigee Books. The Berkley Publishing Group. New York. 1980.
- Art et culture, essais critiques. Clement Greenberg. Editorial Macula. París, 1988.
- Arte e ilusión. Ernst H. Gombrich. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- Arte y percepción visual. Rudolf Arheim. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1992.
- Cursos de la Bauhaus. W. Kandinsky. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990.
- De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Serge Guibaut. Editorial Mondadori. Madrid, 1990.
- Del arte objetual al arte de concepto. Simón Marchán Fiz. Editorial Akal. Madrid, 1988.
- De lo espiritual en el arte. W. Kandinsky. Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- El aire y los sueños. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1994.
- El Arte Abstracto. Anna Moszynska. Editorial Destino. Londres, 1990.
- El Arte del siglo XX. AA.VV. Editorial Salvat. Barcelona, 1990.
- El Arte Moderno. Guilio Carlo Argan. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1984.
- El Arte Moderno. Meyer Shapiro. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1988.
- El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla. René Berger. Editorial. Noguer. Barcelona, 2002.
- El expresionismo abstracto. Anthony Everitt. Editorial Labor. Barcelona, 1975.
- El malestar en la cultura. Sigmund Freud.
- La definición del arte moderno. Alfred H. Jr. Barr. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1989.

- La Escuela de Nueva York. Dore Ashton. Editorial Cátedra. Madrid, 1988.
- La estética del siglo XX. Mario Perniola. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.
- La Gramática de la creación. El futuro de la pintura. Wasili Kandinsky. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.
- La Historia del Arte Moderno. Ernst H. Gombrich. Editorial Debate. Madrid, 1997.
- La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Rosalind E. Krauss. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1996.
- Los expresionistas. Wolf – Dieter Dube. Editorial Destino. Barcelona, 1997.
- Primeras vanguardias artísticas. Lourdes Cirlot. Vicens-Vives. 1994.
- Últimas tendencias pictóricas. Lourdes Cirlot. Vicens-Vives. 1994.
- Goethe y la Teoría del color. Goethe. 2008.

#### DICCIONARIOS:

- Diccionario del arte actual. Karin Thomas. Editorial Labor. Barcelona, 1994.
- Diccionario del Arte Moderno: conceptos – ideas – tendencias. Fernando Aguilera Cerni. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1979.
- The dictionary of Art. (34 volúmenes). Editado por Jane Turner. Macmillan Publishers Limited. Groves Dictionaries Inc. Nueva York, 1996, vol. 7.

#### ENCICLOPEDIAS:

- El mundo contemporáneo. Historia del Arte. (4 tomos). Editorial Alianza. Madrid, 1997, t. 4.
- Eva Heller. Psicología del color. Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Historia del arte. (16 volúmenes). Instituto Gallach de librería y ediciones. Grupo editorial Barcelona. Barcelona, 1996, vol. 16.
- La definición del arte moderno. Alfred H. Jr. Barr. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1989.
- La Escuela de Nueva York. Dore Ashton. Editorial Cátedra. Madrid, 1988.
- La estética del siglo XX. Mario Perniola. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.
- La Gramática de la creación. El futuro de la pintura. Wasili Kandinsky. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.
- La Historia del Arte Moderno. Ernst H. Gombrich. Editorial Debate. Madrid, 1997.
- La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Rosalind E. Krauss. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1996.
- Los expresionistas. Wolf – Dieter Dube. Editorial Destino. Barcelona, 1997.

#### CATÁLOGOS:

- École de Paris. Abstracción Lírica. . Cat. Exp. Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, octubre – noviembre de 1979.
- La pasión reflexiva. Amable Arias..Cat. Exp. Itinerante. Castilla y León. 2003 –2004.

#### REVISTAS:

- El informalismo naturalista en cuatro reencuentros. Informalistas de la pintura vasca. Javier Viar. Revista Común 1 Arte, Arquitectura, Pensamiento, Ciudad. Enero 1979.