



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

## **PAISAJE, AZAR Y ABSTRACCIÓN**

### **EJERCICIO DE ANÁLISIS DE OBRA**

CATALINA ALEJANDRA PIRACÉS LEAL

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía taller de Grado: Víctor Manuel Pavez  
Profesor Guía Preparación de Tesis: Ignacio Szmulewicz Ramírez

Santiago, Chile

2016

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1 Paisaje y Abstracción.....	11
Capítulo 2 Azar y Abstracción.....	18
Conclusión.....	26
Bibliografía.....	29
Índice de imágenes.....	31
Notas.....	34

## INTRODUCCIÓN

Bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esa profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, *un tipo de intimidad*, intimidad muy diferente de las sugeridas por las “profundidades” del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación. [...] comprenderá por último que el agua es también un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser.

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, 1942

En esta memoria he seleccionado artistas que tuviesen relación con mi trabajo, considerándolos relevantes para poder, a través de ellos, explicar mi obra. Mediante un ejercicio de análisis de obras de la historia del arte logro, implícitamente, generar una visión sobre lo contenido en mi propia obra.

En el primer capítulo, “Paisaje y Abstracción”, abordo las pinturas de Joseph Mallord William Turner, Paul Cézanne y Piet Mondrian. Artistas en los que la observación, conocimiento y posterior representación de la naturaleza, en consecuencia el paisaje, es

fundamental. Un género de la pintura que hasta el período del Romanticismo no había sido considerado como digno de protagonismo, siendo desplazado a telón de fondo o escenario de eventos históricos o mitológicos, representando la naturaleza con fines utilitarios y no con un interés. Estos artistas, además, miran la naturaleza buscando su esencia, plasmando percepciones y sensaciones, llegando a soluciones cercanas o de lleno abstractas, algunos a consciencia y otros involuntariamente.

En el segundo capítulo, “Azar y Abstracción”, he seleccionado las obras en las que el azar es partícipe en el proceso creativo. Artistas como Wassily Kandinsky, Max Ernst, André Masson, Jackson Pollock y Helen Frankenthaler, que a partir de técnicas espontáneas, en algunos casos automáticas, alimentan la creatividad y la imaginación. Implica entonces un sistema de carácter procesual, ir descubriendo y aprovechando lo que estos accidentes y resultados incontrolables le entregan al proceso creativo. Son imágenes que surgen de la nada, desde lo abstracto y que despiertan en el inconsciente tanto del artista como del espectador nuevas imágenes, recuerdos, asociaciones. Así proyectan en estas imágenes indefinidas y no figurativas lo que ellos conocen y pueden reconocer en ellas. El azar, según los surrealistas, libera al ser humano de las limitaciones de lo racional, dejando que el inconsciente sea parte de la obra.

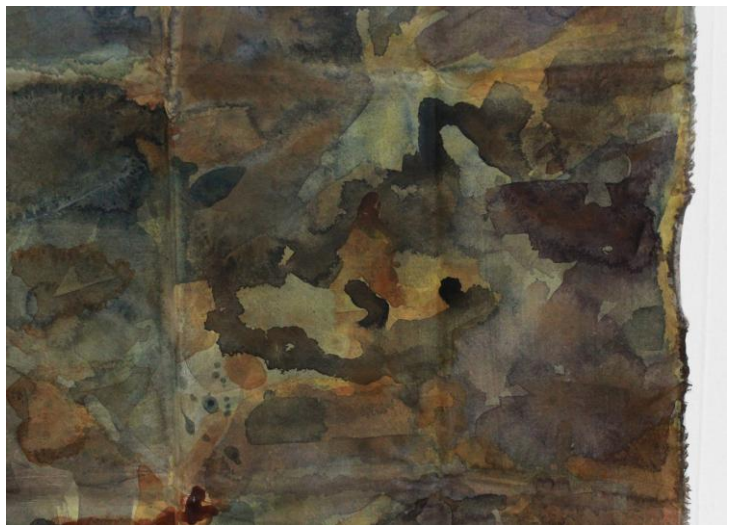
El proceso de mi obra tiene su origen en la contemplación del paisaje, la observación de sus colores y los cambios producidos por la luz, el clima y el paso del tiempo durante el día. Fenómenos naturales que se entrelazan con el mundo interior, los recuerdos, afectos, emociones, en un proceso de interiorización hasta quedar en el fondo de mi inconsciente.

En un principio representaba estas miradas a la naturaleza a través de un acercamiento figurativo que de a poco fue desviándose hacia las manchas mismas con las que trabajaba estos paisajes, las aguadas, siempre el pigmento diluido, las transparencias o el color. Así también se fue incorporando el azar. A partir de estas manchas sin sentido, trabajar, jugar, hasta lograr una imagen. Como un *flâneur*<sup>i</sup> que recorre la ciudad sin destino fijo, recorriendo, sorprendiéndose, decidiendo el trayecto al andar, pero sin caminar, sino en la tela, mirando la tela y observando las cosas que en ella suceden.

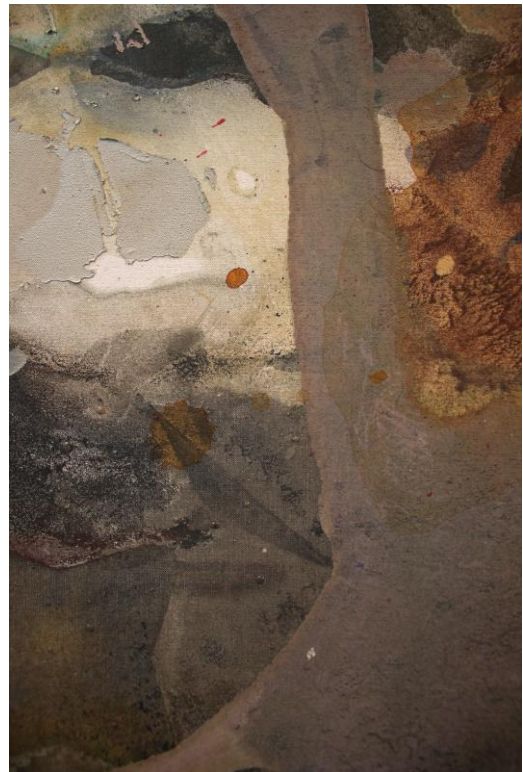
Y en esta pintura de formas arbitrarias, que no son trabajadas para ser reconocidas, sino por casualidad es que se filtra una vez más el paisaje, los colores, en algunos la sensación de profundidad, de distintos planos en la pintura debido a los colores y a la consistencia del pigmento.

Agua que fluye o agua estancada, las imágenes se construyen a partir de capas, algunas de manchas más espontáneas, automáticas, luego cada vez más consciente, aunque siempre las formas escapándose de mi control.

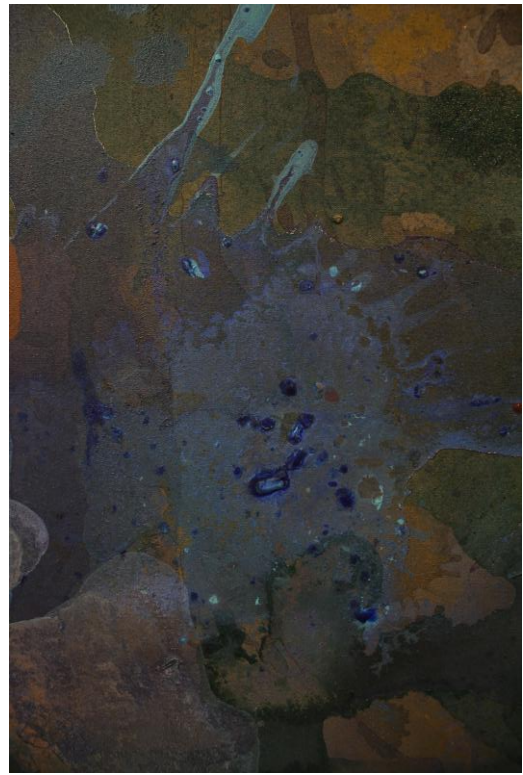
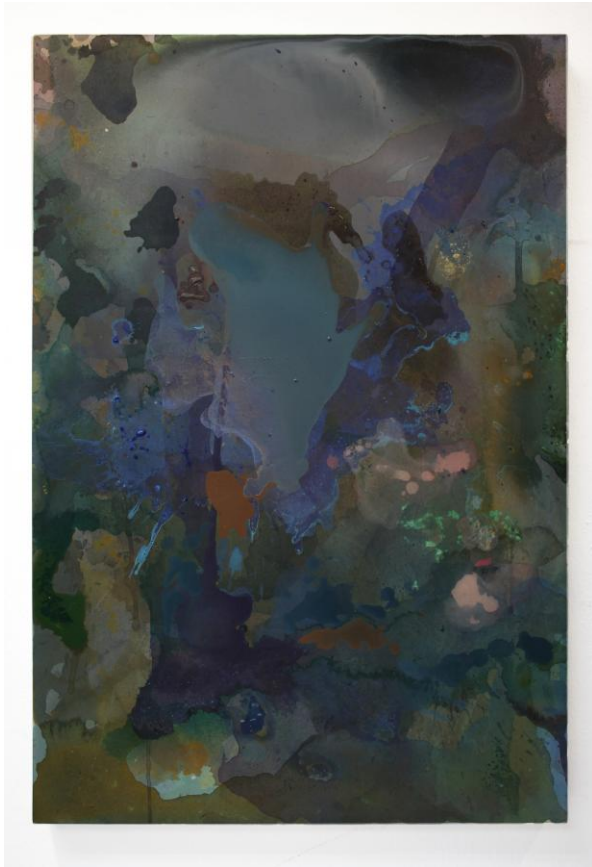
En esta exploración de manchas y el juego con los accidentes fui desarrollando también el interés por las otras caras del bastidor, los bordes por los que chorreaba la pintura. Descubriendo que en aquel chorreo también pasaban cosas con el color y las transparencias, los bordes fueron ensanchándose y participando de la imagen total, siendo no sólo la cara frontal la que estuviese activada.



*Ondulante*, 2015. Acrílico sobre tela sin bastidor, 142 x 115 cm.



*Sin título*, 2016. Acrílico sobre tela, 30 x 60 cm



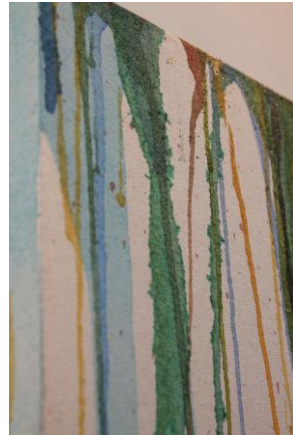
*Agua creadora*, 2016. Acrílico y polvo de oro sobre tela, 60 x 90 cm.



Serie *Lago de forma mía*, 2016. Acrílico sobre tela, 10 x 15 cm c/u.



*Sin título*, 2016. Acrílico sobre tela, 30 x 20 x 14 cm.

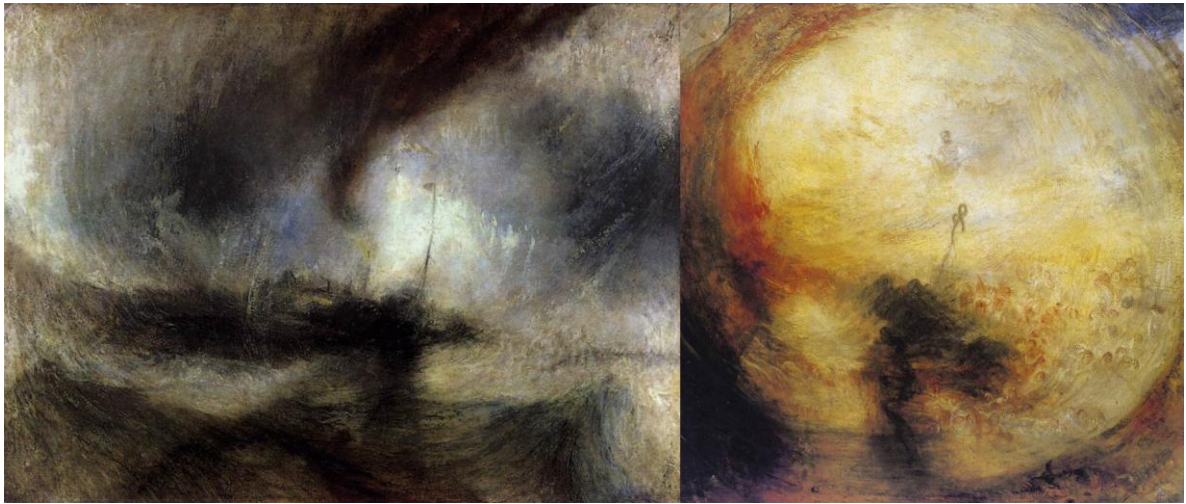


*La tierra no es redonda*, 2016. Acrílico y látex sobre tela, 16 x 14 x 14 cm.

**CAPÍTULO 1**  
**PAISAJE Y ABSTRACCIÓN**

[...] la atmósfera y el claroscuro, las cualidades más sutiles de la naturaleza, pero que son las que confieren al paisaje su mayor encanto, y es en estas cualidades, además de en el refinamiento del color, en las que Turner aventaja a todos los pintores vivos y a muchos de los maestros antiguos. Es el pintor de la luz, el aire y el espacio.

C.R. Leslie, carta a James Lenox. 1845

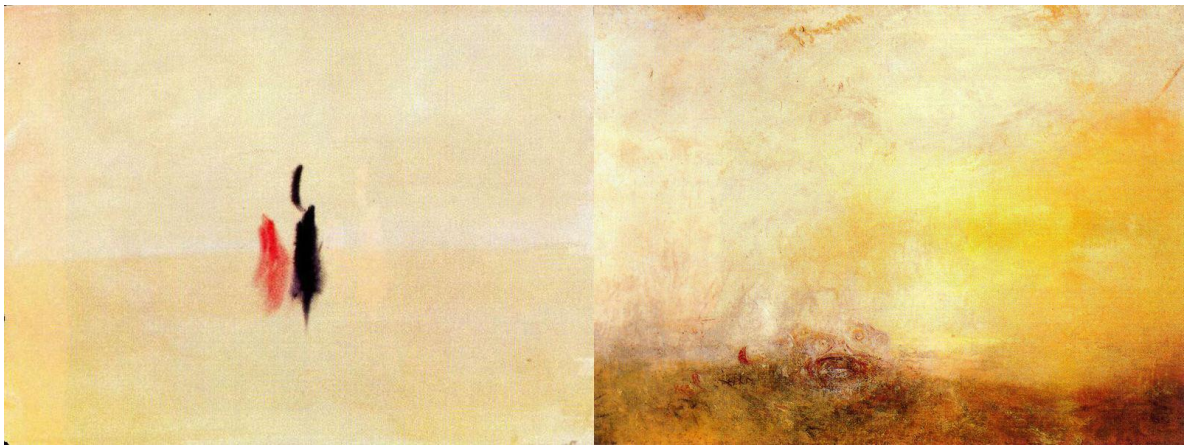


(Imagen 1)

(Imagen 2)

William Mallord Turner, lleva su experiencia directa con la naturaleza a la pintura. Intenta representar el paisaje como es percibido, se limita a lo que ve y no como se supone debería ser. Atado a un mastil, es testigo en primera persona de una tormenta en alta mar. En *Tempestad de nieve, barco de vapor frente a Harbour's Mouth* (1) de 1842, inserta al espectador dentro de la tormenta, a través de una mirada cercana y envolvente.

El gesto de las pinceladas transmite la energía e inestabilidad del mar inquieto, lo impredecible de la naturaleza, y produce la sensación de constante movimiento. Tanto en *Tempestad* como en *La mañana después del diluvio* (2) (c. 1843), más marcado en ésta última, la composición es circular, siendo el punto principal el centro, los botes o barcos insinuados y las manchas oscuras en medio del mar. Prefiere evocar en vez de describir, llegando a soluciones que pueden corresponder a abstracción.



(Imagen 3)

(Imagen 4)

Ocultando los sectores de mayor mimesis en sus obras, resulta una conjugación de manchas. Éstas no siempre pueden reconocerse, o al menos no fácilmente, como sucede en *Amanecer con monstruos marinos* (3) (1845). En ella, se distingue un paisaje por la línea de horizonte que divide en dos la superficie, el superior de mayor tamaño, relacionado con el cielo, y el inferior la tierra color ocre rojizo. O ya extremado, en la acuarela *Botes en el mar* (4), realizada entre 1835 y 1840, con cuatro pinceladas sueltas, espontáneas e irregulares que aluden a los botes que el título nombra, y una sutil división blanca entre los supuestos cielo y mar. Está clara la síntesis, tanto de forma como de color, apartar lo innecesario para representar con lo mínimo un paisaje.

Insinuar la realidad lleva al estudio ya no de las formas en la naturaleza, sino lo que se puede lograr dentro de la pintura, descubrir en su medio, nuevas realidades, siendo la pintura una realidad en sí misma.

[El paisaje] es más que la suma de las partes, de los fragmentos individuales de nuestra mirada dispersos a través del tiempo de la sensibilidad; más que la atracción de los procesos psíquicos: es alma de una infinita y mágica concatenación de las formas. Su idea se desarrolla en la historia, pero también en el individuo particular a través de los efectos del tiempo y el espacio unidos en el ritmo de las líneas y superficies que el hombre sabe componer como por instinto.

Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, 2007

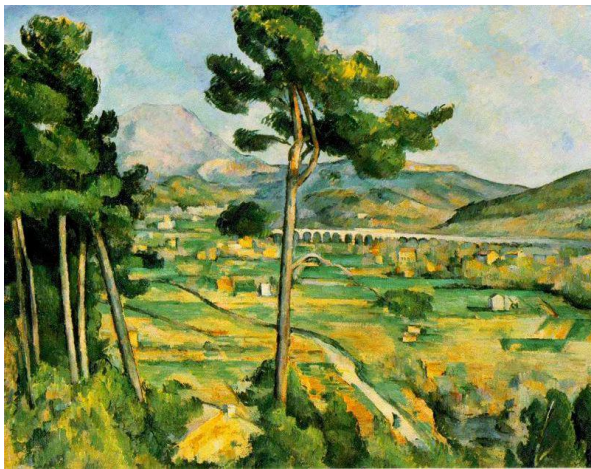


(Imagen 5)

(Detalle imagen 5)

En la pintura *Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves* (1885-1887), las manchas verde oscuro, que suponen follaje, enmarcan y se separan del valle y de la montaña, gracias al contraste de colores claros y oscuros. Se genera una diagonal que parte del lado inferior izquierdo, un azul en el follaje sirviendo de entrada, y va al superior derecho, en esa misma línea, el lado derecho de la montaña se pierde en pasaje con el cielo, potenciándose la sensación de profundidad. Obviando ciertos elementos reconocibles, aislando detalles de la obra se pueden apreciar imágenes abstractas.

Al modular con los colores, en el camino va simplificando y condensando, quedando estas pinceladas sin muchos elementos que hagan notar el origen real, salvo en ocasiones líneas que evocan troncos, ramificaciones, techos de casas, etc.



(Imagen 6)



(Imagen 7)

Paul Cézanne, aún manteniendo un diálogo ininterrumpido entre realidad exterior e interior, da pues permiso a la subjetividad. No es la expresión desenfrenada de sus sentimientos, sino la representación de las sensaciones coloreadas que el paisaje provoca en él. Construye la imagen con el color, colocando pincelada tras pincelada, como módulos que se van ajustando entre sí y construyen algo mayor, según lo que va percibiendo, según lo que exige también la composición del cuadro. Las formas y los volúmenes aparecen por sí solos, gracias a esta estructuración de manchas de color, pasajes-pantalla<sup>ii</sup>, contrastes, armonías, etc. Es una organización meditada, geométrica. Esta composición, si bien plana, genera profundidad por la interacción de los colores.



(Imagen 8)

(Imagen 9)

*Árboles* (8) pintada por Piet Mondrian en 1908, si bien apegado a la tradición pictórica más convencional, de representación naturalista (figuración y línea de horizonte), con influencias del impresionismo, empieza a intuir su interés por las líneas que forman las ramificaciones de los árboles, ramas oscuras en contraste con el fondo claro. El follaje, además, tiende a fundirse con el cielo, sobre todo por el color de las zonas iluminadas, que se asemeja a éste. Posteriormente, como se aprecia en *Árbol gris* (9) de 1911, el horizonte es insinuado y las ramas más marcadas, estructurando y dividiendo el espacio. De a poco esa intención de mantener la impresión de tridimensionalidad se fue desplazando, convirtiendo la superficie en plano.



(Imagen 10)

(Imagen 11)

Así, cada vez más fragmentado el plano de la tela, la figura del árbol sufre un proceso de síntesis y abstracción hasta llegar a la expresión mínima: líneas rectas, verticales y horizontales, y el color, que más adelante, también pierde matices hasta ser colores planos. No tan pronunciado todavía en *Composición n.º 8* (11) del año 1914. Cada módulo creado por las líneas, contiene uno o dos colores. Las flores en *Árboles en flor* (1912) (10) no son representadas sino quedan implícitas gracias al color entre las líneas de las ramas, el suelo (¿o la parte baja de la copa?) por colores más oscuros en la zona inferior del cuadro, y el “cielo” por el color más luminoso.

En *Composición n.º 8*, los colores hablan de una temperatura, una luz y atmósfera específica. Aún siendo más racional y objetiva, a través del color se filtran subjetividades sensoriales.

**CAPÍTULO 2**  
**AZAR Y ABSTRACCIÓN**

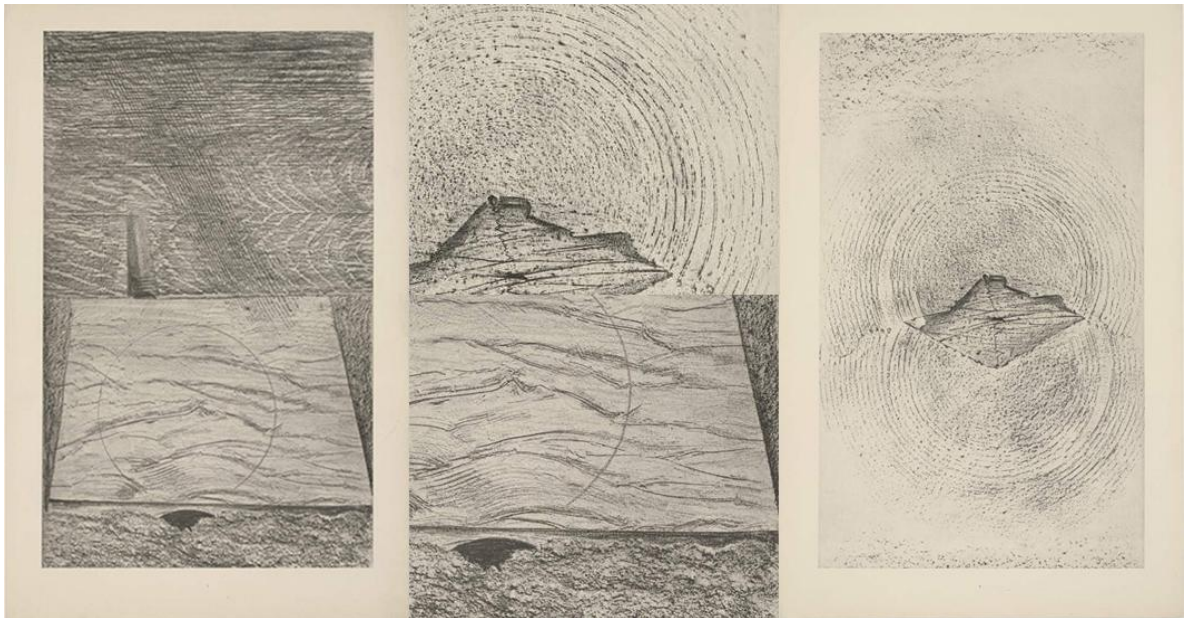


(Imagen 12)

(Imagen 13)

(Detalle imagen 13)

Wassily Kandinsky realiza una serie de obras en diferentes técnicas que él llama *Improvisaciones*. Una suerte de pintura automática, en la que se va improvisando, valga la redundancia, la imagen. De forma espontánea y rápida, sin pensar mucho en lo que se está pintando, simplemente pintar lo que pase por la mente al mirar el papel o la tela. Permite al inconsciente expresarse, satisfaciendo a la vez una necesidad interior, que él define como el motor para crear. Coinciden también las *Improvisaciones* con el momento en que Kandinsky descubre que no es imprescindible imitar la realidad al pintar, sino que puede trabajar libremente con elementos básicos como el color y las formas geométricas, el ritmo y la composición. En *Improvisación 7* (imagen 12) de 1910, la pincelada tiene un carácter expresivo, organizadas de forma ordenada siguiendo en conjuntos direcciones específicas, genera la sensación de movimiento, en la zona inferior, luego el costado izquierdo y la parte superior. Pinceladas en diagonal, una tras otra. El centro y el lado derecho se podría decir que están estáticos en comparación a los otros, un punto de descanso.



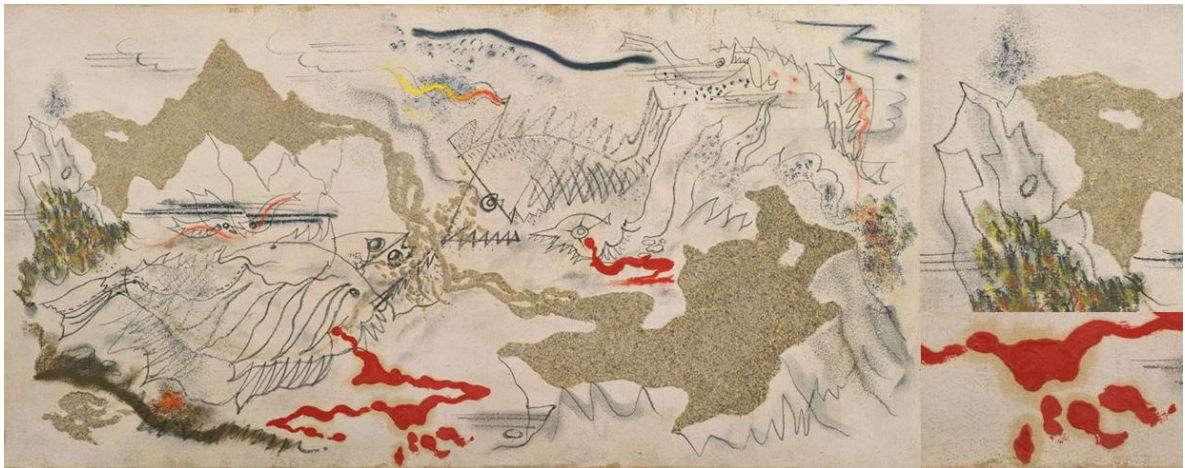
(Imagen 16)

(Detalle imagen 16 y 17)

(Imagen 17)

El *frottage*<sup>iii</sup> era para Max Ernst una forma de estimular su imaginación y en consecuencia su proceso creativo. En *La mer et la pluie* (1925) (imagen 16), cubre la superficie con texturas, genera distintos tonos no sólo por la distinta presión aplicada, sino también al superponer texturas y a partir de ello generar otras nuevas.

Al no ser una representación consciente e intencionada, confiere a las figuras finales un aspecto extraño, son figuras enigmáticas, que no son del todo lo que sugieren y a la vez no dejan de ser texturas de un objeto ajeno a la pintura, se mantienen en una ambigüedad.



(Imagen 18)

(Detalle)

A través de estos “chorreos arenosos”, se siente el carácter violento y en movimiento de esta *Batalla de peces* (1926), el rojo brillante que destaca entre el color crudo del papel y la arena, los bordes angulosos y afilados de las manchas de arena.

André Masson<sup>iv</sup>, al igual que Max Ernst, interviene las imágenes azarosas y las trabaja hasta convertirlas en imágenes acabadas, muchas de ellas con referencias al mundo real, en este caso, con una línea espontánea, sigue las formas de las manchas, el gesto y dibuja los peces y otras líneas expresivas que acompañan y enfatizan el ritmo brusco.

Se pueden ver aureolas de aceite alrededor de las manchas rojas, cuando el material sigue actuando liberado del control del artista, pinceladas que no son perfectas, que se pueden apreciar el término de ellas más descuidadas o sin minuciosidad.

Cuando me encuentro *dentro* de mi pintura, no me doy cuenta de lo que hago. Únicamente es después de <<haberme enterado>> de alguna manera cuando veo dónde quería ir. [...] la pintura tiene su vida propia. Trato de permitirle que se manifieste. Solamente cuando pierdo contacto con la pintura, el resultado es un fracaso. De otra manera, hay perfecta armonía y un juego libre de concesiones mutuas.

Jackson Pollock, *Possibilities*, 1947-48



(Imagen 19)

(Detalle imagen 19)

(Imagen 20)

Una energía constante que brota de Jackson Pollock se ve plasmada en sus obras. El *dripping*<sup>v</sup>, dejar caer, lanzar, gotear pintura, dejando líneas de distinto espesor sobre la tela, deja su huella en aquel gesto, su personalidad y emociones permeada en su obra. En *Untitled n°1* la trama de líneas no llega a los bordes uniformemente, probablemente porque recorre alrededor de la tela para pintar. Capa tras capa de chorreos superpuestas, en *Full Fathom Five* (1947) de lejos se podría decir que la acumulación casi automática de pintura de lado a lado, tapando cada centímetro de tela, anula la individualidad de las manchas al haber tanta información. Que no pasa en la primera imagen, cuyo fondo da aire a la composición. Probablemente de lejos se transforme en textura, en una maraña sin sentido, pero de cerca, hay una infinidad de detalles, colores escondidos, micromundos en medio de este universo de grafismos.



(Imagen 21)

(Detalle)

La liquidez del pigmento y la capacidad de absorción del papel en el que se realizó esta pintura, tiene una delicadeza que no se puede lograr con la pasta que Jackson Pollock generalmente trabaja. La pasta se mantiene independiente, son capas de pintura que no se mezclan con las que quedan bajo ellas. En esta obra las manchas reaccionan al contacto con las anteriores, se funden o repelen, como vemos en manchas con aureolas blancas, como bordes que los separan de las manchas contiguas. Podemos hablar de accidentes que no se pueden controlar, no es sólo la necesidad interior del artista expresada y su gesto personal. No es sólo la forma de caer de la pintura, el grafismo de cada gota, sino también cómo se comportan, luego de aterrizar sobre el papel. La temporalidad no está manifiesta sólo en las sucesivas capas como es en el caso de las obras anteriores, como etapas que progresan a través del tiempo, sino también en la huella del camino recorrido por la mancha y cómo lentamente fue expandiéndose e invadiendo la mancha vecina.



(Imagen 22 y detalles)

(Imagen 23)

A diferencia de la obra anterior de Pollock en la que también trabaja la pintura diluida, Helen Frankenthaler<sup>vi</sup> se centra más bien en el color que en ese gesto energético y explosivo propio de él. Parece tener un ímpetu más calmo y pasivo, aunque no menos espontáneo. En *Nature abhors a Vacuum* (1973) cada mancha se extiende por la superficie en espacios de color amplios. El fondo se integra en la imagen y los colores se juntan y se mezclan, Frankenthaler deja caer la pintura y ésta recorre libremente la tela. Esta última, sin imprimir, se tiñe, es impregnada por el pigmento.

La superposición que crea nuevos colores y nuevas formas, la mezcla de colores aporta liviandad, al acercarse visualmente a algo volátil como el humo. Si bien es abstracta, todavía se puede relacionar fácilmente a un paisaje, un valle, montañas y cielo. En *Cool Summer* (1962), el título nos lleva a una estación en específico y por lo mismo a sensaciones específicas, guía la lectura, acompañado por la calidez de los colores.



(Imagen 24)

En su serie “*Oxidation Paintings*”, Andy Warhol pinta la tela con pintura metálica para luego dejar caer orina, o ya en sí orinar sobre ella. Cómo se comporta la orina sobre la pintura metálica está fuera del control del artista, es un proceso químico ajeno a él, depende de factores externos incluyendo la alimentación de la persona que dio su orina. Son resultados fortuitos de una delicadeza que hace olvidar el origen de sus materiales. Manchas oscuras y claras, algunos colores tierras, gran cantidad de verdes y generando la idea, en esta obra, de huecos, recovecos, espacios de profundidad en medio de este plano metálico. Una imagen que si bien Warhol guió, no había manera de prever cuál sería el resultado. El artista dio el primer paso (dejar la orina y probablemente manipular un poco el bastidor para cambiar direcciones), sin embargo está en los mismos materiales el destino de la obra.

**CONCLUSIÓN**

Este ejercicio de memoria, si bien su cuerpo está enfocado en su totalidad al análisis de obras de otros artistas, ha dado pie para reflexionar sobre las propias soluciones, intenciones, y visión de los motores en la creación artística.

El proceso de abstracción desde el paisaje y la contemplación de la naturaleza, con el propósito no siempre consciente, o más bien simplemente el resultado; de encontrar la esencia de ese motivo que mueve a crear. Este es el entorno que nos rodea, en el caso específico de la naturaleza, la mirada selectiva que la convierte en paisaje, al valorarla y considerarla digna de mirar, ver en ella una belleza que escapa de nuestras manos. Entonces lo que implica su estudio, la influencia que tiene en uno los fenómenos de la luz, los colores, su carácter inestable, siempre cambiante, su encanto intangible y difícil de representar.

En esa búsqueda de una expresión sincera y personal, con el deseo de no caer en la ilustración. El esfuerzo por evocar esta percepción subjetiva, la esencia que cada uno ve en ella, hacer sentir. Concatenado a los medios pictóricos, un lenguaje propio.

La luz, los colores y las formas en diálogo. En imperceptible movimiento, cambiando, nunca igual pero siempre la misma. La naturaleza incontrolable que nos inspira desde las meras asociaciones con lo conocido y mundano al mirar las nubes, el agua, etc.

Las composiciones finales de Piet Mondrian, las pinturas de Per Kirkeby no son paisajes, sin embargo el origen está en esa mirada que se dirige a la naturaleza, y la experiencia de vivirla, contemplarla y desmenuzarla. Es algo intrínseco y que no siempre es consciente. Lo que llama a nuestros ojos, nuestros intereses y conocimientos se filtran. La naturaleza nos enseña a mirar y nos sugiere nuevas imágenes.

Llego a y desde la abstracción, a esa esencia o respuesta ante estas experiencias, no precisamente desde lo mínimo de la expresión, pero con formas orgánicas y que si bien se

pueden interpretar y relacionar con lo existente en el mundo tangible, están dentro de los recursos pictóricos.

La naturaleza azarosa y la naturaleza del azar. Nuevas formas, nuevas imágenes, evocaciones y recuerdos.

No es una memoria que profundice estos temas hasta llegar a lo más hondo, no obstante espero suscitar una impresión en lo posible cercana a lo que es mi trabajo. No logré abordar la incorporación del volumen en la pintura, más allá de sacar provecho a los accidentes o detalles inesperados en los bordes.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Andrews, M. (1999). *Landscape and Western Art*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press Inc.,
- Argan, G.C. (1998). *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. (2ª ed.). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Bachelard, G. (1993). *El Agua y los Sueños*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Calvo, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- Crespi, I; Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. (6ª.ed.) Buenos Aires: Eudeba.
- Da Vinci, L. (2012). *Tratado de la Pintura*. (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Libertador.
- De Micheli, M. (2002). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. (2ª.ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Deicher, S. (2001) *Piet Mondrian 1872-1944. Composición sobre el vacío*. Colonia, Alemania: Taschen.
- Fer, B; Batchelor, D; Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Fischer, E. (1993). *La necesidad del arte*. (3ª ed.). Barcelona: Península.
- Gombrich, E. (1997). *La imagen en las nubes*. En *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (pp. 154-351). Madrid, España: Debate.
- Honour, H. (1996). *El Romanticismo*. (6ª.ed.). España: Alianza.

Kandinsky, W. (1986). *De lo Espiritual en el Arte*. (5ª.ed.). Barcelona, España: Labor.

Maderuelo, J. (2005). *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Milani, R. (2007) *El arte del paisaje*. España: Biblioteca Nueva.

Muñoz, M.E. (2012) La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne. *Aisthesis*, (52), 237-260.

Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid, España: Alianza.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

### William Mallord Turner

1. “*Tempestad de nieve, barco de vapor frente a Harbour's Mouth*”, 1842. Óleo sobre lienzo. 91,5 x 122 cm. Recuperada de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530> (p. 12)
2. “*La mañana después del diluvio*”, c. 1843. Óleo sobre tela, 78,5 x 78,5 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=5982> (p. 12)
3. “*Botes en el mar*”, 1830-1845. Acuarela. 22.2 x 27.9 cm. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-boats-at-sea-d35925> (p. 13)
4. “*Amanecer con monstruos marinos*”, 1845. Óleo sobre tela. 91.5 x 122 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=28117> (p. 13)

### Paul Cézanne

5. “*Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves*”, 1904-1906. Óleo sobre lienzo. 60 x 72 cm. Recuperado de <http://www.wga.hu/art/c/cezanne/5/3victor4.jpg> (p. 14)
6. “*Monte Sainte-Victoire*”, 1885-1887. Óleo sobre lienzo. 25 3/4 x 32 1/8 in. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=1374> (p. 15)
7. “*Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves*”, 1904-1906. Óleo sobre lienzo. 66 x 81,5 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=1381> (p. 15)

### Piet Mondrian

8. “*Árbol*”, 1908. Óleo sobre tela.  
Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=110471> (p. 16)
9. “*Árbol gris*”, 1912. Óleo sobre tela. 78,5 x 107,5 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=110475> (p.16)
10. “*Árboles en flor*”, 1912. Óleo sobre tela. 65 x 75 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=110477> (p.17)

11. “*Composición n° 8*”, 1914. Óleo sobre lienzo. 94,4 x 55,6 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=110149> (p. 17)

#### Wassily Kandinsky

12. “*Improvisación 7*”, 1910. Óleo sobre lienzo. 131 x 97 cm. Recuperado de <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=2052> (p. 18)
13. “*Improvisación*”, c. 1914. Acuarela y grafito sobre papel. 35,6 x 44,8 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/33718?locale=en> (p. 18)

#### Max Ernst

14. “*La mer et la pluie*” de la serie *Histoire Naturelle*, 1926. (Reproducción de frottages ejecutados c. 1925) 49.8 x 32.3 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/94225?locale=en> (p. 19)
15. “*Le Tremblement de terre*” de la serie *Histoire Naturelle*, 1926. (Reproducción de frottages ejecutados c. 1925) 49.8 x 32.3 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/94229?locale=en> (p. 19)

#### André Masson

16. “*Battle of Fishes*”. 1926. Arena, gesso, óleo, grafito, y carboncillo sobre tela, 36.2 x 73 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/79309?locale=en> (p. 20)

#### Jackson Pollock

17. “*Number 1a*”, 1948. Oil and enamel paint on canvas. 172.7 x 264.2 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/78699?locale=en> (p. 21)
18. “*Full Fathom Five*”. 1947. Óleo sobre lienzo con clavos, tachuelas, botones, llave, monedas, cigarrillos, fósforos, etc. 129.2 x 76.5 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/79070?locale=en> (p. 21)

19. “*Untitled*” c. 1951. Tinta china sobre papel japonés, 62.1 x 87.3 cm. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/34857?locale=en> (p. 22)

#### Helen Frankenthaler

20. “*Nature abhors a Vacuum*”, 1973. Acrílico sobre tela, 262,9 x 285,8 cm. Recuperado de <http://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/nature-abhors-a-vacuum/details> (p. 23)

21. “*Cool Summer*”, 1962. Óleo sobre tela, 177,2 x 304,8 cm. Recuperado de <http://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/cool-summer/details> (p. 23)

#### Andy Warhol

22. “*Oxidation Painting*”, 1978. Pintura metálica de cobre y orina sobre tela. 198 x 573 cm. Recuperado de [http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/andy\\_warhol\\_20.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/andy_warhol_20.htm) (p. 24)

---

## NOTAS

<sup>i</sup> *Flâneur*, palabra francesa que significa paseante, caminante. También se refiere a errante, vagabundo. Personas que deambulan por la ciudad, recorriendo las calles azarosamente, dejando pasar el tiempo.

<sup>ii</sup> Entendiendo el concepto de pantalla como la generación de espacios diferenciados en la imagen, gracias a la distribución y superposición de los claros y oscuros; y pasaje en gradación por planos de color, de valores semejantes, que dan la sensación de unión entre dos objetos o zonas.

<sup>iii</sup> El *frottage*, técnica creada por Max Ernst, consiste en frotar un lápiz o carboncillo en un papel dispuesto sobre un objeto (una moneda, una hoja, una tabla de madera, etc), con la intención de traspasar su textura al papel. Ernst luego llevaría una variante de la técnica a la pintura, llamada *grattage*. Se raspa el lienzo, sobre el que se había aplicado pintura previamente, de manera que quede marcada la textura del objeto colocado debajo.

<sup>iv</sup> André Masson (1896-1987), artista francés vinculado al movimiento surrealista, experimentó con el dibujo automático y el azar como elemento creador.

<sup>v</sup> *Dripping* (goteo) técnica desarrollada por Jackson Pollock, dejaba caer la pintura líquida desde latas con orificios o palos untados en ella.

<sup>vi</sup> Helen Frankenthaler (1928-2011) artista estadounidense, jugó un rol importante en la transición del Expresionismo Abstracto al Color Field painting. Influenciada por Jackson Pollock, desarrolló una variación del *dripping*, cuyos grafismos se transformaron en campos de color traslúcidos.