

# TFG

---

## ABSTRACCIÓN PICTÓRICA.

LA MANCHA Y EL GESTO COMO ELEMENTOS EXPRESIVOS EN UNA  
PROPUESTA PERSONAL.

Presentado por Adela Rosa Cerezo Muñoz

Tutor: Juan Carlos Domingo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Con el título *Abstracción pictórica: La mancha y el gesto como elementos expresivos en una propuesta personal*, presentamos una propuesta pictórica centrada en la abstracción gestual espontánea, realizada sin bocetos previos, dejándonos llevar por la intuición. Mediante este método de trabajo hemos realizado un proceso de experimentación, buscando la madurez pictórica personal que nos ha llevado a descubrir resultados prácticos enriquecedores. Hemos analizado el trabajo de pintores y corrientes artísticas que defendían el predominio del azar, el automatismo y la espontaneidad del gesto, con el fin de estudiar a los precursores de la abstracción y sus planteamientos sobre la pintura. Al finalizar este trabajo, hemos llegado a la conclusión de que nuestra expresividad gestual nos exige formatos de grandes dimensiones, capaces de abarcar el recorrido de nuestra pincelada; y que una paleta más reducida nos permitirá mejorar la relación entre el fondo, uno de los elementos compositivos fundamentales de nuestra obra; y la mancha que emerge del gesto espontáneo.

## PALABRAS CLAVE

Pintura, Abstracción, Gesto, Mancha, Proceso, Intuición.

## ABSTRACT

Under the title of *Pictorial Abstraction: Smear and Gesture as Expressive Elements in a Personal Artistic Statement*, we present a personal pictorial perspective focused on spontaneous gestural abstraction. Thus, our work has been carried out without previous sketches, just by following intuition. During the process of experimentation, based on this methodology, we have looked for our personal artistic growth and reached innovative results. We have analyzed the work of several painters and artistic currents that defended a new conception of painting based on chance, automatism and whimsical gesture, so as to study the forefathers of abstraction and their perspectives on abstraction. At the end of this project, we have realized that our gestural expressiveness requires of bigger canvases which can encompass the length of our brushstrokes; and that a restricted palette will best convey the interaction between the background and the smear that emerges from spontaneous gesture.

## KEY WORDS

Painting, Abstraction, Smear, Process, Intuition.

# ÍNDICE

<b>1.INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	5
<b>3.MOTIVACIÓN</b> .....	6
<b>4.DESARROLLO CONCEPTUAL</b> .....	7
4.1 CUESTIONES GENERALES SOBRE LA ABSTRACCIÓN .....	7
4.2 ABSTRACCIÓN VS FIGURACIÓN.....	7
4.3 KANDINSKY Y MALÉVICH .....	9
4.4 EL DADAÍSMO: AZAR .....	11
4.5 AUTOMATISMO Y EXPRESIONISMO ABSTRACTO .....	12
4.6 REFERENTES .....	13
<b>5. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA</b> .....	15
5.1 MÉTODO CREATIVO .....	15
5.2 FONDO Y FIGURA .....	17
5.3 COLOR.....	20
<b>6. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS</b> .....	24
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	28
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	30
<b>9. INDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	32

# 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado es la culminación de los estudios de grado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia que consiste en la presentación de una serie de obras inéditas, acompañada de una catalogación teórica.

Bajo el título *Abstracción pictórica. La mancha y el gesto como elementos expresivos en una propuesta personal*, presentamos una propuesta pictórica centrada en la abstracción gestual. Pretendemos alcanzar unos resultados basados en la intuición y la acción directa, sin el trabajo previo de bocetos. Nos interesa la incertidumbre como el recurso clave que alienta las sesiones de trabajo en el estudio. Se trata de un trabajo de experimentación, por lo tanto nos planteamos metas sin un recorrido premeditado. Deseamos desvelar los elementos plásticos que permanecen ocultos durante el proceso de trabajo y que guiarán la obra hasta el final. Elementos que una vez identificados, seleccionados e incluso repetidos formarán parte sustancial de la metodología del trabajo práctico.

Partiendo del gesto como recurso pictórico y su interacción sobre el fondo, vamos a explicar la importancia que tiene el proceso, analizando las diferentes intensidades del gesto, según el movimiento y la materia, la superposición de colores y las veladuras o transparencias.

Gracias a esta metodología, hemos encontrado nuestro propio lenguaje pictórico y hemos llegado a resultados y conclusiones que nos van a servir para futuras propuestas pictóricas. En este trabajo analizaremos las cuestiones generales de la abstracción, veremos los diferentes códigos que diferencian a la pintura abstracta de la figurativa. Para ello haremos un recorrido por diferentes autores con los que compartimos la idea de abstracción y corrientes con las que nos hemos sentido fuertemente influenciados por los recursos creativos utilizados.

Este trabajo está desarrollado en dos partes:

La parte teórica:

-Contextualización del tema del trabajo, para comprender el concepto de abstracción desde dos puntos de vista; la parte objetiva, describiendo, los signos que dotan a una obra puramente abstracta, destacando también las principales características de una obra figurativa y de esta manera comprender las diferencias entre ambas. Y la parte subjetiva, analizado el concepto de abstracción mantenido por dos artistas clave, Malévich y Kandinsky.

-Análisis del trabajo personal con la obra de otros artistas de referencia como De Kooning, Rothko y Franz Kline.

La parte práctica:

-Donde se presenta la serie de cuadros inédita realizada durante el 2015, analizando el proceso creativo personal, los recursos plásticos: el gesto, la mancha y las veladuras.

-Documentación y catalogación del proceso y la obra final mediante una serie de imágenes.

Para finalizar nuestro trabajo exponemos una serie de conclusiones a las que hemos llegado durante el proceso y la bibliografía consultada.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### Objetivos

Mediante los conocimientos y habilidades adquiridas durante el Grado y aplicados en este trabajo, los objetivos que nos planteamos son:

-La búsqueda de nuestro propio lenguaje pictórico a través del gesto, analizando la interacción que el fondo pictórico tiene sobre éste, según las diferentes intensidades cromáticas y gestuales.

-Encontrar recursos plásticos que puedan sernos de utilidad para nuestro trabajo.

-Alcanzar una madurez pictórica que nos sirva para futuros trabajos pictóricos o no pictóricos.

Para alcanzar estos objetivos generales establecemos una serie de objetivos operativos:

-Analizar el trabajo de pintores y corrientes artísticas cuyo propósito es un tipo de pintura con predominio gestual, azaroso, automático, emocional e intuitivo.

-Señalar el carácter experimental de la práctica pictórica y aplicar sus conclusiones en el trabajo artístico personal.

-Alcanzar un lenguaje plástico personal, a través del proceso y la experimentación con el que expresar la visión personal de la pintura.

## **Metodología**

Para alcanzar los objetivos generales, la metodología seguida ha sido el estudio y reflexión teórica de los aspectos que sustentan la parte práctica:

-La experiencia vital como base de la pintura, influencia de la percepción diaria que se traslada a la actividad en el estudio.

-Analizar el trabajo de pintores (Kandinsky y Malévich) cuyo trabajo o influencia plástica no es similar a la nuestra pero sí lo es su visión de la abstracción pictórica.

-Describir las diferentes corrientes cuyo propósito principal es un tipo de pintura con predominio de lo gestual, automático, azaroso e instintivo.

-Consulta de bibliografía específica de autores como John Golding, José Saborit y Alberto Carrere, entre otros.

-Apoyo en el análisis del trabajo de pintores como Willem De Kooning y Mark Rothko.

-Utilizar el azar como estrategia creativa para descubrir nuevos recursos y posteriormente ir modificando la estructura de la obra hasta alcanzar el resultado que nos interese. (Método ensayo-error)

## **3. MOTIVACIÓN**

La elección del tema surge del interés personal por las cuestiones relacionadas con las calidades expresivas del gesto y la mancha con el método ensayo-error. Este método nos permite trabajar con la incertidumbre del resultado final de la obra y de este modo, tenemos la oportunidad de alcanzar resultados totalmente inesperados. Estos resultados pueden ser desencadenantes para el comienzo de nuevas obras, utilizando el mismo método y así sucesivamente, entendiendo que nunca habrá un lenguaje pictórico absoluto, sino que siempre nos conducirá a nuevos lenguajes. Por lo tanto, la pintura es infinita.

Siempre nos ha interesado trabajar la estructuración cromática y la calidad de la materia, aportando intensidad emocional a la obra para expresar la

subjetividad, de manera que el espectador es libre de interpretar la obra a través de su experiencia personal y criterio.

## 4. DESARROLLO CONCEPTUAL

### 4.1. CUESTIONES GENERALES SOBRE LA ABSTRACCIÓN

Generalmente llamamos pintura abstracta a la pintura donde no hay nada representado, donde no podemos ver objetos o figuras reconocibles y pintura figurativa donde podemos reconocer objetos o figuras, cosas del entorno fácilmente verificables.

Es difícil trazar una barrera exacta entre los términos abstracción y figuración, ya que existen multitud de ambigüedades entre ambas tendencias. Una obra abstracta puede tener referencias del mundo objetual, como una obra figurativa puede tener elementos plenamente abstractos que no hacen referencia a ningún objeto y que su función es totalmente expresiva. No obstante, hay que destacar que el significado de un cuadro no sólo dependerá de la intención del artista, sino también de la libre interpretación del espectador o su contexto.

Por ejemplo, como sostiene Carrere y Saborit<sup>1</sup> una obra típica de Mark Rothko, contemplada desde los códigos de la abstracción, sugiere un significado transcendental y espiritual, ligado a los estados anímicos del artista y tiene la intencionalidad de evocar al espectador ciertos estados emocionales. Por otra parte, la superficie texturada, la cuidadosa vaporosidad con la superposición de veladuras pictóricas de Rothko, puede dar pie a interpretaciones figurativas semejantes a las pinturas de Turner, lo que nos permite, desde los códigos de la figuración comparar la pintura de Rothko con un atardecer tras la niebla. Del mismo modo que desde una visión abstracta, podemos contemplar las pinturas de Turner como una intensidad emocional, o la representación de la energía de la naturaleza.

### 4.2 ABSTRACCIÓN VS FIGURACIÓN

La representación o no representación de elementos objetivos en un cuadro no es suficiente para definir si una obra es abstracta o figurativa. Esta

---

<sup>1</sup> CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. p. 91.

definición vendrá condicionada por el artista, el espectador y el contexto de la obra<sup>2</sup>.

Para diferenciar la abstracción de la figuración, describiremos lo que muchos autores han denominado signos plásticos y signos icónicos. “Un color rojo puede ser un signo plástico cuando, por ejemplo, en un contexto de colores fríos significa por contraste excitación o calor, y signo icónico, cuando en el contexto de una pintura impresionista significa amapola o tomate, es decir cuando remite a alguna cosa que posea esa cualidad de rojo<sup>3</sup>.

Estas definiciones de signo icónico y signo plástico otorgan a la pintura figurativa y abstracta cierta ambigüedad a la hora de clasificarlas ya que en la pintura figurativa y abstracta podemos apreciar una simultaneidad de signos icónicos y plásticos.

De Kooning es considerado un expresionista abstracto, sin embargo, en su serie de mujeres se aprecian claramente figuras femeninas que exacerban lo grotesco, lo violento y lo dramático. Estas mujeres son el signo icónico de la pintura de De Kooning, son el referente del mundo objetivo. Sin embargo, la violencia y expresividad enunciada en su pintura viene dada por los signos plásticos turbulentos conseguidos mediante las enormes pinceladas, los cambios bruscos y las texturas que construyen lo que finalmente se puede apreciar en la totalidad del cuadro, unos ojos, una boca, una nariz, un cuerpo y que son el signo icónico.

Decimos que una obra es abstracta cuando no hay nada representado, donde no hay una apariencia visible de las cosas pero, como hemos visto, no es motivo suficiente para definir si una obra es abstracta o figurativa. Por ello, debemos ir más allá de los recursos técnicos y conocer el discurso e intencionalidad de los artistas que son considerados abstractos.

Con la llegada de las vanguardias, a principio de siglo XX, los artistas se entusiasmaron con la abstracción como creación de espacios imaginarios, en los que se podía experimentar algo misterioso, que hasta entonces no se había podido expresar. Más tarde fue considerada, por una parte, como expresión de las leyes universales o del espíritu humano, y por otra, como medio de transformar el entorno. Según Herbin, es el “arte del hombre verdadero” que al contrario de los pseudo seres no se deja marcar por el entorno, sino que pone su propio sello en éste. Puesto que el arte no figurativo es “la realidad

---

<sup>2</sup> Muy interesantes en este sentido las aportaciones del grupo japonés Gutai con su trabajo de raíz informalista que pretendía superar la división entre figuración y abstracción, conceptos que consideraban ilusorios.

<sup>3</sup> CARRERE, A. SABORIT, J. *Op. Cit.* p. 91.

más pura, la única realidad, que resulta de la actividad consciente del ser humano”<sup>4</sup>

Si bien dentro de las diferentes vanguardias hubo maneras diferentes de canalizar la abstracción, todas ellas hablan del carácter espiritual y de nuevas verdades pictóricas. Por ejemplo Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, dice que “el arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma”<sup>5</sup>. En el catálogo de la exposición Forum (1916) de Nueva York, el sincromista Morgan Rusell decía, “Creo que la pintura no ilustrativa es el más puro modo de expresión estética, y que su efecto emocional sería incluso más fuerte sin las trabas de la representación”<sup>6</sup>.

Malevich, despreciaba los virtuosismos de la figuración y decía que la pintura sólo podía representarse a ella misma, defendía la supremacía de la pintura. El arte debía confrontarse con la realidad, en lugar de imitarla, una realidad de invención propia. Por ello se originó, por una parte, una limitación a las formas consideradas como fundamentales para cualquier creación; las geométricas, y por otra, se realzaron las cualidades táctiles y visuales de la obra de arte como objeto material.

“Cuando la conciencia haya perdido el hábito de ver en un cuadro la representación de paisajes, madonas o venus impúdicas veremos la obra puramente pictórica”<sup>7</sup>.

### 4.3 KANDINSKY Y MALÉVICH

Durante siglos la pintura ha asumido una función únicamente representativa, apoyándose en cosas del mundo visible. Si ya algunas corrientes como el expresionismo, romanticismo o el impresionismo fueron corrientes que destacaban el mundo espiritual del artista y sus emociones, la llegada en 1840 de la fotografía fue determinante para que el artista quisiera expresar su mundo interior plenamente y rechazar la figuración. El arte de la primera parte del siglo XX se liberó de la imitación donde “la construcción sustituía a la reconstrucción, la presentación a la representación, la abstracción a la figuración”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> BLOK, C. *Historia del arte abstracto, 1900-1960*. p. 87

<sup>5</sup> KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. p. 114.

<sup>6</sup> BLOK, C. *Op. Cit.* p. 91

<sup>7</sup> Pertenece al escrito de Malévich *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, recogido por NAKOV, A. en *Escritos sobre Malévich*. p. 235

<sup>8</sup> CARRERE, A. SABORIT, J. *Op. Cit.* p. 85.

Una acuarela de Kandinsky, fechada en 1910, fue considerada como el ejemplo más temprano del arte abstracto<sup>9</sup>. Kandinsky estableció una oposición entre los elementos interiores y exteriores en la obra de arte. Siendo el exterior nuestro entorno objetivo, argumentando que es menos importante en la obra del artista y que lo que dota de calidad a la obra es el contenido y la necesidad interior de artista. Esta necesidad interior es la del alma. Como el arte poseía alma, era inevitable que fuera abstracto.

En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky afirma que el artista no puede ser exclusivamente abstracto porque puede caer en la ornamentación. Por aquel entonces Kandinsky no sospechaba que en 1915 llegaría una pintura más pura de la mano de Malévich.

La inmersión de Malévich en el arte moderno convirtió a Kandinsky en un iconoclasta. En uno de sus más citados aforismos, Kandinsky se pregunta: “Hablar de lo oculto por medio de lo oculto. ¿No es eso contenido?” John Golding en *Caminos a lo absoluto* dice que “sería difícil pensar en dos frases breves que encierren mejor toda la mística del simbolismo. Cuando miramos un cuadro de Kandinsky simultáneamente vemos lo que está oculto, velado.”<sup>10</sup>

Kandinsky se sintió fuertemente ligado a la música, defendía la analogía de la pintura con la música y la búsqueda de tonos equivalentes en el color y en la música. Baudelaire había hablado de las propiedades musicales del color y a finales del siglo XIX, la idea de la música como expresión suprema de las artes por sus cualidades abstractas y no imitativas se había generalizado.

Mientras que Kandinsky dota a sus cuadros con multiplicidad de imágenes, la abstracción de Malévich implicaba la reducción de elementos y la capacidad de síntesis característica de la buena parte del arte abstracto. Sin embargo, ambos hablan sobre la llegada de una nueva sensibilidad, capaz de hablar de nuevas verdades pictóricas.

En 1915 Malévich expuso *Cuadrado negro sobre blanco* junto con composiciones mucho más complejas, con un estilo totalmente nuevo que él denominó Suprematismo. A estos cuadros le siguieron cuadros pintados en blanco sobre blanco. El Suprematismo representa a la pintura con formas planas y coloreadas, que no tienen otro significado más que representar la pintura. En sus escritos, Malévich desprecia todo tipo de virtuosismo en la

---

<sup>9</sup> Recientemente, en el Museo Picasso de Málaga, se ha podido ver la obra de Hilma af Klint, artista sueca que desde 1906 (cuatro años antes que Kandinsky) se adentró en los caminos expresivos de la abstracción pictórica.

<sup>10</sup> GOLDING, J. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman Rothko y Still*. p. 56.

pintura y aboga por una pintura plenamente pura. La pintura es un medio con el que construir formas nuevas.

En su manifiesto suprematista Malevich dice: “Os maravilláis ante la composición de un cuadro cuando su composición es la sentencia de la figura condenada a la pose eterna”. Malevich habla de “reproducir objetos y paisajitos relamidos” como la condena del pintor al esteticismo<sup>11</sup>:

En este manifiesto, considerado una obra maestra, Malévich condena a los futuristas por estar demasiado interesados en la apariencia exterior de las cosas, el mismo motivo por el que convertiría a Kandinsky en un iconoclasta. En las pinturas de Malévich no hay estructura compositiva ni profundidad. Los fondos pintados de blanco reafirman la bidimensionalidad del soporte pictórico. Cuando pintó *Blanco sobre blanco*, fue la cúspide de la reducción de la pintura a su propia representación, Malevich cerró la evolución de su propio arte pasando a ser la referencia de muchos pintores abstractos posteriores.

#### 4.4 EL DADAÍSMO: AZAR

El Dadaísmo nació de un grupo internacional de artistas, en 1916, en Zurich. Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Hans Richter y Tristan Tzara formaban parte de él. El dadá realizó lo que Kandinsky había escrito en 1911: “ya no se debería uno poner ninguna frontera, puesto que ya están establecidas: de este modo sería suficiente decir: todo está permitido<sup>12</sup>.”

El nombre elegido afirmaba el ideal de libertad al que aspiraban y se rebelaba con las convenciones literarias y artísticas. Por otra parte, en Nueva York, Marcel Duchamp y Francis Picabia fueron artistas claves del dadaísmo. Les unía el espíritu de rebelarse contra la iconoclastia que ya se había hecho manifiesto en algunas de las obras realizadas en París en 1913.

Los dadaístas estaban en contra de las vanguardias: Según Tzara, “No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales ¿es que se hace arte para ganar dinero y acariciar los gentiles burgueses? Hay que llevar a cabo un gran trabajo destructivo, negativo. Barrer, limpiar<sup>13</sup>.”

Hacer arte de manera aleatoria y azarosa era una de las características de esta corriente. Los poemas dadaístas de Tzara, en los que recortaba palabras sueltas de periódicos y después lo unía son un ejemplo de estas obras, del mismo modo que en nuestro trabajo realizamos gestos aleatoriamente o



Ilustración 1. ARP, Hans. *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*, 1917.

<sup>11</sup> Malévich, recogido por NAKOV, A. *Op. Cit.* p.235

<sup>12</sup> BLOK, C. *Op. Cit.* p. 41.

<sup>13</sup> MARTINEZ, A. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock.* p. 89

seleccionamos accidentes inesperados. Arp exploraba una abstracción que consistía en recortar papeles de color que dejaba caer sobre el papel, pegándolos en la posición que habían adoptado. El azar es la cristalización del momento de ejecutar la obra, es el acontecimiento del instante, la obra es el propio momento. Nuestro trabajo es la huella de un proceso, de unas decisiones.

Más que una revolución artística, el dadaísmo fue una revolución antiartística y por tanto una revolución ideológica. Se hizo una exaltación de lo aleatorio, anárquico y espontáneo. Estos actos subversivos eran una confrontación contra la cultura y el arte que querían destruir. Según Picabia, “dondequiera que aparece el arte, desaparece la vida”<sup>14</sup>.

Mientras algunos artistas producían obras mediante las leyes del azar, otros se dejaron llevar por los resultados del automatismo. Breton sugiere escribir sin planteamientos previos y lo más rápidamente posible para que fluya sin trabajar el subconsciente. El automatismo dada era mecánico, un ejercicio de reivindicación del azar por sí mismo sin otra función que la devaluación del acto creativo. El automatismo es psicológico, una forma de acceso al inconsciente, tiene como objetivo descubrir otra dimensión de la realidad y esto lo convierte en un acto revolucionario.

#### 4.5 AUTOMATISMO Y EXPRESIONISMO ABSTRACTO

A consecuencia de la segunda guerra mundial las principales figuras del arte europeo emigraron a Nueva York y fue allí donde el automatismo alcanzó con los drippings de Pollock su más lograda encarnación.

El arte debía ser un registro de los impulsos internos del artista, hizo de la pintura un mecanismo de liberación. Se considera el nacimiento del expresionismo abstracto en 1947, fecha en la que Pollock realizó la primera pintura con la técnica del dripping y con la que alcanzó la madurez de su lenguaje.

Los expresionistas abstractos se caracterizan principalmente por el acto de pintar mediante el automatismo psíquico puro, contrario tanto a los dictados de la razón y al igual que los dadaístas, contrario a cualquier normativa estética. El inconsciente es para ellos la única zona incontaminada de la imaginación moderna. Entronca con el existencialismo en su forma de exaltación del individualismo y la afirmación de la angustia del ser. Los expresionistas creían que pintando con la máxima espontaneidad sacarían a la luz los estratos más profundos de su ser. El lienzo es para los pintores



Ilustración 2. Pollock pintando mediante gestos aleatorios.

<sup>14</sup> MARTINEZ, A. *Op. Cit.* p. 91.

americanos un lugar donde actuar, en vez de un espacio para reproducir, rediseñar, analizar o “expresar” un objeto real o imaginario. Lo que aparece en el cuadro no es una pintura sino un acontecimiento<sup>15</sup>.

## 4.6 REFERENTES

### *Mark Rothko (1903-1970)*

Fue uno de los protagonistas del expresionismo abstracto americano, junto con Barnett Newman y Clyfford Still, formaban parte de la tendencia pictórica conocida como pintura de los campos de color.

Mark Rothko quería que la pintura alcanzara el mismo poder de repercusión que la música y la literatura. Para él era una necesidad básica y la consideraba un lenguaje universal.

En 1945 Rothko realizó su primera exposición individual y las críticas de la prensa no fueron muy positivas, por lo que Rothko escribió: “Insisto en la existencia parigual del mundo del espíritu y del mundo que fue creado fuera del espíritu divino. Si he renunciado al empleo de objetos conocidos, lo he hecho porque me niego a mutilar su aspecto en beneficio de una acción para la cual resultan demasiado viejos o para la cual probablemente jamás fueron concebidos”<sup>16</sup>.

En 1946 hace una nueva serie de pinturas, las denominadas multiformas. Aquí el artista empieza a desarrollar un lenguaje más abstracto haciendo uso de manchas de color diluidas y multiformas, aportándoles transparencia superponiendo finas capas de color sobre el lienzo.

En la primavera de 1949 expuso sus cuadros de época madura en la galería de Betty Parsons. Rothko amplió el formato de sus cuadros y separó los bloques de color de los bordes para crear la impresión de que unos espacios de color flotaban sobre un fondo determinado.

En 1950 obtuvo un creciente reconocimiento, aunque él se sentía incomprendido. “Mi arte no es abstracto: vive y respira”, decía. Se negaba a ser considerado como un pintor estrictamente colorista. “No me interesa la relación entre forma y color. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y



Ilustración 3. ROTHKO, M. *Multiform Composition*, 1948

<sup>15</sup> GOLDING, J. *Op. Cit.* p. 65

<sup>14</sup> BAAL-TESHUVA, J. *Mark Rothko, 1903-1970 : cuadros como dramas.* p. 37

cosas así. (...) La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos”<sup>17</sup>, declaró en una entrevista a Selden Roman. Hacia el 1957, Rothko mostró cada vez más tendencia a emplear una paleta oscura, los cuadros eran menos accesibles, se habían vuelto más oscuros y misteriosos.

En la época de madurez de la obra de Rothko, sus obras destacan por manchas de color sobre un fondo trabajado mediante veladuras evocando atmósferas vaporosas que sugieren cierta inquietud.

La gran influencia de este pintor sobre nuestra obra es la fusión entre fondo y gesto/forma, a través de degradados, diferentes texturas y colores matizados con blanco.

#### **Willem De Kooning (1904-1997)**

En sus inicios Willem De Kooning realizó dibujos exquisitos, similares a los de Ingres. Su pintura era equiparable a la de los pintores más académicos del siglo XIX, pero durante esa época tenía una sensación de malestar, pintar cuadros armado con una paleta le parecía ridículo y anticuado.

El trabajo de Willem de Kooning partió de la figura, que despedezó finalmente hasta su desfiguración total. Su etapa de máxima madurez la alcanza con las series de mujeres a finales de los 40 y durante los 50. De Kooning es un referente en nuestra obra, ya que concebía el arte “como acción unida a la energía y al movimiento”<sup>18</sup> (cabe destacar que de Kooning está considerado dentro del frente de la pintura de acción, al igual que Pollock o Franz Kline) y que su metodología de trabajo está centrada en el acto creativo sin predeterminación del resultado del cuadro. Lo que más nos interesa del trabajo de este artista son las pinceladas improvisadas, la insistencia de capas sucesivas para corregir, tapar, volver a aplicar y los elementos expresivos frutos del azar.

#### **Franz Kline (1910-1962)**

Pintor estadounidense considerado como un miembro destacado dentro del expresionismo abstracto americano. Estudió pintura en Boston entre el 1931 y el 1935 y en Londres entre 1937 y 1938. Al inicio de su trabajo el



Ilustración 4. DE KOONING, W. *Two figures in a landscape*, 1967

<sup>17</sup> BAAL-TESHUVA, J. *Op. Cit.* p.45

<sup>18</sup> HESS, B. *Willem De Kooning, 1904-1997 : el tema como impresión fugaz.* p. 27

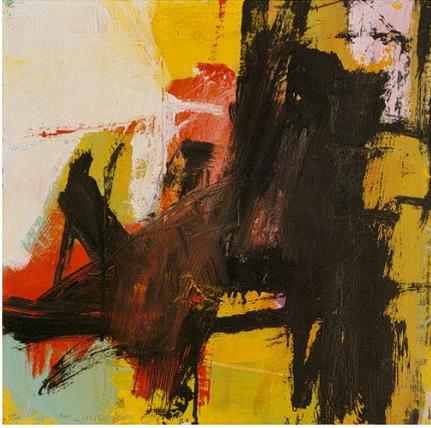


Ilustración 5. KLINE, F. *Black Reflections*, 1959.

ambiente urbano inspira sus óleos y acuarelas, en las que muestra admiración por pintores como Goya, Manet o Rembrandt.

Es en 1946 cuando comienza su aproximación a la pintura abstracta, en una línea paralela a De Kooning o Motherwell. En 1950 expone en la galería Egan, donde alcanzó un inmediato reconocimiento, con una exposición llamada *The New American Painting*.

La influencia que tiene este artista en nuestro trabajo es la línea gestual que utiliza como elemento básico. Nos atraen especialmente los gruesos brochazos negros que resaltan sobre el lienzo blanco que alcanzan un alto nivel expresivo. En su última etapa incorpora el color a sus obras. Nos sentimos especialmente atraídos por esta última fase, donde los gestos furiosos y desgarrados se superponen a grandes manchas de color.

## 5. PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

### 5.1 MÉTODO CREATIVO

En esta serie hemos trabajado principalmente la profundidad, el gesto, y el color, atendiendo a los hallazgos plásticos y resultados que descubrimos a través del proceso, experimentando con los materiales. Hemos trabajado la insistencia de la pincelada, el azar y la intuición, ya que en ningún momento se han realizado bocetos para predecir el resultado final.

Sin la elaboración de bocetos, durante el proceso del trabajo desconocemos el resultado final del cuadro. Este método de trabajo nos ayuda a no limitarnos a un único resultado y de esta manera tenemos la posibilidad de prestar atención a resultados impredecibles y calidades plásticas que pueden resultar interesantes durante todo el proceso.

La metodología empleada para la realización de la serie ha sido un trabajo de meses, experimentando con los recursos plásticos y los materiales. Hemos seleccionado de entre todos ellos los que más podían interesarnos para empezar a trabajar y partiendo de esa base, hemos ido experimentando con los materiales. Ha sido un trabajo de poner, tapar, insistir y seleccionar.

Los materiales utilizados han sido:

-Contrachapado como soporte

-Acrílico, látex, pigmentos, gesso, médium, acetato, liquin, cinta de carroceros.

Hemos elegido el contrachapado, ya que es mucho más resistente que la tela y nos permite lijar y rascar. Otro motivo por el que hemos elegido este material, es por el efecto obtenido en la realización del fondo. Aporta versatilidad y rapidez en el desplazamiento de la pincelada.

Por otra parte, el acrílico nos permite un trabajo mucho más dinámico por su secado rápido. El látex y los pigmentos se han utilizado para la realización de una base para el fondo. El médium y el acetato los hemos utilizado para acabados con brillo.

### **Proceso**

En nuestro trabajo el proceso es muy importante, ya que estamos continuamente experimentando y buscando soluciones. En nuestra serie reflexionamos acerca de los signos plásticos utilizados. Nuestra motivación es la opción experimental, una vía de continuo aprendizaje. Al igual que en cualquier otra disciplina, no se puede partir de cero y es imposible ignorar los antecedentes históricos. Hemos mencionado a Kandinsky y Malévich, como padres de la abstracción y grandes pensadores, con los que compartimos el concepto de abstracción. Nos reafirmamos con ellos, al pensar que la pintura es el lenguaje del alma y que la no representación objetiva es la máxima expresión.

Partiendo de ahí, nuestra pintura es investigación y análisis de los recursos plásticos, los elementos estructurales, la noción de la superficie o el empleo de procedimientos automáticos o azarosos. Durante el proceso observamos, comprendemos y sentimos para dar el siguiente paso. Se trata de una fase donde no existe actividad en la estructura interna de la obra. Es un periodo de tiempo en la que contemplamos el cuadro y es de una duración indeterminada que puede abarcar un minuto o una semana. Estos periodos de reflexión son determinantes para el siguiente paso.

“Cuando Picasso dice: “Yo no busco, encuentro”, quiere decir que ha llegado a dar por evidentemente sentado que la creación misma es exploración”<sup>19</sup>.

La acción es nuestro primer paso, posteriormente reflexionamos y descubrimos resultados impredecibles. Gombrich afirma que los hallazgos inesperados son fruto de la acción práctica. “El artista puede temer el

---

<sup>19</sup> GOMBRICH, E. *Arte e ilusión*. p. 308.

accidente, lo inesperado que parece dotar de vida propia a la imagen creada, o puede acogerlo como un aliado para expansionar el registro de su lenguaje”<sup>20</sup>.

Nuestro trabajo actúa como la huella de un proceso. Esta huella es el equivalente de lo que la fotografía puede suponer para la actualidad, registrar momentos o situaciones para la eternidad, la pintura registra nuestras emociones y decisiones, nuestra manera de pensar y de actuar, nuestro comportamiento como observadores<sup>21</sup>.

Según Lisztzky “Toda forma es la instantánea congelada por un proceso”<sup>22</sup>.

## 5.2 FONDO Y FIGURA

Aunque sabemos que en términos estrictamente pictóricos fondo y figura son lo mismo, y que ambos interactúan entre ellos en una obra, hemos llamado así a este apartado debido a que en nuestro método de ejecución se trabajan por separado. Para comenzar con un cuadro elaboramos todo un proceso de preparación de la superficie dando las primeras manchas que aportan forma y textura. Esta parte del proceso es muy importante en nuestro trabajo, ya que contribuye a que sintamos la obra como propia desde el principio, es decisiva para determinar la elección de futuros cambios. De esta forma las cualidades plásticas del fondo se van a hacer evidentes y van a ser aprovechadas durante todo el proceso.



Ilustración 6. Preparación del fondo

El primer paso para comenzar a trabajar ha sido el de imprimir. La imprimación protege el soporte y le da porosidad; aquí es importante calibrar bien las proporciones de la mezcla para alcanzar el nivel de absorción deseado. Para la imprimación hemos dado un par de capas de látex, agua y pigmento blanco de titanio, siendo el látex y el agua en las mismas proporciones. La siguiente capa es una mezcla de 70% látex y 30% de agua con pigmento sombra natural. El látex protege el soporte, el agua lo diluye para una aplicación más rápida y cómoda y con el pigmento obtenemos un soporte más absorbente y mate. Nos interesa un fondo con estas características para que las pinceladas posteriores de blanco sean menos fluidas, para adquirir unas calidades y texturas que vemos en la ilustración 6. La brocha no fluye con facilidad y se queda pronto sin pintura, permitiendo dar paso a pinceladas casi secas, dejando la huella de las cerdas y el gesto. El acabado mate que nos propicia el pigmento hace que, contrastado con el acabado menos mate del blanco acrílico, el fondo tenga más profundidad.

<sup>20</sup> *Ibíd, Op. Cit.* p. 308.

<sup>21</sup> En este aspecto es interesante conocer la pintura Zen. Se ejecuta de una manera espontánea, de un solo trazo y sin retoque posible.

<sup>22</sup> BLOK, C. *Historia del arte abstracto.* p. 87.



Ilustración 7. Fondo con veladuras y degradados.

El blanco lo aplicamos encima del fondo sombra natural, de manera irregular en cuanto a cantidad, permitiendo así, diferentes tonalidades de blanco y calidades en la textura.

El paso siguiente a la aplicación del blanco es cubrir todo el fondo de tonalidades cálidas, verdosas y grisáceas. Hemos cubierto el fondo con veladuras, de esta manera, conseguimos que la textura del fondo y la huella de las pinceladas previas continúen siendo visibles.

Como se puede apreciar en la ilustración 7, con la aplicación de las veladuras hemos proporcionado al fondo diferentes degradados, consiguiendo una sensación atmosférica y por tanto profundidad. Con estas veladuras conseguimos reducir el contraste y la nitidez del blanco y el verde. Cromáticamente conseguimos el efecto de suma o mezcla de los colores de ambas capas.

Una vez resuelto el fondo, pasamos al siguiente paso, la figura central. Al inicio de este paso, desconocemos cuál va a ser el resultado, no iniciamos el paso con un objetivo definido, sino que trabajamos de manera que vamos descubriendo contenidos plásticos novedosos en cada paso del proceso.

### ***Mancha y gesto***

La figura sobre el fondo está compuesta por una mancha dinámica y expresiva. El gesto es automático e intuitivo, no está premeditado, sin embargo en *Estudio de mancha y gesto nº1, nº2 y nº3*, aunque inconscientemente, sí que hemos seguido un mismo patrón en cuanto a la forma y la situación de la figura durante toda la serie. La figura se sitúa en el centro del cuadro y aparece un elemento vertical que aporta estabilidad compositiva.

En todas las obras, la mancha improvisada ha sido el primer paso, para posteriormente ir modificando la composición y superponiendo los colores buscando una estructura satisfactoria. Se pueden diferenciar una diversidad de gestos, que poseen una concreta forma, color y textura, condicionados por la aplicación matérica de la pintura, el color, el tamaño de la brocha utilizada y el recorrido.

La superposición de pinceladas o insistencia, de diferente color, y en la misma dirección, da el efecto de dinamismo, como si la pincelada estuviera en movimiento o como si vibrase. Podemos apreciar en la Ilustración 8, que las pinceladas superpuestas dan la sensación de que van acompañando, que persiguen a las pinceladas inferiores, lo que le da un carácter ordenado al cuadro.



Ilustración 8. Pinceladas superpuestas.

Los lenguajes de tipo gestual se caracterizan porque tienen un alto contenido expresivo y emocional. El gesto es un signo plástico y puede ser muy distinto en función de la rapidez, tensión y recorrido del movimiento efectuado. Puede ser más brusco si el movimiento es rápido y evocar agresividad. Por el contrario un gesto suave y delicado apacigua la obra. En la ilustración 4, vemos que las pinceladas largas y armónicamente curvadas, sugieren elegancia, en contraste con pequeñas pinceladas rápidas e irregulares que sugieren pequeños golpes.

Podemos diferenciar los contrastes entre formas más dominantes, como las pinceladas largas mencionadas anteriormente, que son gestos rápidos que se expanden por el cuadro con los recorridos cortos o manchas que dan la sensación de lentitud y densidad.

En palabras de Julián Irujo “al margen del objeto representado por el sujeto, el autor expresa en la obra una forma de ser, de situarse, una actividad vital. El gesto o manera de mover un utensilio pictórico se convierten en una proyección hacia afuera del tacto”<sup>23</sup>.



Ilustración 9. Gestos suaves.

Cuando diluimos la materia, obtenemos un mayor fluidez y mejor recorrido del pincel. Si la disolución es alta no solo se consigue un trazo transparente, capaz de remitir sensaciones más suaves, sino que conseguimos la sensación de profundidad, de que unas capas están más cerca que otras. Por otra parte, la utilización de mucha cantidad de pintura produce empastes que destacan la presencia material y la masa pictórica. La pincelada escasa en pintura se hace semitransparente y remite al soporte o a las capas inferiores.

En algunos momentos, si la pintura está diluida y realizamos un movimiento rápido en el cuadro, obtenemos salpicaduras (*dripping*), que contribuyen a intensificar el gesto o sugerir un efecto de dinamismo. Es un recurso creativo fruto del azar que podemos decidir mantener o eliminar.

En alguna ocasión este recurso se ha buscado intencionadamente con una disolución alta de la materia y movimientos lentos. Obtenemos así, un tipo de *dripping* que potencia la sensación temporal de gotas que se deslizan temporalmente lentamente como puede apreciarse en la ilustración 12.

<sup>23</sup> IRUJO, J. *Op. Cit.* p. 93.



Ilustración 10. Aplicación de la pintura con poca materia.



Ilustración 11. Salpicaduras negras (dripping) por accidente.



Ilustración 12. Dripping intencionado.

Para realizar las reservas, hemos colocado la cinta de carroceros y la hemos rasgado, para que el resultado final sea una forma irregular como si de un papel roto se tratase. Estas formas aportan a la obra profundidad. En algunos casos, parece que estén por delante de capas inferiores o que sean absorbidas por otras pinceladas.

En el caso de la ilustración 8, la reserva está únicamente en la parte inferior de la mancha blanca, esta mancha da la sensación de que va poco a poco convirtiéndose en pinceladas hasta finalmente desvanecerse.

### Otros recursos

En este apartado vamos a describir un par de recursos que hemos utilizado pero que han sido descartados para las siguientes obras. En *Estudio de mancha y gesto Nº1*, hemos dado un acabado brillo a la mancha blanca diluida, aplicando médium y colocando acetato por encima, dejándolo secar 24 horas. Al retirar el acetato, las partes donde habíamos aplicado médium quedan con brillo.

En *Estudio de mancha y gesto Nº2*, hemos aplicado una capa de *liquin* por todo el cuadro para obtener un acabado también brillo. En ambos casos el resultado no fue el esperado y por ello decidimos descartarlo para el resto del proceso. El contraste entre una superficie mate y otra brillo aportaba confusión al conjunto, al menos, tal y como nosotros hemos sido capaces de resolverlo.

## 5.3 COLOR

En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky habla de los efectos físicos del color, es decir, los efectos no sólo sobre el sentido de la vista sino también



Ilustración 13. Reserva.

sobre los demás sentidos. “Un médico de Dresde relata que uno de sus pacientes, tenía la sensación de que una determinada salsa sabía azul”<sup>24</sup>.

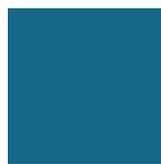
Hoy en día a estas sensaciones se le llama sinestesia; es una facultad poco común que tienen algunas personas, que consiste en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial particular a partir de estímulos de otra modalidad distinta.

La elección de la paleta cromática surge, en muchas ocasiones, de experimentar sensaciones combinadas de los sentidos; del gusto, del olfato y la vista. Se trata pues, de una relación con el color, que podríamos denominar gastronómica. Si se nos permite una expresión más coloquial, son colores que nos invitan a saborearlos.

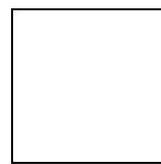
Los colores empleados han sido los siguientes:



Amarillo Cadmio



Turquesa de Ftalocianina



Blanco de Titanio



Naranja de Cadmio



Verde Chromium Pálido



Negro Óxido de Hierro



Sombra Natural



Verde Oscuro

Como nuestro trabajo ha sido un proceso mediante ensayo-error, vamos a describir la gama cromática de cada cuadro y así analizar los cambios realizados durante el proceso.

### ***Estudio de mancha y gesto nº1***

El fondo de esta obra está hecho mediante veladuras cálidas y suaves degradados. Para comenzar con el gesto y buscando un resultado de contrastes, elegimos el turquesa, sin embargo no obtuvimos el resultado que esperábamos, así que empezamos a aplicar manchas negras y grises. Estas manchas dan la sensación de que se funden entre ellas y el turquesa, con la ayuda del brochazo blanco poco matérico, que actúa de bisagra entre ambos. En este punto del proceso decidimos aplicar la reserva naranja, fuertemente

<sup>24</sup> KANDINSKY, W. *Op. Cit.* p. 57.

contrastada y que aporta cercanía y por tanto la sensación de diferentes profundidades.

Buscando otros elementos que aportasen cercanía, colocamos el trazo vertical amarillo, a elección de la intuición y que probablemente estuviera condicionada por la presencia del turquesa, ya que son dos colores que funcionan muy bien juntos.

Finalmente colocamos una gran mancha blanca diluida, que aporta transparencia, dejando ver entre sus huecos el resto de capas pictóricas.

### ***Estudio de mancha y gesto nº2***

En una búsqueda de mayor profundidad e intensidad, podemos apreciar en este cuadro que el color sombra natural de la imprimación se asoma por pequeños huecos del fondo. De esta manera conseguimos un fondo menos homogéneo y con mayores calidades plásticas.

Hemos oscurecido la paleta, obteniendo mayores contrastes entre unos tonos y otros. Este cuadro presenta una armonía de color menos matizada y más dramática.

### ***Estudio de mancha y gesto nº3***

Durante el proceso hemos buscado una interactuación entre el fondo, la mancha y el gesto. Debido a esto hemos experimentado diferentes formas de conseguir un mayor protagonismo del fondo y que no quedase en un segundo plano. En esta obra vemos que, además de las texturas conseguidas, hemos acentuado el degradado. Podemos observar que de izquierda a derecha el amarillo va degradándose hasta convertirse en el verde chromium. La mancha de inicio es una pincelada rápida de verde oscuro, en un gesto que nos lleva la mirada hasta la mancha negra y sólida de la parte inferior. Esta mancha llama nuestra atención porque rompe los esquemas. Dentro de ella observamos un degradado grisáceo que nos evoca cierto misterio. Encima del verde oscuro aparecen pinceladas blancas que acompañan al gesto. Al ser del mismo tono que el fondo de la derecha, parece que éstas vengan del propio fondo, como si absorbiese al verde.

La reserva naranja parece un destello que viene desde el fondo del cuadro y la reserva blanca nos emana equilibrio. Las pinceladas grises y azuladas, apaciguan la obra, aportan estabilidad.

### ***Estudio de mancha y gesto nº4***

En este cuadro hemos conseguido un fondo más vaporoso con la ayuda del verde chromium y el amarillo. Dentro de estos colores podemos apreciar diferentes intensidades que nos aportan profundidad.

Empezamos con el verde oscuro, esta vez con un gesto más firme y lento. Intentando sacar diferentes verdes dentro de la pincelada y haciendo una fusión con el fondo que parece que absorbe este gesto. El blanco y el gris situado en la parte inferior del cuadro son el gesto rabioso y opuesto a la calma que el verde aporta.

La mancha negra nos redirige la mirada hasta esa parte del cuadro para acabar observando el verde diluido.

En la parte inferior del cuadro el amarillo aparece más puro que nunca. Parece un suave destello que se esconde detrás del verde. Se puede apreciar mucho más calor en esta parte del cuadro, al contrario que en la parte superior que es mucho más fría.

#### ***Estudio de mancha y gesto nº5***

Es el más misterioso y dramático de todos los cuadros. Con el fin de experimentar con los efectos obtenidos en *Estudio de mancha y gesto nº2* de esta serie, hemos oscurecido considerablemente la paleta. La mancha principal de la composición es la negra que surge desde abajo a la derecha y va degradándose hasta evaporarse con el fondo. Las diferentes intensidades de negro y verde aportan un halo de misterio que podría desembocar en cierta turbación e inquietud. De hecho, durante el proceso de creación de la obra, estas sensaciones fueron tan fuertes que el orden interno del cuadro limitaba la incorporación de nuevos elementos. No obstante, el afán de acentuar la sensación de dramatismo y de explorar sus posibilidades nos llevó a introducir el naranja, que vuelve a aparecer como una gran explosión o una zona de calor que parte desde el fondo para contrastar fuertemente con los colores oscuros que dominan la obra. Así, encontramos como el naranja aporta calor en una composición dominada por los tonos oscuros. Se trata de un destello de luz que aporta dramatismo y potencia las sensaciones visuales, evocando en cada espectador una idea diferente del significado del cuadro, según las emociones que relacione con los estímulos recibidos. Continuando con la búsqueda del contraste, se ha introducido el blanco de la parte inferior, que constituye un foco de atención directa en contraposición con el negro. La mancha blanca se funde con el naranja, puesto que ambas tienen el propósito común de aportar luz y yuxtaponer dramáticamente su intensidad con la oscuridad dominante. La combinación de ambas manchas resulta en un color turbio e inquietante por lo inesperado.

## 6. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS



Ilustración 14. *Estudio de Mancha y gesto Nº1*. Acrílico sobre tabla, 100 x 81 cm



Ilustración 15. *Estudio de mancha y gesto Nº2*. Acrílico sobre tabla, 100 x 81 cm



Ilustración 16. *Estudio de mancha y gesto Nº3*. Acrílico sobre tabla, 100 x 81 cm



Ilustración 17. *Estudio de mancha y gesto nº4*. Acrílico sobre tabla, 150 x 12 cm



Ilustración 17. *Estudio de mancha y gesto nº5*. Acrílico sobre tabla, 150 x 122 cm

## 7. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta que nuestro trabajo se basa en la experimentación, son varias las conclusiones que hemos obtenido a lo largo de este proceso. Algunas de ellas, como veremos, han surgido del trabajo práctico a través del método ensayo-error, de manera que en la retrospectiva de las cinco obras presentadas se puede apreciar la evolución del proceso creativo.

En el comienzo de este proyecto, decidimos que el formato de 100 x 81 cm sería el adecuado para desarrollar nuestra idea, esto es, explorar las posibilidades de la abstracción a través de la espontaneidad gestual. Sin embargo, en las primeras sesiones prácticas, nos dimos cuenta de que el soporte se quedaba pequeño para el tipo de pintura que deseábamos llevar a cabo. Nuestro propósito nos demandaba expandir mucho más la pincelada para que el cuadro adquiriera más fuerza, pero el gesto de la brocha se veía limitado por las reducidas dimensiones del formato elegido inicialmente. Por este motivo, las obras de 100 x 81 han resultado considerablemente más complicadas de resolver, pese a nuestra insistencia y experimentación con diversas técnicas. Sin embargo, dicha experiencia nos condujo a una de las conclusiones más importantes de este proyecto: la elección de soportes más grandes para facilitar nuestra expresividad gestual.

En trabajos posteriores, nos hemos decantado por formatos de 150 x 122 cm, y para un futuro nos gustaría aumentar aún más el tamaño para continuar explorando las posibilidades de este tipo de pintura. Asimismo, nos hemos dado cuenta de la importancia que tiene el fondo en nuestra obra. De hecho, la vaporosidad obtenida mediante la superposición de veladuras, la cuidada elección de los tonos que lo conforman constituyen una parte esencial del resultado final. De ahora en adelante, queremos perfeccionar nuestra técnica y conseguir mejores resultados mediante una mayor interacción entre el fondo y el gesto, que ya se atisba en *Estudio de mancha y gesto nº 5*. A criterio personal, consideramos que esta obra ha sido la que mejores resultados nos han dado de nuestra búsqueda y que a partir de este resultado debemos continuar trabajando. Nuestro siguiente paso será reducir la paleta para obtener mayores contrastes que acentúen la relación entre el fondo y la mancha.

El análisis de artistas y autores de referencia nos han servido para comprender la obra artística personal, ampliar nuestros conocimientos y enriquecer nuestro criterio respecto a la abstracción.

Este trabajo nos ha obligado a escribir y ordenar nuestras ideas, a pensar de forma diferente sobre el proceso de trabajo. De esta manera hemos prestado mucha más atención al proceso del trabajo práctico, conociendo las actitudes y pensamientos intuitivos que de otro modo pasarían desapercibidos.

Para llevar a cabo un trabajo de estas características es necesaria una metodología de investigación, aprender a consultar las fuentes y seleccionar contenidos válidos. Este proceso que hemos seguido nos va a servir de ayuda para aplicarlo a futuros trabajos teóricos, ya sea en el ámbito de las bellas artes o cualquier otro.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

ALBERS, JOSEF. *La interacción del color*. Madrid, Alianza Editorial, 2003. ISBN 9788420670010

ARGAN, GIULIO CARLO. *Lo artístico y lo estético*. Madrid, Casimiro, 2010. ISBN 9788493837501

ARNHEIM, RUDOLF. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza, 1981. ISBN 9788420678740

BAAL-TESHUVA, JACOB. *Mark Rothko 1903-1970, cuadros como dramas*. Colonia, Taschen Benedikt, 2003. ISBN 9783822823064

BLOCK, COR. *Historia del arte abstracto*. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1999. ISBN 9788437603216

CARRERE, ALBERTO., SABORIT, JOSÉ. *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2009. ISBN 9788437618203

DIETMAR, ELGER. *Dadaísmo*. Colonia, Taschen Benedikt, 2004. ISBN 9783822829448

GILES, DELEUZE. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2012. ISBN 9789872100094

GOLDING, JOHN. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid, México, Turner, 2004. ISBN 9788475066332

GOMBRICH, ERNST HANS. *Arte e ilusión*. Londres, Phaidon, 2008. ISBN 9780714896465

HESS, BARBARA. *Willem De Kooning 1904-1997, el tema como impresión fugaz*. Colonia, Taschen Benedikt, 2004. ISBN 9783822822944

HOSPERS, JOHN. *Significado y verdad en el arte*. Valencia, Fernando Torres, 1980. ISBN 9788473661164

IRUJO, JULIÁN. *La materia sensible*. Madrid, Tursen, 2008. ISBN 9788489840911

KANDINSKY, WASILY. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral, 1973. ISBN 9789507220449

MARTÍNEZ MUÑOZ, AMALIA. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: Arte del siglo XXI*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicación, 2000. ISBN 9788477218838

MARTÍN PRADA, JUAN. *Otro tiempo para el arte: cuestiones sobre el arte actual*. Valencia, Sendemá, 2012. ISBN 9788493908416

MALÉVICH, KAZIMIR. ETAYO, MIGUEL. *Escritos*. Madrid, Síntesis, D.L, 2007. ISBN 9788497565448

MOSZYNSKA, ANA. *El arte abstracto*. Barcelona, Destino, 1996. ISBN 9788423327140

ROSSET, CLOMENT. *Materia de arte: homenajes*. Valencia, Pretextos, Universidad Politécnica de Valencia, 2009. ISBN 9788481919448

WITTGENSTEIN, LUWIG. REGUERA, ISIDORO. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona, México, Paidós, 1994. ISBN 9788475098364

#### **CONSULTAS WEB**

MATUTE, INES. Influencia del Zen en el arte occidental contemporáneo. *Revista de artes*. [Consulta: 10 de mayo de 2015] Disponible en: [http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes\\_8/influencia-del-zen-en-el-arte.html](http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/influencia-del-zen-en-el-arte.html)

HUICI, FERNANDO. Retrospectiva del grupo japonés Gutai en el Museo de Arte Contemporáneo, 20 de diciembre de 1985. *El país*[Consulta: 7 de Abril de 2015] Disponible en: [http://elpais.com/diario/1985/12/20/cultura/503881204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/12/20/cultura/503881204_850215.html)

## 9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. ARP, Hans. <i>Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard, 1917</i> . Consulta: 14 de abril de 2015] Disponible en: <a href="https://www.pinterest.com/pin/356910339190164318/">https://www.pinterest.com/pin/356910339190164318/</a> . .....	30
Ilustración 2. Pollock pintando mediante gestos aleatorios. [Consulta: 14 de abril de 2015] Disponible en: <a href="http://rocarassociats.com/?p=428">http://rocarassociats.com/?p=428</a> .....	12
Ilustración 3. ROTHKO, M. <i>Multiform Composition, 1948</i> [Consulta: 18 de abril de 2015]Disponible en: <a href="http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/multiform-1948">http://www.wikiart.org/en/mark-rothko/multiform-1948</a> .....	13
Ilustración 4. DE KOONING, W. <i>Two figures in a landscape, 1917</i> [Consulta: 18 de abril de 2015]Disponible en: <a href="http://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/two-figures-in-a-landscape">http://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/two-figures-in-a-landscape</a> .....	14
Ilustración 5. KLINE, F. <i>Black Reflections, 1959</i> [Consulta: 5 de Mayo de 2015] Disponible en: <a href="http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.146">http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.146</a> .....	15
Ilustración 6. Preparación del fondo.....	17
Ilustración 7. Fondo con veladuras y degradados .....	18
Ilustración 8. Pinceladas superpuestas .....	18
Ilustración 9. Gestos suaves .....	19
Ilustración 10. Aplicación de la pintura con poca materia. ....	20
Ilustración 11. Salpicaduras negras (dripping) por accidente .....	20
Ilustración 12. Dripping intencionado.....	20
Ilustración 13. Reserva .....	20
Ilustración 14. <i>Estudio de mancha y gesto N° 1</i> .....	24
Ilustración 15. <i>Estudio de mancha y gesto N° 2</i> .....	24
Ilustración 16. <i>Estudio de mancha y gesto N° 3</i> .....	25
Ilustración 16. <i>Estudio de mancha y gesto N° 4</i> .....	26
Ilustración 16. <i>Estudio de mancha y gesto N° 5</i> .....	27

