

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESINA DE LICENCIATURA

COMENTARIO DE LA OBRA  
QUE LLEVA POR TÍTULO.

COMPOSICIÓN PICTÓRICA

0  
AUTOR  
OSCAR L. SUAREZ FERNANDEZ

CURSO 1982 - 1983  
SANTA CRUZ DE TENERIFE

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Dña. GLORIA DÍAZ GARCÍA, profesora de esta  
Facultad y Directora de esta tesina.

TESINA DE LICENCIATURA

Comentario de la obra que lleva por título:

COMPOSICION PICTORICA

AUTOR: Oscar L. Suárez Fernández

CURSO: 1982- 1983.

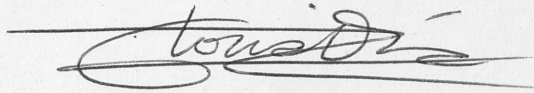
Santa Cruz de Tenerife.

6603062479



Este trabajo ha sido realizado bajo la dirección  
de Dña. Gloria Díaz Gomez, profesora de la Fa-  
cultad de Bellas Artes de la Universidad de la  
Laguna, a la cual expreso mi agradecimiento.  
Dña. GLORIA DIAZ GOMEZ, profesora de esta  
Facultad y Directora de esta tesina.

Firma.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Gloria Díaz", is written over a horizontal line.

Este trabajo ha sido realizado bajo la dirección de Dña. Gloria Diaz Gomez, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de la Laguna, a la cual expreso mi agradecimiento.

INDICE

Introducción.....	1
Antecedentes.....	5
Método de trabajo.....	11
Conclusiones.....	18
Bibliografía.....	20
Ilustraciones.....	21

Introducción.....	1
Antecedentes.....	5
Método de trabajo.....	11
Conclusiones.....	18
Bibliografía.....	20
Ilustraciones.....	21

de conocimiento, sin que nada, dar una explicación so-  
bre el arte que se ha inducido a escoger el título de la  
obra, una explicación aún más necesaria si se observa sin  
ninguna preocupación convenientemente en su sublimidad. Inicial-  
mente, como parece que éste no se enciende al resultado final,  
se trata, en arte, con la expresión "Composición pictó-  
rica" que puede designarse pinturas más o menos abstractas,  
y en otros contextos, se ha definido como el estudio sobre com-  
posición simplemente dicho; es decir, la forma de colocar so-  
bre la superficie receptora líneas, colores, tonos, líneas, etc.  
de manera que estos elementos parezcan no concordar con la  
forma que aparece. Sin embargo, veremos a continuación cómo  
se relaciona el arte de una forma lógica y que, en el fondo,  
es un arte lógico y coherente.

### INTRODUCCION

En el trabajo, la conformación final de la obra es el re-  
sultado de un proceso de composición que tiene un cierto sentido infor-  
mal, basado en una improvisación nada figurativa. Generalmen-  
te, cuando se crea una obra desconoce que forma final adop-  
tará, aunque en el subconsciente vaga una ligera idea o pre-

sentimiento. Según va avanzando la labor, estos elementos compositivos, improvisados tal como dijimos, van adoptando formas no determinadas, que llevarán a una senda u otra. Puede suceder que el resultado sea más o menos realista, como en el caso presente o, por el contrario, que desembogue en la más absoluta abstracción (figura n.º 1); entre ambos extremos toda una infinita gama de posibilidades, aunque siempre siguiendo análogos esquemas compositivos. En otras palabras, las figuras más o menos comprensibles y con formas cotidianas corresponden a la concreción de manchas o planos de color.

Es conveniente, antes que nada, dar una explicación somera del motivo que me ha inducido a escoger el título de la presente obra, explicación aún más necesaria si se observa sin haber profundizado convenientemente en su análisis. Inicialmente puede parecer que éste no se amolda al resultado final. Desde siempre, en arte, con la expresión "Composición pictórica", han solido designarse pinturas más o menos abstractas, o, en otro contexto, se ha definido como el estudio sobre composición propiamente dicha; es decir, la forma de colocar sobre la superficie receptora masas, colores, tonos, líneas, etc. Es indudable que estos fundamentos parecen no concordar con la obra que presento. Sin embargo, veremos a continuación cómo el título se ajusta de una forma lógica y que, en el fondo, es el más válido y coherente.

En mi trabajo, la conformación final de la obra es el resultado de un proceso de composición en cierto sentido informal, basado en una improvisación nada figurativa. Generalmente, cuando empiezo una obra desconozco que forma final adoptará, aunque en el subconsciente vaga una ligera idea o pre-



sentimiento. Según va avanzando la labor, estos elementos compositivos, improvisados tal como dijimos, van adoptando formas no determinadas, que llevarán a una senda u otra. Puede suceder que el resultado sea más o menos realista, como en el caso presente o, por el contrario, que desemboque en la más absoluta abstracción (figura nº1); entre ambos extremos toda una infinita gama de posibilidades, aunque siempre siguiendo análogos esquemas compositivos. En otras palabras, las figuras más o menos comprensibles y con formas cotidianas corresponden a la concrección de manchas o planos de color, totalmente abstractos al principio, en los que decido continuar su transformación. Ello depende de las circunstancias y del estado de ánimo.

Esta transformación de la no figuración en figuración es uno de los momentos de mayor dificultad y, a la vez, más importantes del trabajo. Difícil por cuanto es necesaria una claridad de ideas y, sobre todo, estar libre de posibles influencias nefastas o equivocadas. Esta metamorfosis, aunque se produce inconscientemente, a un nivel más consciente esta oculta por muchos factores y filtros. De aquí la dificultad de poderla llevar a cabo.

Generalmente se considera algo cómodo y fortuito buscar el significado o justificar la obra a posteriori, pudiendo dar la idea de ser realizada sin demasiadas pretensiones ni rigor. De hecho, frecuentemente se considera que el comienzo de una composición con plenas garantías de éxito y calidad ha de estar asistido por una serie de estudios previos (bocetos) que sirven de guía y son una base firme para llevar a buen fin una

idea que ya se tiene a priori. Idea concreta y real, según la cual se puede intuir de antemano la futura evolución del cuadro y su resultado final. Asimismo, basándose en éstos, se puede comprobar si durante el desarrollo de la obra el artista se aparta de la idea base, ya sea por una imprecisión o porque, en un determinado momento, se comprueba que es factible de mejora.

En cambio, en nuestro caso, esta idea, aunque existe, es insustancial e imposible de ser plasmada de antemano en formas concretas, debido, entre otras razones, a que la desconozco en el momento inicial. Estas sólo saldrán del nivel inconsciente en que se encuentran al principio gracias a la oportunidad que una serie de condiciones favorables le brinda.

No obstante, aunque las formas del cuadro surjan a posteriori, siguen unos esquemas que han permanecido a lo largo de la concreción de la obra a un nivel inconsciente y que, en un momento determinado, como dije, afloran al exterior.

El sentimiento o emoción que transmiten esas formas finales son los mismos que poseo y deseo plasmar. Para ello, es fundamental que estos se vean arropados por un equilibrio compositivo que evite cualquier distracción. Los elementos finales pueden adoptar una forma u otra, pero siempre deberán estar en perfecta simbiosis.

En resumidas cuentas, la obra es el resultado de la disposición de una serie de colores, formas, líneas, es decir, de una conjunción armónica de elementos, de una composición, que desde hace siglos se ha utilizado de análoga forma. Las variaciones que observamos en la pintura, y en las artes plásticas

en general, de un período a otro son debidas a las formas concretas con las que el artista ha disfrazado esos elementos, y que, en todos los casos, dependen de los condicionantes socio-económicos o religiosos.

En el fondo, mi obra posee una estructura enteramente clásica, ya no refiriéndome a las obras más figurativas como la presente, que pudiera compartir esta afirmación con más facilidad, sino también en otros con cierto grado de abstracción.

ANTECEDENTES

Es indudable que este sistema de creación no es propio. Si analizamos el Arte en su transcurrir histórico encontramos a muchos artistas (encuadrados en movimientos o independientes) que en todos o en algunos puntos han desarrollado estas premisas. Es en el presente siglo cuando con más claridad podemos observarlo. Son abundantes los ejemplos, por lo cual solo me ceñiré a los más representativos.

El pintor austriaco, adscrito al movimiento modernista, Gustav Klimt, nos lo muestra claramente con sus grandes paneles decorativos y simbolismo suavizado. En este artista, al que admiro, confluyen en perfecta armonía compositiva un decorativismo totalmente abstracto, compuesto por planos tachonados de pequeños elementos, y una figuración clásica. En su obra "Las tres edades" (Galería Nacional de Arte Moderno, Roma), figura nº 2, los motivos geométricos del fondo y los personajes forman un rebuscado mosaico ornamental. Muestra el valor simbólico de la temática y la preocupación por diluirla en una composición basada en la línea y el color. Su influencia es evidente en mi obra, sobre todo en la síntesis entre un fondo

ANTECEDENTES

decorativo, integrado en zonas o franjas, y la figuración que se recorta sobre éste, a modo de telón. Ambos elementos son parte integrante de pleno derecho de la orquestación del cuadro.

La obra de Matisse (1869-1954) también tiene cabida en este capítulo, sobre todo el periodo en que su pintura se ve influenciada por el nascente cubismo. Sus investigaciones se orientan "hacia nuevas estructuras de la forma y dando a ésta prioridad en relación con el color... Matisse agrega su brillante colorido a una nueva organización del espacio, una este-

Es indudable que este sistema de creación no es propio. Si analizamos el Arte en su transcurrir histórico encontramos a muchos artistas (encuadrados en movimientos o independientes) que en todos o en algunos puntos han desarrollado estas premisas. Es en el presente siglo cuando con más claridad podemos observarlo. Son abundantes los ejemplos, por lo cual solo me ceñiré a los más representativos.

El pintor austriaco, adscrito al movimiento modernista, Gustav Klimt, nos lo muestra claramente con sus grandes paneles decorativos y simbolismo suavizado. En este artista, al que admiro, confluyen en perfecta armonía compositiva un decorativismo totalmente abstracto, compuesto por planos tachonados de pequeños elementos, y una figuración clásica. En su obra "Las tres edades" (Galería Nacional de Arte Moderno, Roma), figura nº 2, los motivos geométricos del fondo y los personajes forman un rebuscado mosaico ornamental. Muestra el valor simbólico de la temática y la preocupación por diluirla en una composición basada en la línea y el color. Su influencia es evidente en mi obra, sobre todo en la síntesis entre un fondo

decorativo, integrado en zonas o franjas, y la figuración que se recorta sobre éste, a modo de telón. Ambos elementos son parte integrante de pleno derecho de la orquestación del cuadro.

La obra de Matisse (1869-1954) también tiene cabida en este capítulo, sobre todo el periodo en que su pintura se ve influenciada por el naciente cubismo. Sus investigaciones se orientan "hacia nuevas estructuras de la forma y dando a ésta prioridad en relación con el color...Matisse agrega su brillante colorido a una nueva organización del espacio, una austera geometría más rígida. El, que había proclamado que el dibujo no depende únicamente de la realidad que delimita sino también de lo que el artista pretende hacerle expresar y del lugar que cada forma ocupa en el conjunto de la composición" (1). En su obra "L'Algerienne (Museo de Arte Moderno, Paris) "En vez de buscar las gradaciones de color, la iluminación o el juego de luz y sombra como en la pintura tradicional, Matisse unifica grandes zonas de color puro y trata de hallar, mediante las relaciones que se establecen entre ellas, un nuevo lenguaje pictórico" (2).

Mención especial merecen algunos artistas incluidos en la segunda ola expresionista alemana del "Der Blaue Reiter (El jinete azul), con su orientación hacia una pintura de contenido espiritualista que tiende a la abstracción. Es sin duda Wassily Kandinsky (1866-1944) el pintor más interesante del grupo.

"El problema que se planteaba era si la forma y el color, li-

(1). Pijoan: Historia del Arte, vol. 9. Ed. Salvat

(2). Id.

bre de todo propósito representativo, podían ser articulados en un lenguaje de contenido simbólico. A través de sus obras del año 1910 y siguientes, Kandinsky llegó a una conclusión de que las puras formas plásticas podían dar la expresión "externa" a una necesidad interna. Las formas coloreadas debían ser dispuestas sobre la tela tan claramente como las notas de una partitura orquestal"(3). No es extraño que con estos planteamientos realizara las primeras obras abstractas. En su obra "Impresión. Domingo" (Staatliche Galerie, Munich), figura nº4, que data de 1910, "es fácil apreciar los elementos de origen naturalista que crean un espacio lírico como primer paso hacia la abstracción. La palabra Domingo, que figura en el título, es la clave para interpretar el origen de esta impresión, expresada plásticamente mediante formas y colores que tienden a desvincularse de la realidad visual" (4).

Hemos de nombrar aquí al suizo Paul Klee (1879-1940). En "Aventura de una joven" (Tate Gallery, Londres), figura nº5, "el ritmo, la fuerza expresiva que marcan las líneas, son evidentemente elementos tan interesantes como la figuración que sugieren, sutilmente diluida en una telaraña de color cambiante. Es una obra de fantasía realizada con elementos abstractos" (5). Sin embargo, en la obra de alguno de sus miembros, como August Macke (1887-1914), vemos cómo se producen tensiones entre el realismo y la abstracción: "Dos muchachas por la noche", 1912, (Stäeletsches Kunstinstitut, Francfort), figura nº6.

(3). Pijoan: Historia del Arte, vol.9. Ed. Salvat

(4). Id.

(5). Id.

Aunque en general no comparto gran parte de sus postulados estéticos, he de hacer referencia al Movimiento Surrealista, sobre todo en lo referente a sus experimentos sobre la escritura automática. "Mediante el ejercicio de estas velocidades graduales, todas muy superiores a lo normal, la coherencia tradicional de lo escrito se suprime para dejar paso a una coherencia de las pulsiones, afectiva, a primera vista indecifrible, pero que recoge todas las sorpresas perturbadoras o decepcionantes del sueño. La abundancia de imágenes que de ello resulta no es tan gratuita como parece, ya que a través de las búsquedas y síncopes de esta escritura se vuelve a hallar, transpuestos-transmutados, podría decirse-, el influjo de lejanos recuerdos mezclados a las sugerencias de la cotidianidad reciente" (6). El primer surrealista en llevar esta escritura automática a la plástica fue Andre Masson (n.1896), del que vemos su obra "Las constelaciones" (Col. Simone Colliner, Paris), figura nº7. En efecto, a partir de 1924, Masson empezó a hacer dibujos automáticos. Dejaba que su mano paseara rápidamente sobre el papel formando una maraña de líneas de las que empezaban a surgir imágenes que entonces desarrollaba o dejaba en un estado sugestivo. *una pintura con pleno sentido lógico,*  
*sigui* En los años cincuenta surge en America lo que se denominado Expresionismo abstracto; parece lógico su inclusión, pues es el resultado de la unión entre el surrealismo y el expresionismo europeo. El aspecto del automatismo del gesto era compensado por el temperamento, por cierta vehemencia afectiva. Pero, a diferencia de sus precedentes, estas características son compensadas por un cierto sentido del rigor en la compo-



sición y la necesidad de dar al gesto una estructura arquitectónica. En "Exuberancia" (Galería de Arte Albright, Buffalo) de Hans Hofman (1880-1960) (figura nº8) vemos cómo hay una oscilación del romanticismo lírico a la exacta geometría. En la obra "Composición" (Galería Beyeler, Basilea) de Philip Guston (n.1913), (figura nº9) domina el color desbordado, diluido en tensiones y sutiles juegos cromáticos, un sentido estético entendido como armonía de color.

Y por último, ya ciñiéndome a mi entorno, tanto cultural como físico, es inevitable no reconocer la obra de Pedro González, por su colorido y estructuración del cuadro, por las grandes manchas de color que muestran la delicadeza de las armonías de grises casi imposibles, de las que emanan un misterio difícil de describir. Vemos su obra "Retrato" de 1976, (figura nº10).

Sin embargo, frente a estos movimientos, que en muchos casos anulan el control de la razón para entregarse a anárquicas experimentaciones y en los cuales proponer un orden podría parecer delictivo, propongo un sistema de trabajo totalmente estructurado y claro. El empleo de largas meditaciones puede hacer que desemboque en una pintura con pleno sentido lógico, siguiendo unas normas muy rígidas de composición donde apenas tiene cabida la ambigüedad. Por todo esto, no es extraño llegar con frecuencia a un realismo con un significado lógico que nos transmite una poética fácilmente comprensible. Esta especie de realismo mágico expresa unos sentimientos a través de una configuración determinada de las diversas partes composi-

(6).Pijoan: Historia del Arte, vol.10. Ed. Salvat.

tivas del cuadro. Podemos observar aquí una dicotomía: por un lado el significado poético del cuadro, y por otro, su estructura, a la que se intenta dar un equilibrio lo más rigorista posible y donde cada elemento ocupa una parte en perfecta consonancia con el resto. Para ello, dentro de lo posible, evito todo efectismo o virtuosismo que pueda distraer la idea general de la composición, y por lo tanto, de la obra.

METODO DE TRABAJO

La labor no suele comenzar con una idea preconcebida, como ya he indicado. Es un lienzo en blanco el punto de partida, donde será colocada una serie de elementos cuya disposición final desconozco. Puede decirse que es una aventura la que me dispongo a empezar. Es esto lo más atrayente: cierto misterio ante lo desconocido.

El sistema de trabajo es en el fondo muy simple. Se basa en la disposición sobre el lienzo de una serie de manchas de color, muy entonadas, que iré modificando de forma espontánea hasta conseguir una disposición especial, tal que logre alterar los procesos mentales y exteriorice mis imágenes inconscientes, tomando una forma coherente y dominada desde ese momento. Con posterioridad, el trabajo se desarrolla perfeccionando esta disposición, dando un equilibrio, tanto de masas y líneas como de colores, hasta llegar a un resultado satisfactorio. El mayor problema estriba en descubrir ese instante en que se produce la exteriorización de elementos apropiados que antes permanecían ocultos y desconocidos, de los que sólo poseo la intuición de su existencia.

#### METODO DE TRABAJO

A continuación, paso a describir la parte práctica de la

de la labor pictórica, realizando cada etapa y los motivos que llevaron a realizar los diversos cambios en el proceso de la obra.

El material utilizado es de uso frecuente. Se utilizó un lienzo del número 50 F que por su formato, casi cuadrado, es muy versátil y permite realizar más fácilmente este tipo de composiciones. Suelo trabajar sobre uno con bastante cuerpo

pero sin demasiado grano, pues practico frecuentemente los frentes, raspos y veladuras, que en otras telas son de difícil realización. En cuanto al bastidor, busco que sea firme y que evite la oscilación del lienzo al pintar. Las pinturas son final desconozco. Puede decirse que es una aventura la que me dispongo a empezar. Es esto lo más atrayente: cierto misterio ante lo desconocido.

El sistema de trabajo es en el fondo muy simple. Se basa en la disposición sobre el lienzo de una serie de manchas de color, muy entonadas, que iré modificando de forma espontánea hasta conseguir una disposición especial, tal que logre alterar los procesos mentales y exteriorice mis imágenes inconscientes, tomando una forma coherente y dominada desde ese momento. Con posterioridad, el trabajo se desarrolla perfeccionando esta disposición, dando un equilibrio, tanto de masas y líneas como de colores, hasta llegar a un resultado satisfactorio. El mayor problema estriba en descubrir ese instante en el que se produce la exteriorización de elementos apropiados que antes permanecían ocultos y desconocidos, de los que sólo poseo la intuición de su existencia.

A continuación, paso a describir la parte práctica de la

de la labor pictórica, analizando cada etapa y los motivos que llevaron a realizar los diversos cambios en el proceso de la obra.

El material utilizado es de uso frecuente. Se utilizó un lienzo del número 50 F que por su formato, casi cuadrado, es muy versátil y permite realizar más fácilmente este tipo de composiciones. Suelo trabajar sobre uno con bastante cuerpo pero sin demasiado grano, pues practico frecuentemente los frotados, raspados y veladuras, que en otras telas son de difícil realización. En cuanto al bastidor, busco que sea firme y que impida la oscilación del lienzo al pintar. Las pinturas son de buena calidad, ni demasiado espesas ni demasiado fluidas; esta calidad procuro que sea mayor en colores que de por si tienden a degradarse rápidamente, como son los tierras, rojos y carmines, los cuales suelo utilizar con bastante asiduidad. La gama se compone de blanco, amarillo nápoles y cadmio, ocre amarillo, siena natural, azul ultramar, tierra siena tostada, rojo inglés, rojo de cadmio, verde esmeralda, carmín y negro. Uso pinceles redondos y planos de cerda, dependiendo del fin al cual se destinan. Los redondos, de tamaño superior al número 20, para manchar el lienzo, pues son los que mejor extienden la pintura cuando esta muy diluida en aguarrás. Cuando el lienzo es relativamente grande, como en este caso, este pincel es sustituido por una pequeña brocha, que permite avanzar con celeridad, sobre todo en las primeras manchas generales. Los pinceles planos suelo utilizarlos para empastar y definir planos. En las últimas etapas y en las zonas donde se requiere un enérgico empastado suelen ser de pelo suave, como los de

marta, los más convenientes. Para trabajar con sienas y negros, cuyo brillo se pierde rápidamente frecuente el barniz holandés rebajado con aguarrás, que ayuda a mantener la viveza primitiva.

La primera etapa del trabajo consiste en cubrir el lienzo con una imprimación gris que ha de servir de base, cuya gama puede oscilar desde unos tonos azul carmín, es decir, fríos, hasta otros ocres y sienas. Cuando éstos son muy apagados los mezclo con algo de carmín para darles algo de viveza. La labor prosigue, siempre a un ritmo muy rápido, empezando a dar diversos colores a esa imprimación, muy matizados y dentro de la misma gama. Son colocados de manera impulsiva, pero no anárquica, pues siempre procuro seguir un cierto orden. Estos tonos son fundidos con los ya existentes evitando desde un primer momento las disonancias. Para esta labor es de gran utilidad el uso del óleo muy disuelto en aguarrás, pues, como ya indiqué con anterioridad, permite pintar sobre fresco a la vez que funde todas las posibles estridencias.

Progresivamente, estos tonos van tomando la forma de módulos de color (figura nº11) y entran en un conflicto que no acabará hasta hallar el embrión de una idea, de una posible sugerencia, que si bien seguramente no es la definitiva, si me permite avanzar por un camino mejor definido.

En este conflicto de colores y formas, los módulos se van alterando de manera continua, complicándose, simplificándose, desplazándose, tomando formas sugerentes que puedo aceptar o desechar según el grado de compenetración.

La elección de una de estas sugerencias como el inicio de

algo que pueda concretarse es un momento delicado. A veces, al adoptar algunas equivocadas, debo recomenzar el proceso.

En el caso concreto que nos ocupa, los módulos se simplifican progresivamente para disponerse en bandas que cruzan el lienzo vertical y horizontalmente. Mientras, la figura humana comienza a emerger de estos, como producto de una estilización de los módulos que antes cruzaban el lienzo verticalmente (figura nº12). Es el instante mismo en que la composición, antes anárquica, toma una vía definida; podríamos considerar estas formas como el embrión de lo que pudiera ser el resultado final.

Y así, en la siguiente etapa, paso a trabajar sobre éste, enriqueciendo los colores y ordenando los elementos en un equilibrio compositivo, a la vez que toman formas mucho más concretas (figura nº13). Los tonos, antes ambiguos, empiezan a definirse claramente, a abandonar su primitiva suciedad con colores más vivos, pero siempre respetando la gama. Surge ahora un cierto halo poético y los primeros detalles, que si bien no son puramente anecdóticos, si empiezan a introducirnos en algo más definido, como podemos observar en las cabezas, manos e incluso en las flores que sostiene una de las figuras de la izquierda. Hay un cierto afán de búsqueda de equilibrio entre el fondo y las figuras, o dicho de una manera más clara: fondo y figura comparten igual esquema compositivo, como ya hicieron los cubistas en sus obras. No siempre es oportuno hablar en mi obra de esa diferenciación, pues la figuración surge de módulos que, al igual que el resto de los que componen el cuadro, flotan en un espacio común.

El siguiente peldaño evolutivo sigue la anterior definición de formas (figura nº14). El espacio se va haciendo más concreto y real, apareciendo incluso árboles. Como podemos observar, continua por un lado la simplificación del fondo y por otro una progresiva definición de las figuras, que ya están inmersas en un ambiente. El color de la parte superior del lienzo se ha tornado oscuro, lo que hace que las figuras en este momento empiecen a ser la parte predominante del cuadro. A veces esto no ocurre así, y lo que podríamos llamar motivo principal no aparece; cuando lo hace, es una parte más de la composición y apenas se diferencia del resto.

En la ilustración nº15 empiezan a disgregarse algunas bandas de color, que anteriormente se intúían. Así, la zona marrón superior se rompe en un conjunto de pequeñas porciones, como un enladrillado de tonos grises. Los árboles empiezan ahora a desaparecer. En las figuras los colores son ahora más puros: rojos, grises azulados, junto con los anteriores marrones. Por otro lado, desaparecen algunas zonas de color que en este momento no tienen sentido compositivo, como podemos observar en los rostros de alguna de las figuras. El tono oscuro de la parte superior se ha hecho totalmente de color negro, definiendo enormemente el cuadro.

Las siguientes etapas son la concreción de lo ya realizado y así, como apreciamos en la figura nº16, ya han aparecido los rostros con sus rasgos (figura nº17). He dado una expresión impersonal para evitar caer en cualquier anécdota que pudiera distraer la contemplación general de la obra. Por ello, los rasgos apenas son definidos. Por otro lado, en el fondo



se han empezado a matizar los módulos, suprimiendo las disonancias que persisten. La parte central se ha oscurecido para dar mayor variedad y ayudar a despegar las figuras, que empiezan a ser delimitadas por líneas oscuras. Finalmente, ap-

rece La figura nº 18 muestra ya la forma definitiva de la obra. Surge la mesa que, además de ayudar a la composición del cuadro, sirve de base a un bodegón muy esquematizado que da una gran poética. El rojo de la ropa del niño se torna ahora de rosa cálido. Mientras, se ha oscurecido algo más la parte central; aparecen ya los primeros empastes sobre lo que anteriormente era un óleo muy diluido.

Apreciamos una definición mayor en la figura nº19, sobre todo en las dos figuras de la derecha. De especial interés es el proceso del desnudo, en el cual aparecen diversas alternativas en su proceso de modulación. La mesa se define claramente al aparecer diversas zonas de color que le dan riqueza cromática, a la vez que toma más importancia como zona compositiva. Sin embargo, puede observarse cómo existen ciertos elementos del cuadro que destacan, quizás demasiado, del resto de la composición, como pudieran ser los rostros, no solo por su colorido, sino por su expresión muy fuerte. En este punto procedo a su matización, suprimiendo estos grandes contrastes por un colorido más delicado y sugerente, suavizando las expresiones. El desnudo ahora toma su forma definitiva al cubrirlo parcialmente con un vestido amarillo y definir claramente su anatomía (figura nº20).

El cuadro está casi terminado. En la última etapa (figura nº21) matizo el enladrillado del fondo para evitar que com-

traste y se descuelgue del resto de la composición. Por este mismo motivo, el negro del fondo ha sido suavizado en un gris. Algunos grises de la mesa se han sustituido por tonos cálidos para dar más viveza a esta parte del cuadro. Finalmente, aparecen las manos del niño.

En este momento decido dar por terminada la obra, aunque no descarto que en el futuro pueda ser continuada.

Vemos varios detalles en las figuras 22, 23 y 24, que nos muestran con más claridad el resultado final.

CONCLUSIONES

Comparando el resultado final con el comienzo, la obra ha sufrido una evolución que va desde unos espacios abiertos a una estructuración casi opresiva. Las zonas de color, amplias y con tendencia a una expansión ilimitada, han sido rotas y delimitadas en pequeñas porciones inmóviles, cuya misión es encajar en el puzzle que forma el cuadro. Su dinamismo se ha suprimido para no poner en peligro el equilibrio final, fin y meta de la obra. Sin embargo, observamos una lucha dentro del cuadro, entre zonas lavadas de color y otras enérgicamente empastadas; entre delicadas armonías de grises y casi estridentes colores; entre la figuración y la abstracción. Quizas sean estas tensiones internas de la obra las que ayudan a mantener un cierto dinamismo evitando toda posible monotonía. Se desprende de eso que el espacio no es real y, por lo tanto, su concreción en volúmenes y claroscuro que, cuando existen, son estilizados en simples manchas o planos.

Pero mi mayor esfuerzo fue encaminado a transmitir una poética a través de color y la línea, evitando que el motivo principal se impusiera sobre el resto de la obra y ocultara su estructura. Por esta razón, existe un equilibrio entre estos

#### CONCLUSIONES

dos elementos, entre figura y fondo, al hacerlos compartir  
análogos esquemas compositivos, esto evita una excesiva dife-  
renciación y, en su caso, la suprime.

Y para finalizar, siempre bajo todo la honradez del ar-  
tista como realizador de su trabajo serio, independientemente  
de la fortuna con que se concluye.

Comparando el resultado final con el comienzo, la obra  
ha sufrido una evolución que va desde unos espacios abiertos  
a una estructuración casi opresiva. Las zonas de color, amplias  
y con tendencia a una expansión ilimitada, han sido rotas y  
delimitadas en pequeñas porciones inmóviles, cuya misión es en-  
cajar en el puzzle que forma el cuadro. Su dinamismo se ha su-  
primido para no poner en peligro el equilibrio final, fin y me-  
ta de la obra. Sin embargo, observamos una lucha dentro del  
cuadro, entre zonas lavadas de color y otras enérgicamente em-  
pastadas; entre delicadas armonías de grises y casi estriden-  
tes colores; entre la figuración y la abstracción. Quizás sean  
estas tensiones internas de la obra las que ayudan a mantener  
un cierto dinamismo evitando toda posible monotonía. Se des-  
prende de eso que el espacio no es real y, por lo tanto, su  
concreción en volúmenes y claroscuro que, cuando existen, son  
estilizados en simples manchas o planos.

Pero mi mayor esfuerzo fue encaminado a transmitir una poé-  
tica a través de color y la línea, evitando que el motivo prin-  
cipal se impusiera sobre el resto de la obra y ocultara su es-  
tructura. Por esta razón, existe un equilibrio entre estos

dos elementos, entre figura y fondo, al hacerles compartir análogos esquemas compositivos. Esto evita una excesiva diferenciación y, en muchos casos, la suprime.

Y para finalizar, propongo ante todo la honradez del artista como realizador de un trabajo serio, independientemente de la fortuna con que se concluya.

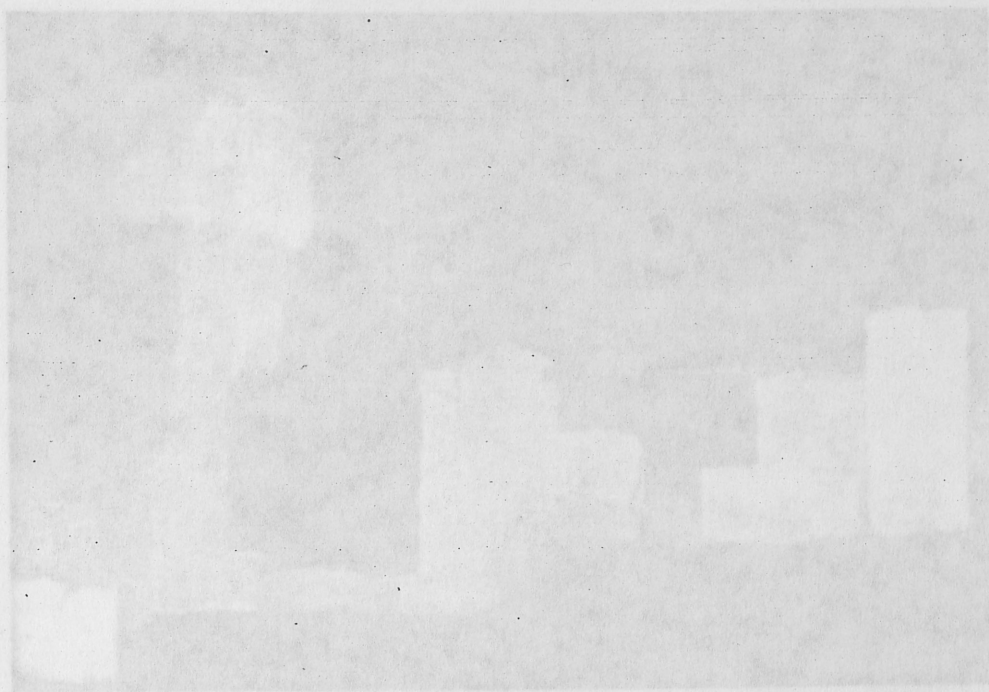
BIBLIOGRAFIA

- Willet, John: El rompedor expresionista. Guadarrama.
- Nadeau, Maurice: Historia del surrealismo. Ariel.
- Dorfles, Gillo: Últimas tendencias del arte de hoy. Ed. Labor.
- Matisse, Henri: Sobre arte. Barral editores.
- Varios: Manual del artista. Ed. Blume.
- Max Doerner: Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A.
- Everitt, Anthony: El expresionismo abstracto. Ed. Labor.
- Gomez Diaz, Gloria: Estudio de la obra de Pedro González.
- Sternes, Gabriele: Modernismos. Ed. Labor.
- Hauser, A.: Origen de la literatura y del arte. Ed. Guadarrama.
- Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral editores.
- Kandinsky, W.: Punto y línea sobre el plano. Barral editores.
- Pijoan: Historia del Arte (10 vol.). Salvat editores.

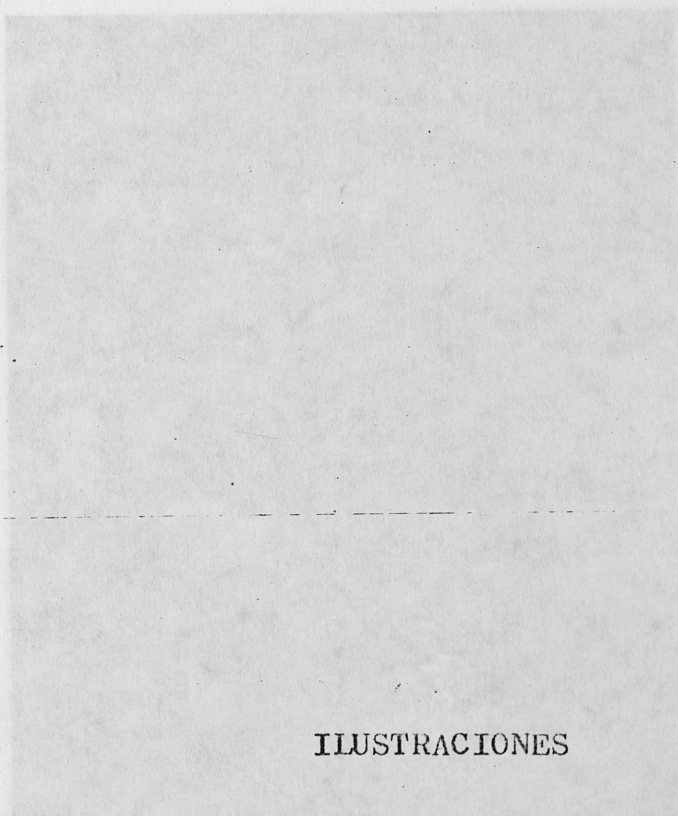
## BIBLIOGRAFIA

- Willet, John: El romped cabezas expresionista. Guadarrama.
- Nadeau, Maurice: Historia del surrealismo. Ariel.
- Dorfles, Gillo: Últimas tendencias del arte de hoy. Ed. Labor.
- Matisse, Henri: Sobre arte. Barral editores.
- Varios: Manual del artista. Ed. Blume.
- Max Doerner: Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A.
- Everitt, Anthony: El expresionismo abstracto. Ed. Labor.
- Gomez Diaz, Gloria: Estudio de la obra de Pedro González.
- Sternes, Gabriele: Modernismos. Ed. Labor.
- Hauser, A.: Origen de la literatura y del arte. Ed. Guadarrama.
- Kandinsky, W.: De lo espiritual en el arte. Barral editores
- Kandinsky, W.: Punto y línea sobre el plano. Barral editores.
- Pijoan: Historia del Arte (10 vol.). Salvat editores.

ILUSTRACIONES



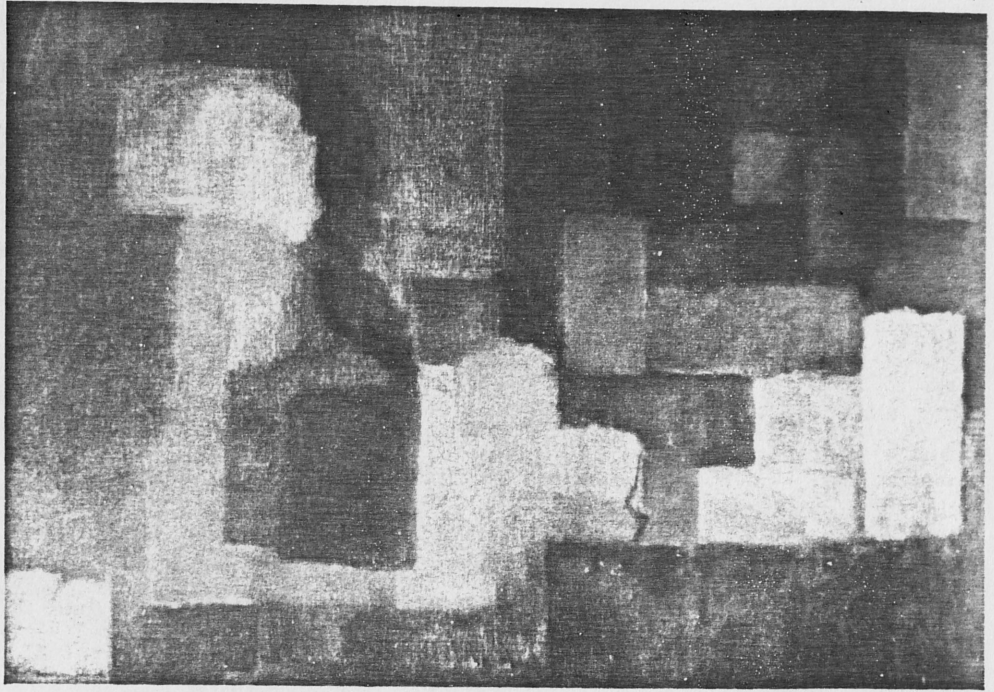
1.- Composición, 1981



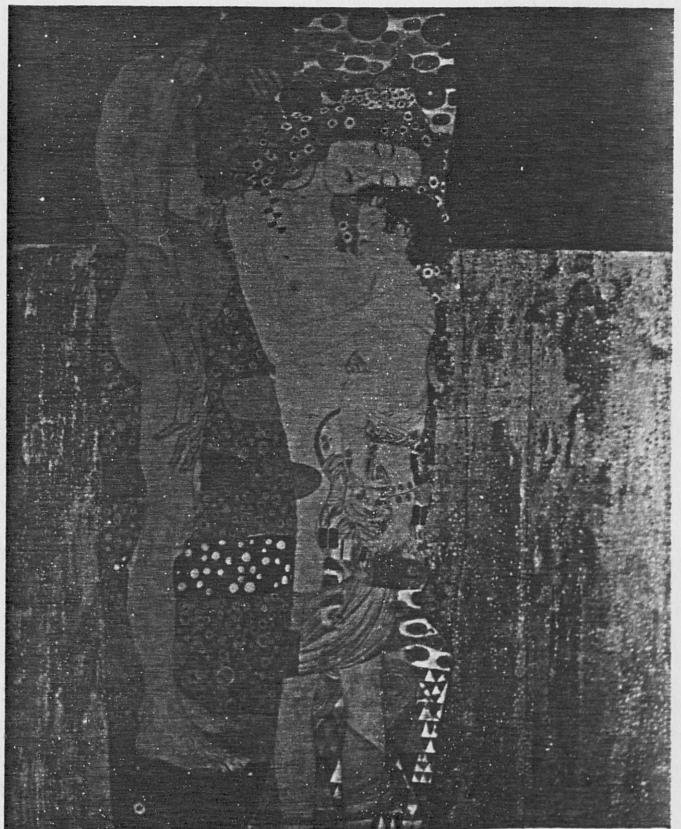
2.- Gustav Klimt: Las Aves  
Edades

ILUSTRACIONES





1.- Composición, 1981



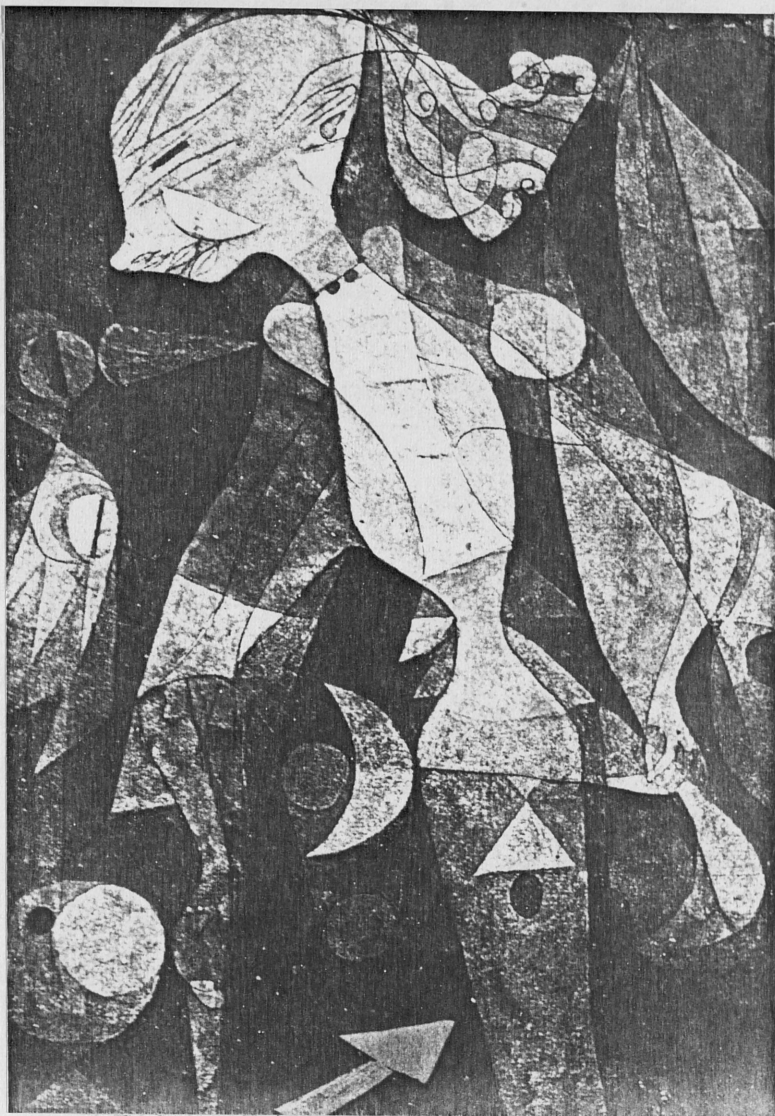
2.- Gustav Klimt: Las tres Edades

3.- Matisse: L'Algerienne



4.- Kandinsky: Impresión.  
Domingo



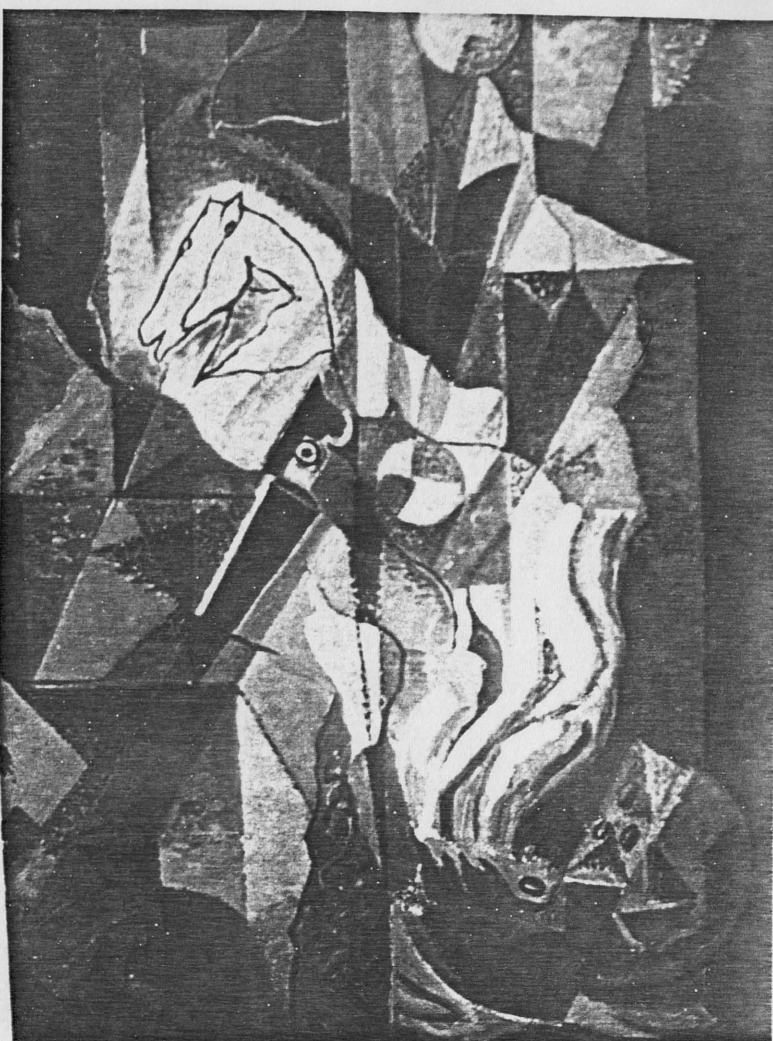


5.-Paul klee: Aventura de una joven.



6.-August Macke: Dos muchachas por la noche

7.-Andre Masson: Las Constelaciones



8.-Hans Hofman: Exuberancia

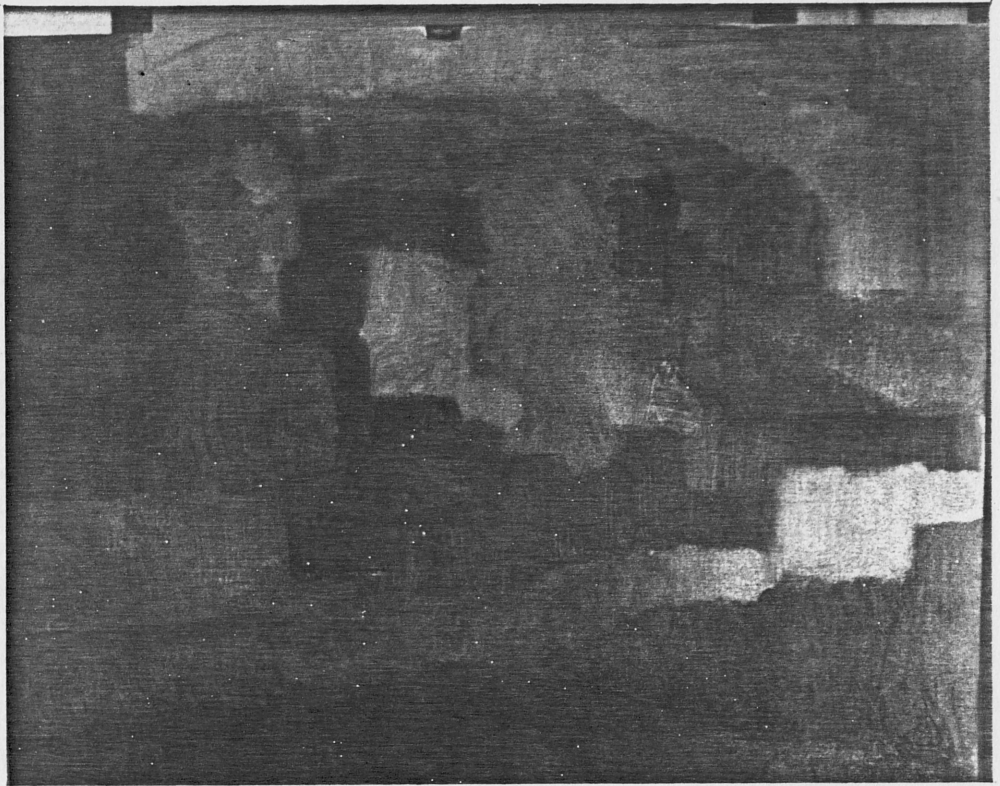


9.-Philip Guston: Composi-  
ción.

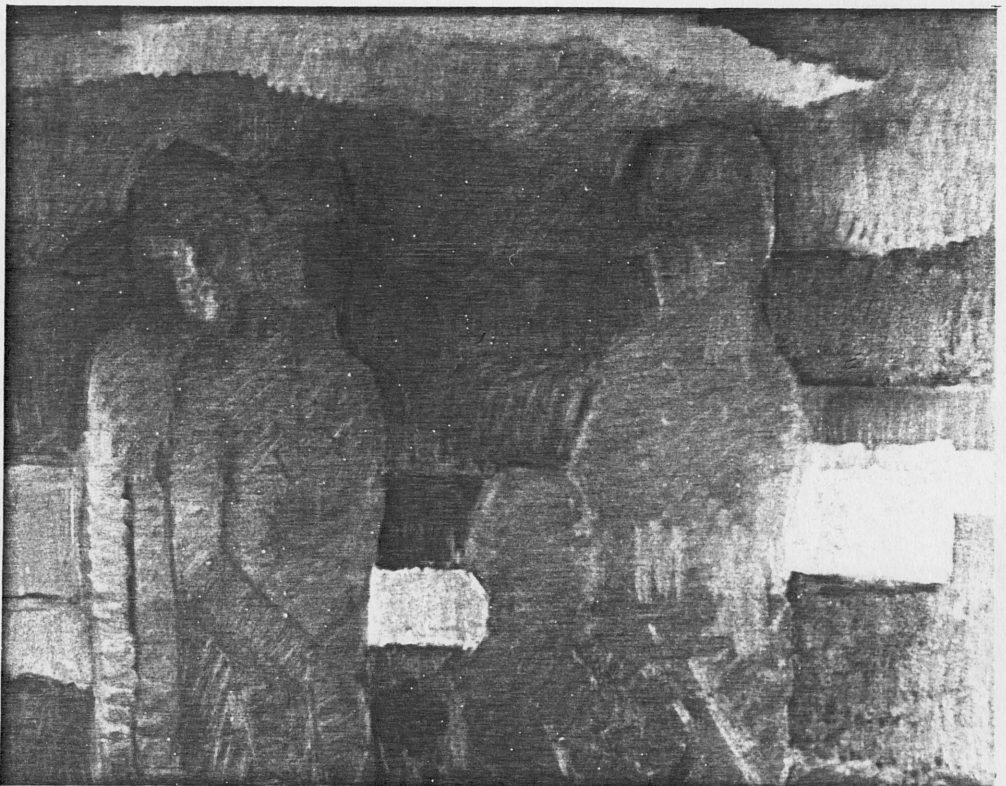


10.-Pedro González: Re-  
trato.

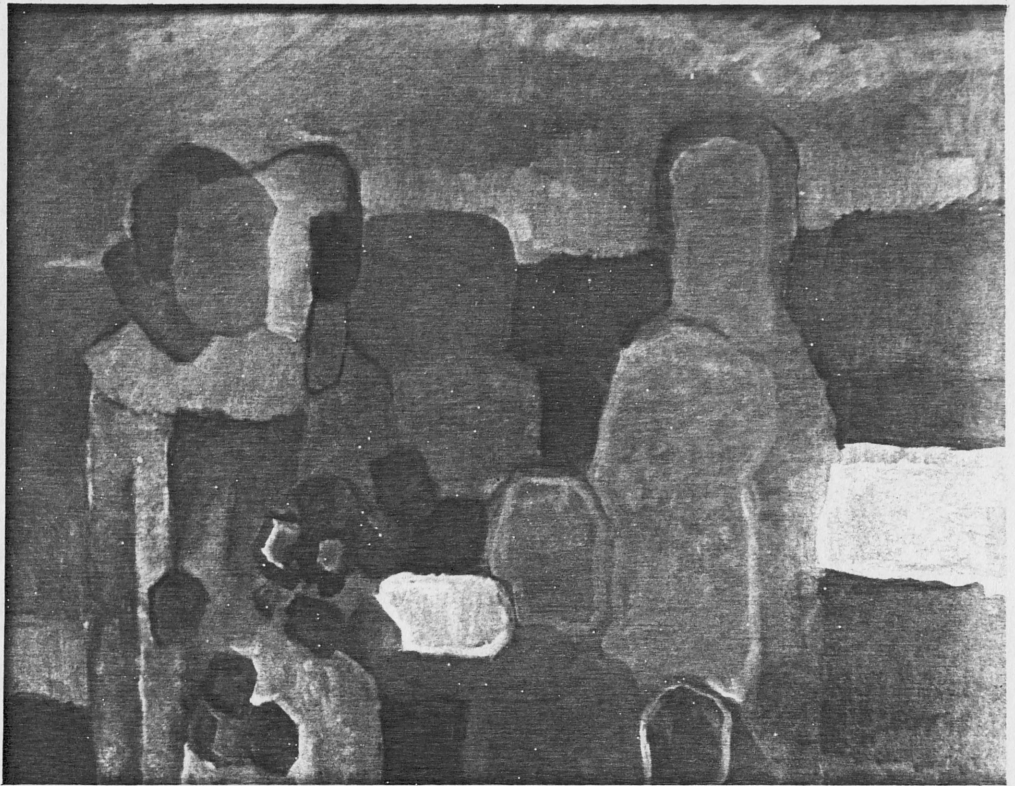




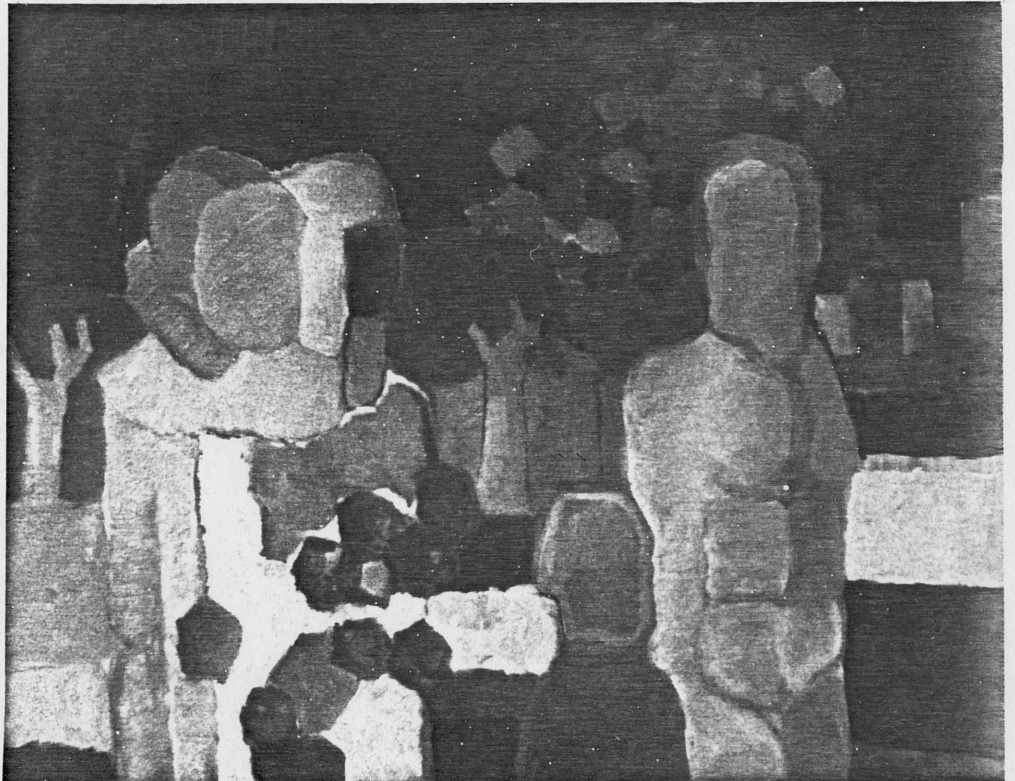
11.-Etapa del proceso de  
la obra



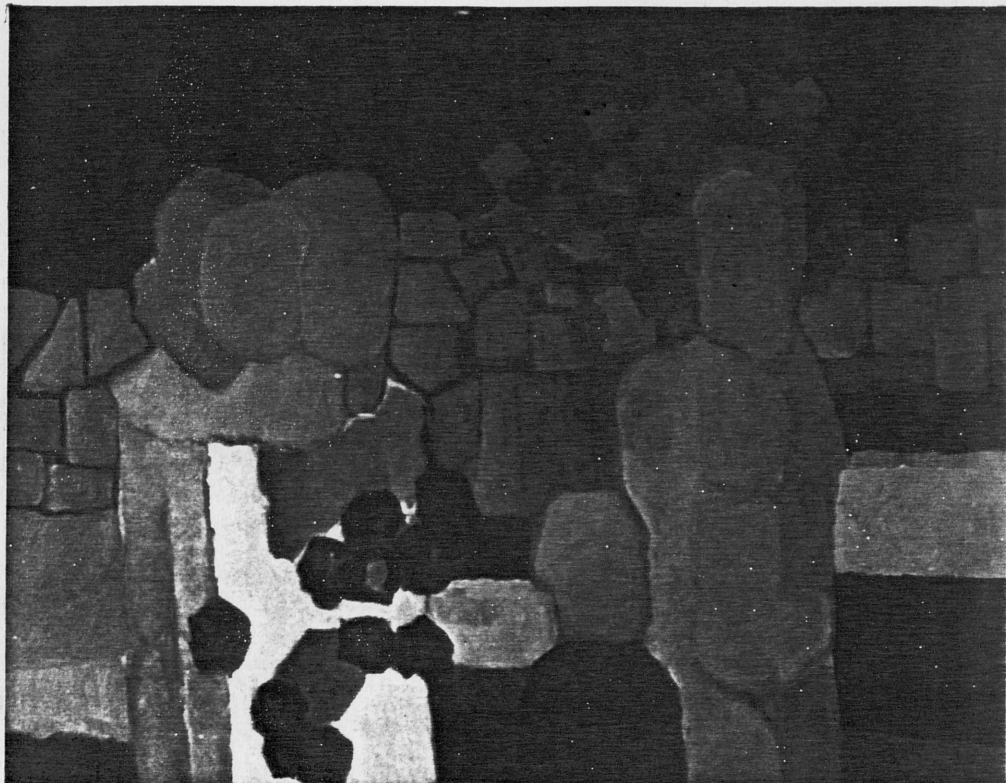
12.-Etapa del proceso de  
la obra



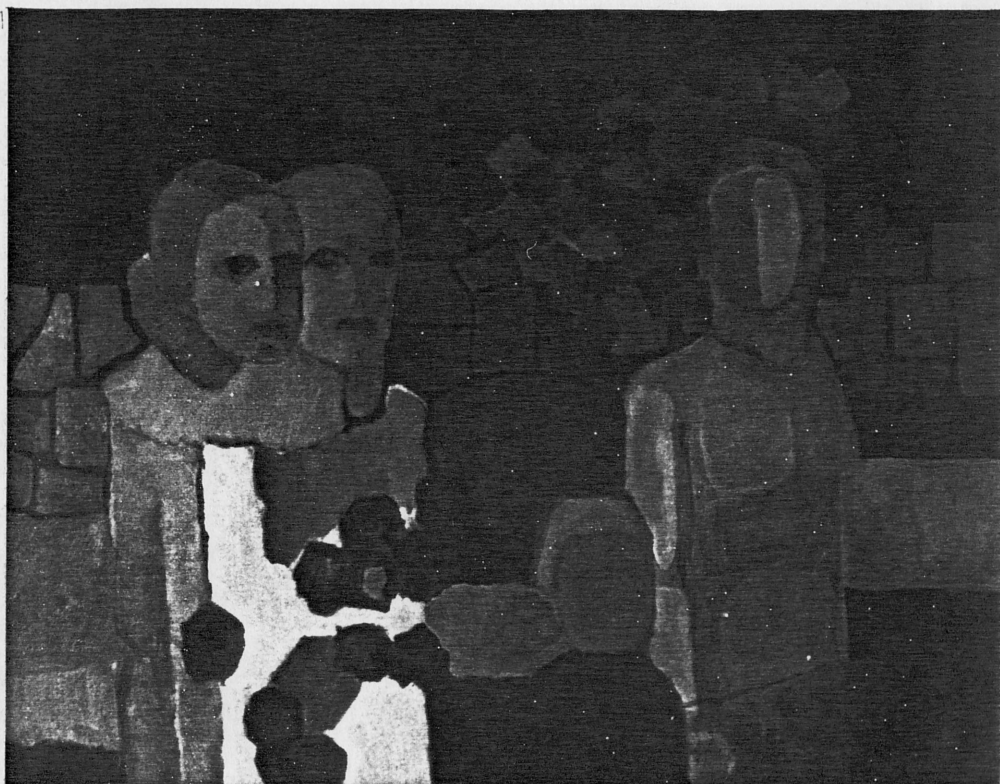
13.-Etapa del proceso de  
la obra.



14.- Etapa del proceso de  
la obra.

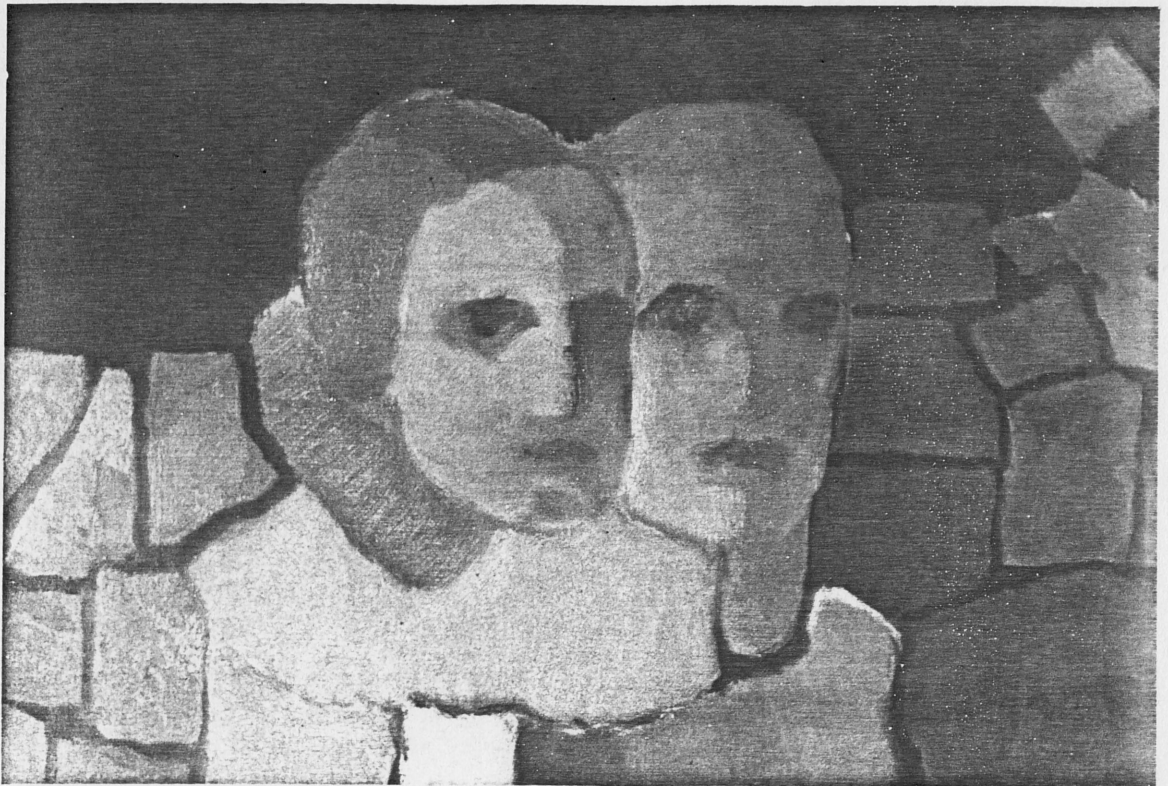


15.-Etapa del proceso de  
la obra.

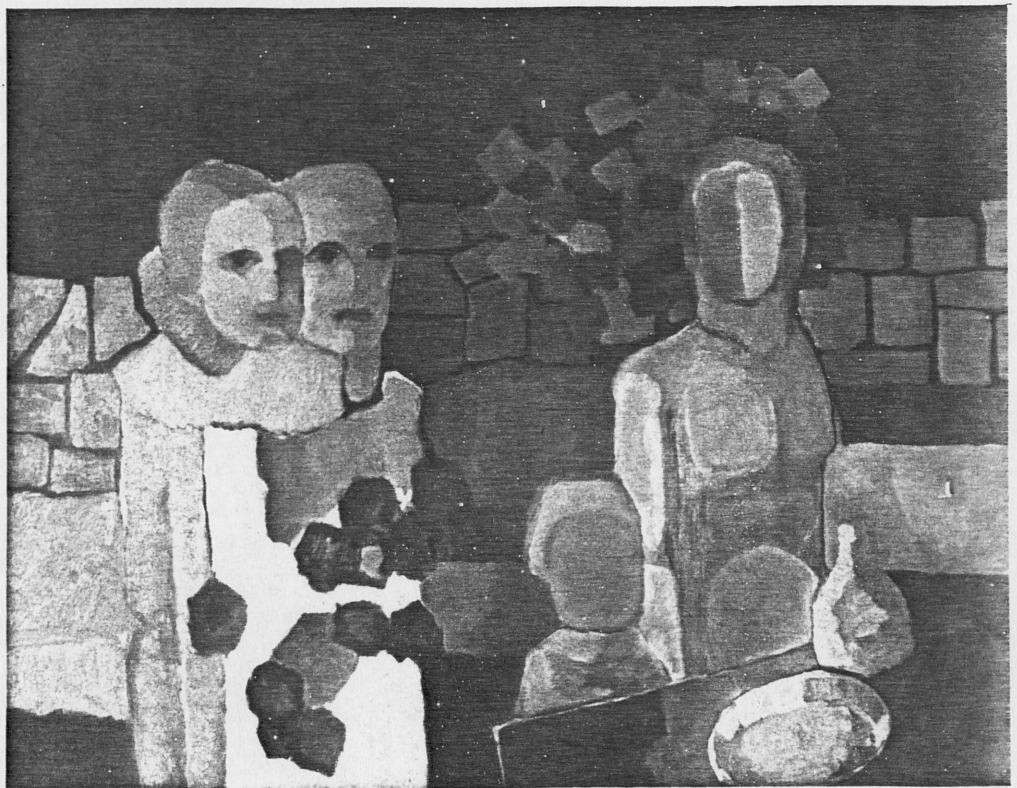


16.- Etapa del procedo de  
la obra.





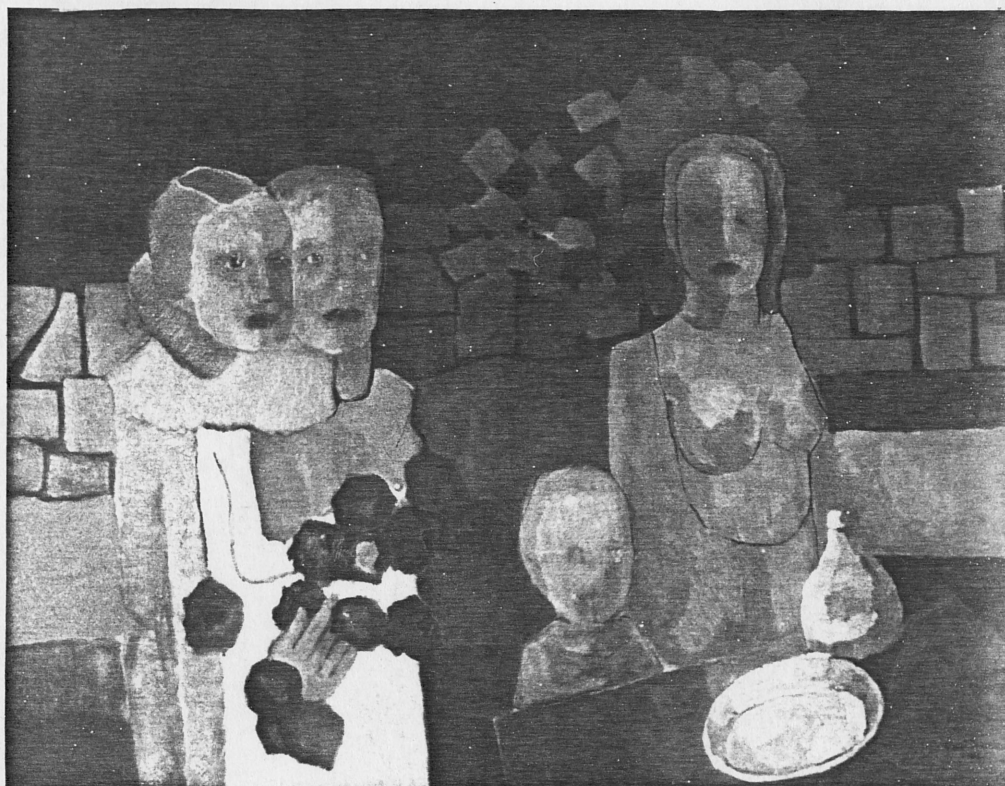
17.- Detalle



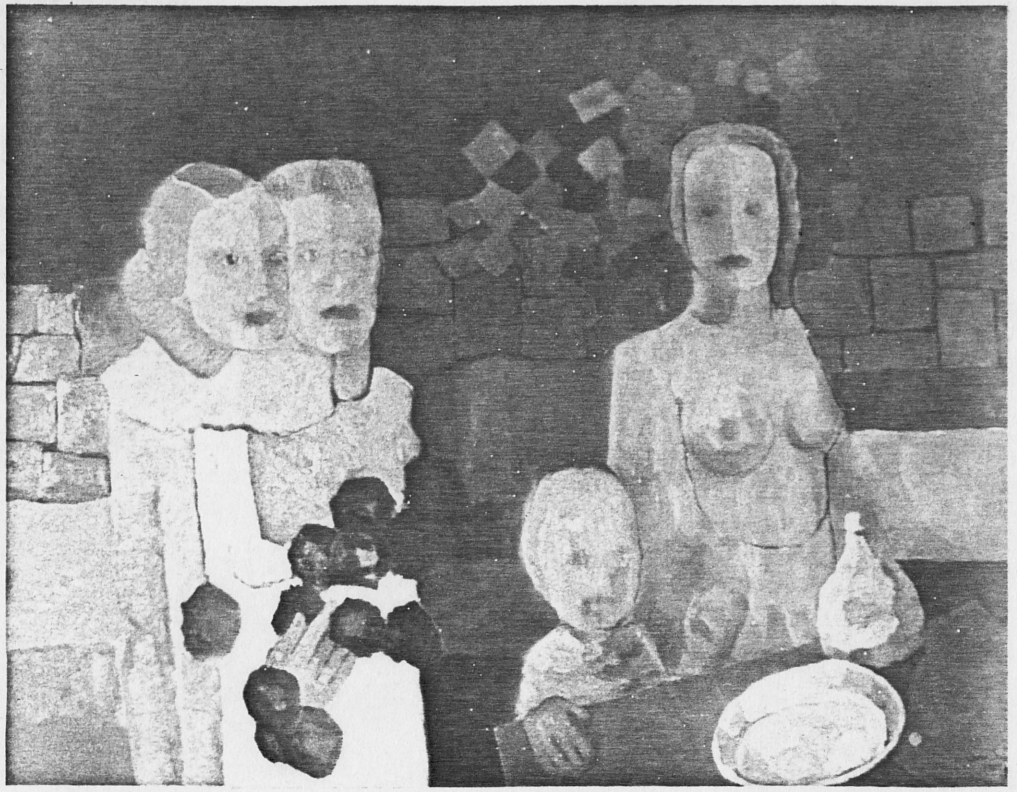
18.- Etapa del proceso de  
la obra.



19.- Etapa del procedo de  
la obra.



20.- Etapa del proceso de  
la obra.



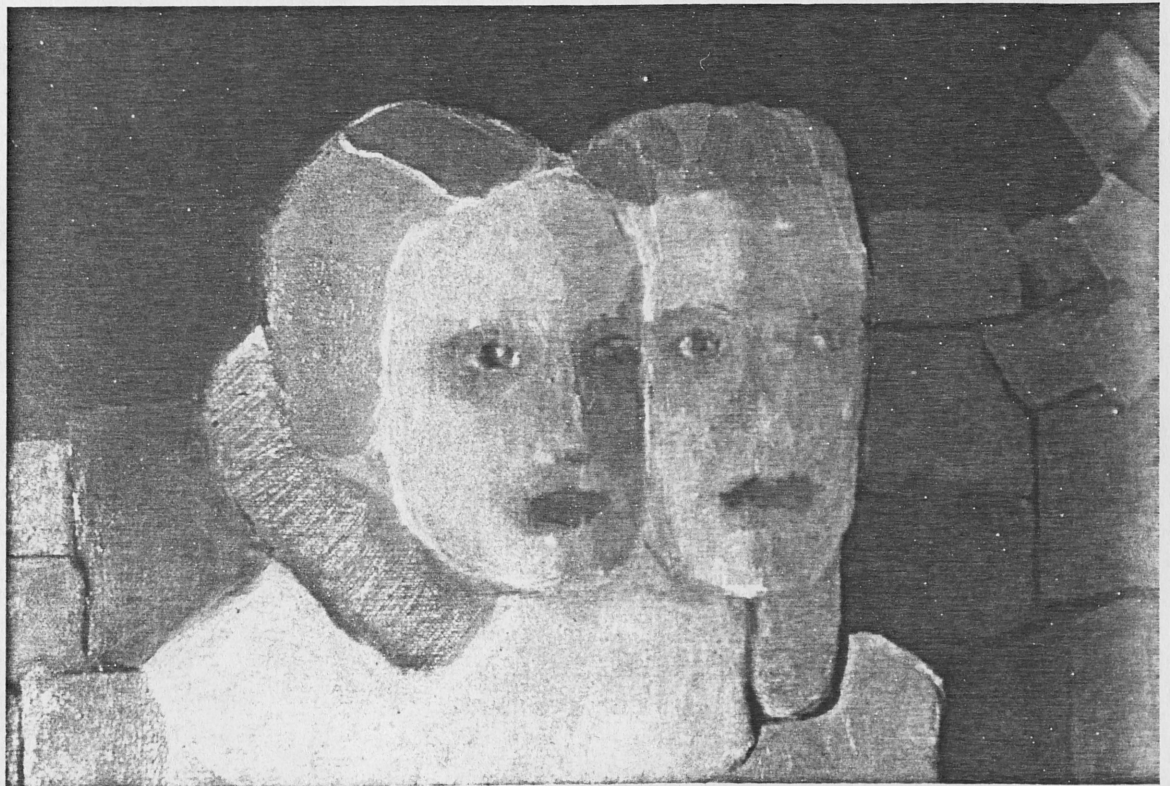
21.-Resultado final.



22.- Detalle.



23, 24.-Detailles.



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
BIBLIOTECA



\* 6 6 0 3 0 6 2 4 7 9 \*

8