

FORMA - IMAGEN

J. HERRERA ROJAS

U N I V E R S I D A D D E L A L A G U N A  
-FACULTAD DE BELLAS ARTES-

S E C C I O N D E P I N T U R A  
T E S I N A D E L I C E N C I A T U R A  
Opción. A

D. RAFAEL DELGADO RODRIGUEZ  
profesor de la Facultad de  
Bellas Artes y director de  
esta tesina.

T I T U L O: (forma-imagen)  
AUTOR: José Herrera Rojas  
CURSO: 1.983-84

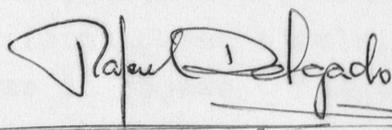


Rafael Delgado

6603062040



D. RAFAEL DELGADO RODRIGUEZ  
profesor de la Facultad de  
Bellas Artes y director de  
esta tesina.



A handwritten signature in dark ink, reading "Rafael Delgado". The signature is stylized with a large, looped initial "R" and a long horizontal stroke at the end. Below the signature is a solid horizontal line.

Rafael Delgado Rodriguez

INTRODUCCION

El planteamiento de estas formas (imágenes) es geométrico. Todo movimiento, equilibrio, reposo, dinámica, se fundamenta en la Geometría y como tal la consolidamos en imágenes conocidas de todo perceptor (observador, conocedor, receptor).

Nuestra propuesta va aún más lejos. A la capacidad de abstracción del concepto y concreción de la percepción.

Mediante el conocimiento, lo que estamos experimentando, lo asociamos con algo ya asimilado por la experiencia y mediante el intelecto (pensamiento, conocimiento), diferenciamos unas formas (imágenes) de otras, pero queremos dejar esas formas analíticas al desnudo para que el espectador, (perceptor) pueda adentrarse en el "juego" de la imagen no ya como pensada, asimilada, conocida; por la experiencia, sino por la forma misma.

Hacemos resaltar que estos "esquemas", (formas-imágenes), son abstractos en el puro sentido de la no denominación, de la no calificación, de la no clasificación, de la no designación, ubicación, de la no palabra, solamente forma pura, simple.

El individuo al observar un objeto (imagen percibida), lo asocia rápidamente a otras experiencias, a otros conocimientos anteriores del mismo. De nuestro inter

## INTRODUCCION

creadora y sensible del espectador, más la capacidad de abstracción mediante el análisis. Observar, darle vuelta al pensamiento asociativo y tener presente el imaginativo.

El planteamiento de estas formas (imágenes) es geométrico. Todo movimiento, equilibrio, reposo, dinámica, se fundamenta en la Geometría y como tal la consolidamos en imágenes conocidas de todo perceptor (observador, conocedor, receptor). Nuestra propuesta va aún más lejos. A la capacidad de abstracción del concepto y concreción de la percepción.

Mediante el conocimiento, lo que estamos percibiendo, lo asociamos con algo ya asimilado por la experiencia y mediante el intelecto (pensamiento, conocimiento), diferenciamos unas formas (imágenes) de otras, pero queremos dejar estas formas analíticas al desnudo para que el espectador, (perceptor) pueda adentrarse en el "juego" de la imagen no ya como pensada, asimilada, conocida, por la experiencia, sino por la forma misma.

Hacemos resaltar que estos "esquemas", (forma-imagen), son abstractos en el puro sentido de la no denominación, de la no calificación, de la no clasificación, de la no designación, ubicación, de la no palabra, solamente forma pura, simple.

El individuo al observar un objeto (imagen percibida), lo asocia rápidamente a otras experiencias, a otros conocimientos anteriores del mismo. Es nuestro interés abrir más la capacidad

creadora y sensible del espectador, más la capacidad de abstracción mediante el análisis. Observar, darle vuelta al pensamiento asociativo y tener presente el imaginativo.

Estas formas encierran en sí mismas estructuras completamente planas, fuerzas estructurales a grandes niveles de concreción, de atención a ellas mismas.

Solamente el límite lo crea el formato por estar situada la forma en él. No hay espacio creado sino dado, el plano. No tridimensionalidad trucada, no espacio mórbido, sí forma plana llena de contenido, de fuerza. Rectángulos, cuadrados, triángulos, circunferencias.

Todo este esquema estructural de la forma geométrica más pura, está encerrado aquí con sus fuerzas estructurales en todos los sentidos creando el equilibrio por contrarresto de estas, no dinámico, estático, solamente equilibrio de fuerzas.

Rectángulos, cuadrados, triángulos, circunferencias, líneas, son la geometría de toda obra pictórica, de toda obra sensible.

IMAGEN PERCIBIDA. COLOR DESCONTEXTUALIZADOR: negro, rojo, amarillo, blanco, azul.

EL SOPORTE

Quando queremos expresar plásticamente por medio del dibujo o la pintura nuestra necesidad interior, nos encontramos con que cualquier soporte nos sirve y cualquier medio material pictórico nos basta para nuestro propósito.

Así tenemos el papel, lienzo, tela, arpillera, pared, tierra, etcétera, que nos es válido para nuestra expresión, declaración y manifestación pictórica.

No por ello es más pobre la calidad plástica en cualquier soporte, sino todo lo contrario ese papel, lienzo, pared, recibe vida y nos ayuda al compromiso con nuestro trabajo.

Si nuestra claridad de concepto, de idea es rica, es eminentemente espiritual, tanto mejor sabemos resolver nuestro diálogo, soporte-medio material, pintura-pintor.

Así pues, cada uno de estos formatos tiene sus limitaciones y no todos los materiales pictóricos son adecuados para su utilización en ellos.

Si pintamos por ejemplo en una pared desnuda, solamente enlucida, con acuarela, ésta con el tiempo se irá borrando; y por supuesto llevándonos una sorpresa de porqué sucede esto, la causa es el desconocimiento de los

EL SOPORTE y del soporte empleado. Y se nos irá transparentando la obra pintada, no solamente-- por los medios climatológicos, con frío, calor, humedad, sino también por no haber preparado este soporte antes, con materiales adecuados.

Cuando queremos expresar plásticamente por medio del dibujo o la pintura nuestra necesidad interior, nos encontramos con que cualquier soporte nos sirve y cualquier medio material pictórico nos basta para nuestro propósito.

Así tenemos el papel, lienzo, tela, arpillera, pared, tierra, etcétera, que nos es válido para nuestra expresión, declaración y manifestación pictórica.

No por ello es más pobre la calidad plástica en cualquier soporte, sino todo lo contrario, ese papel, lienzo, pared, recobra vida y nos ayuda al compromiso con nuestro trabajo.

Si nuestra claridad de concepto, de idea es rica, es eminentemente espiritual, tanto mejor sabremos resolver nuestro diálogo, soporte-medio material, pintura-pintor.

Así pues, cada uno de estos formatos tiene sus limitaciones y no todos los materiales pictóricos son adecuados para su utilización en ellos.

Si pintamos por ejemplo en una pared desnuda, solamente enlucida, con acuarela, ésta con el tiempo se irá borrando, y por supuesto llevándonos una sorpresa de porqué sucede esto, la causa es el desconocimiento de los materiales

pictóricos y del soporte empleado. Y se nos irá transparentando la obra pintada, no solamente-- por los medios climatológicos, con frío, calor, humedad, sino también por no haber preparado es te soporte antes, con materiales adecuados.

De todas maneras, si analizamos desde las pinturas prehistóricas hasta nuestros días, nos damos cuenta de que los soportes que se han usa do, han sido muy diversos.

El soporte que usaban los prehistóricos so lamente era el muro desnudo sin ninguna prepara ción previa, y los medios pictóricos que usaban se ajustaban a sus necesidades. Las tierras las mezclaban con aceites y grasas animales para di luirlas y para su posterior fijación. De esta manera conseguían gran calidad en muchas de sus pinturas y los fenómenos climatológicos no in fluían en el deterioro de las obras, por encon trarse éstas en el interior de las cuevas y pro tegidas de la humedad.

Ponemos este ejemplo de las pinturas pre-- históricas para ver con más claridad, que el so porte está en función de las posibilidades del individuo y apreciamos como se experimenta con los medios materiales pictóricos para que esta pintura se fije en la roca pura.

Hoy pintamos o dibujamos en cualquier pa pel, pero también es necesario un conocimiento previo del material que se usa, porque la igno rancia puede traer malas consecuencias. arrui-- nándonos una obra de calidad.

La mayoría de los papeles que usamos hoy día vienen bien encolados, pero dentro de todos éstos los hay buenos y malos como es lógico. Por lo general, la industria nos ofrece-- papeles y cartones que se pueden utilizar sin ninguna dificultad para nuestro trabajo y además de gran resistencia.

Vamos pues a estudiar el soporte empleado. Se encuentra con bastante facilidad y es de buena calidad para nuestro propósito. Esto es una cosa importante que siempre debemos tener en cuenta a la hora de hacer una pintura. ¿ En qué soporte lo vamos a realizar ?.

El presentado, no suele emplearse mucho en pintura. Es cartón o cartoncillo. Para nosotros está bien encolado y absorbe gradualmente el aceite y el aglutinante empleado como es el aguarrás, secándose poco a poco la pintura y quedando bien fijada y compacta.

Ante este material empleado, cabe preguntarnos, qué nos movió a pintar en éste formato habiendo otros de mejor calidad. Es muy sencillo. Las dimensiones generales de la obra son extraordinarias y una de las formas de resolver el espacio tan grande con el que nos íbamos a enfrentar era tomar el espacio fragmentado como aquí presentamos, y luego unir todos los cartones por medio de bastidores, formando digamos un tríptico.

Aparte de lo seccionado que pueda estar el plano por medio de estos cartones, pero que

a su vez forma un todo, hay otro factor muy importante. ¿ Por qué el color gris de los cartones ?.

Tanto por la forma tratada en la pintura , como por el color gris de los cartones, es evidente que hay gran poder de concentración en la obra, y no solamente por su estructura, sino por ese color, que es apacible, como dice Paul Klee, " el gris encierra, contiene todos los colores " (1), de ahí su reposo.

Este color de cartón no ha sido seleccionado al azar, sino que se ha estudiado previamente para nuestro propósito, como es que la luz , no se refleje demasiado, un color más o menos neutro, donde la forma (objeto) hable por sí sola y su lenguaje sea claro de concepto.

No solamente tenemos que pintar fondo, objeto, forma, sino que también podemos aprovechar el material tal como nos llega, con su color gris, como en este caso.

Su textura es unida, fuerte, se puede trabajar en él con óleo, empleando como aglutinante el aguarrás, como dijimos anteriormente, y su calidad es exquisita.

La pintura queda bastante sólida , por absorción como hemos podido comprobar, y las pinceladas, retoques bien adheridas cual si tuviera imprimación.

EL EQUILIBRIO

Percibimos los objetos inmediatamente como dotados de un determinado tamaño. Ninguna cosa se percibe como algo único e aislado, así pues ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo, una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia. Lo normal es que veamos esas características como propiedades del campo visual total. Así las diversas cualidades de las imágenes producidas por el sentido de la vista no son estáticas, sino todo lo contrario, dinámicas.

Como hemos dicho anteriormente la experiencia visual es dinámica.

Tenemos entonces que lo que una persona o un animal recibe no es sólo una disposición de objetos, de colores y formas de movimientos y tonos. Es, quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones, no son algo que el observador añade por razones suyas propias a las imágenes estáticas. Antes bien, son tan intrínsecas a cualquier percepto, como el tamaño, la forma, la ubicación o el color.

Estas tensiones tienen magnitud y dirección y las podemos calificar de "fuerzas" psicológicas.

## EL EQUILIBRIO

algo sensible, el equilibrio de un punto, está lleno de tensión. La vida de un percepto dimana enteramente de la actividad de las fuerzas perceptuales. Cualquier línea que trazemos sobre una hoja de papel, es como una

Percibimos los objetos inmediatamente como dotados de un determinado tamaño. Ninguna cosa se percibe como algo único o aislado, así pues ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo, una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia. Lo normal es que veamos esas características como propiedades del campo visual total. Así las diversas cualidades de las imágenes producidas por el sentido de la vista no son estáticas, sino todo lo contrario, dinámicas.

Como hemos dicho anteriormente la experiencia visual es dinámica.

Tenemos entonces que lo que una persona o un animal recibe no es sólo una disposición de objetos, de colores y formas de movimientos y tamaños. Es, quizá antes que nada, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones, no son algo que el observador añada por razones suyas propias a las imágenes estáticas. Antes bien, son tan intrínsecas a cualquier percepto, como el tamaño, la forma, la ubicación o el color.

Estas tensiones tienen magnitud y dirección y las podemos calificar de "fuerzas" psicológicas.

Para el ojo sensible, el equilibrio de un punto, está lleno de tensión. La vida de un percepto dimana enteramente de la actividad de las fuerzas perceptuales. Cualquier línea que trazemos sobre una hoja de papel, es como una piedra arrojada a un estanque: perturba el reposo, moviliza el espacio.

Cada objeto (forma), tiene su propio esqueleto estructural, que analíticamente se puede apreciar, aunque aparentemente, veamos la forma como algo dado, solucionado. Las fuerzas perceptuales de un objeto no se ven pero se captan en todo equilibrio.

"Los rayos de luz emanados del sol o de alguna otra fuente, chocan con el objeto y en parte son absorbidos y en parte reflejados por él. Algunos de los rayos reflejados llegan hasta las lentes del ojo y son proyectados sobre su fondo sensible, la retina. Muchos de los pequeños órganos receptores situados en la retina se combinan en grupos por medio de células ganglionares. A través de esas agrupaciones, se obtiene una primera y elemental organización de la forma visual muy próxima al nivel de estimulación retiniana" (2).

"Al viajar los mensajes electroquímicos, hacia su destino final en el cerebro, son sometidos a sucesivas conformaciones en otras estaciones del camino hasta que el esquema se completa en los diversos niveles de la corteza visual"(3).

"El equilibrio, ha de ser una cualidad necesaria de los esquemas visuales. El sentido de la vista experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que queden compensadas entre sí" (4).

Si colgamos de la pared un lienzo vacío, el centro visual de gravedad del esquema, coincidirá sólo aproximadamente con el centro físico que hallaríamos sosteniendo el lienzo sobre un dedo.

La posición vertical del lienzo sobre la pared influye en la distribución del peso visual y otro tanto hacen los colores, las formas y el espacio pictórico, cuando sobre el lienzo va pintada una composición.

Hay más diferencia entre el equilibrio físico y el equilibrio perceptual. Por ejemplo en una fotografía de un bailarín puede parecer desequilibrada aunque su cuerpo estuviera en una posición cómoda cuando la foto se sacó. Igualmente a un modelo le puede resultar imposible mantener una postura que en un dibujo parecería perfectamente equilibrada. Una escultura puede necesitar una armadura interna que la sostenga pese a estar equilibrada visualmente. También un pato es capaz de dormir muy bien sobre una sola pata.

Estas discrepancias se producen porque hay factores tales como el tamaño, el color o la dirección que contribuyen al equilibrio visual.

Seguidamente vamos a analizar el porqué del equilibrio, adentrándonos luego en la obra pre--

sentada y estudiar su esqueleto estructural y su equilibrio perceptual y físico.

Podemos definir el equilibrio como el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. Así en una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente de tal modo que no parece posible ningún cambio y el todo, asume un carácter de necesidad en cada una de sus partes.

Al observar un cuadro, lo primero que percibimos por el sentido de la vista, es el todo y no cada una de sus partes. La sensación visual, es de lo general a lo particular.

Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total. Pero debemos dejar claro que el equilibrio no exige simetría.

Cuando miramos una composición pintada, en un cuadro y está desequilibrada, sin darnos cuenta la vista (ojo) empieza a girar rápidamente buscando ese equilibrio necesario de todo esquema visual quedándose parado en algún punto de la composición donde el equilibrio es total y por decirlo de alguna manera, despreciando todo lo demás de la obra percibida. El ojo busca las fuerzas psicológicas de la obra, sus fuerzas estructurales, por medio de la com

posición y cuando no encuentra equilibrio se para en un sólo punto, no tiene la libertad de percibir con claridad.

En el equilibrio influyen también el peso y la dirección. Llamamos peso a la intensidad de la fuerza gravitatoria que tira de los objetos, hacia abajo.

El peso tenemos que tenerlo muy en cuenta a la hora de hacer una composición y a veces nos sucede que las formas (objetos) representadas, parecen salirse del formato del cuadro, ó hacen la composición demasiado pesada y su tirón hacia abajo es inevitable, quizás por demasiados elementos o por grandes masas. Es pues necesario saber componer y hallar el equilibrio entre forma (objeto) y formato del cuadro.

Por lo tanto, la ubicación influye en el peso de una manera considerable. Si nosotros tenemos un soporte cuadrado o rectangular, tiene un armazón estructural analizado por las diagonales y establecemos la horizontal y vertical del plano (soporte).

Ahora bien, si nosotros dibujamos o pintamos formas planas, dentro del armazón estructural, soporta más peso que si nos alejamos de la vertical y la horizontal dadas. Cuanto más nos alejemos a los extremos del centro, más desequilibrada será la composición. De todas maneras, este desequilibrio que se produce del alejamiento del centro, se puede contrapesar con formas más pequeñas que hace que la composición se equi

libre. Es frecuente ver que el grupo central de las pinturas sea más pesado, o sea más concentrado, de ahí su peso.

El desequilibrio por ubicación se puede producir también por no saber componer en un soporte estas formas, de manera que si nosotros estos objetos los colocamos en el mismo centro del plano (soporte), tienen bastante peso, pero si queremos darle más fuerza más peso hay que colocarlo por debajo de ese centro de manera que rompamos la simetría total y de esa forma el objeto, queda más libre y no tan aprisionado por las líneas estructurales consiguiendo con ello más valores compositivos.

Otro valor que influye en el peso es la profundidad espacial, pero no vamos a tocar este tema por no demostrar interés para el desarrollo y análisis de nuestra obra.

Influye también el tamaño. El objeto mayor será más pesado.

El color forma parte del peso y así por ejemplo, el rojo es más pesado que el azul y los colores claros son más pesados que los oscuros.

Una zona negra tiene que ser mayor que otra blanca para contrapesarla, esto se debe en parte a la irradiación que hace que una superficie clara parezca relativamente mayor.

El aislamiento confiere peso. El sol o la luna en un cielo vacío son más pesados que un objeto de aspecto similar rodeado de otras cosas.

En esta obra que presentamos vemos de una

manera clara y precisa que se trata de un objeto aislado, grande, con lo cual tiene bastante peso pero al mismo tiempo por el color empleado contrarresta ese posible derrumbe de la obra y así vemos que queda perfectamente equilibrada - con el gris del soporte y la gama de grises claros y blancos de la pintura.

En estas formas se puede apreciar que son pesadas no tanto por la forma en sí, sino por el aislamiento a que están sometidas, en el plano bidimensional que nos lo da el formato del cuadro.

El objeto (forma-imagen), con color plano hace que la imagen percibida sea estática y conserve su propio peso. Sería distinto éste si recurriéramos a otro procedimiento de buscar volúmenes, en este caso el cuadro se nos vendría abajo, porque lo que nos interesa es la forma (estructura), sin buscar más dimensiones que las establecidas, el plano.

La forma influye también en el peso, así las formas orientadas verticalmente, parecen pesar más que las oblicuas. En el caso que nos ocupa, la forma conserva su equilibrio por estar compuesta de líneas oblicuas. De esta manera la composición queda bien sujeta y sin ejercer demasiado empuje hacia abajo. Lo contrario se daría en el caso que predominaran las verticales, sobre las horizontales y de esa forma el peso sería mayor.

He aquí como en el equilibrio de una compo

sición de un cuadro, entran a formar parte muchos factores de los que los pintores a veces, no nos damos cuenta, cuando nos llevamos la sorpresa y exclamamos, ¡ esto no funciona !. No porque la forma en sí no obedezca a lo que nosotros queríamos -a veces sucede- sino porque no hemos hecho los bocetos previos para el estudio de esa composición, de ese equilibrio, que por naturaleza se da.

De esa manera vienen desiluciones, porque en realidad hay que diseñar y enfrentarnos con estos problemas que hay que resolver.

Otro factor importantísimo es la dirección. Hemos dicho que el equilibrio se logra cuando - las fuerzas que constituyen un sistema se compensan unas a otras. Y la compensación depende, de la ubicación de su punto de aplicación, su intensidad y su dirección. La dirección de las fuerzas visuales está determinada por varios factores entre ellos, la atracción que ejerce el peso de los elementos vecinos.

Todos estos factores que hemos enumerado, pueden actuar unos con otros para crear el equilibrio del conjunto. Por ejemplo el peso por el color puede estar contrarrestado por el peso por ubicación como hemos señalado anteriormente.

La complejidad de estas relaciones contribuye en gran medida a prestar animación a la obra.

Visualmente un objeto de determinado tamaño, forma o color, llevará más peso cuando se lo

sitúa más arriba. No es posible obtener equilibrio en la dirección vertical colocando objetos iguales a diferentes alturas. El más alto debe ser más ligero.

Aunque el peso cuenta más en la parte superior del espacio visual, en el mundo que nos rodea vemos que suelen ser muchas más las cosas agrupadas cerca del suelo que en lo alto. Por consiguiente, estamos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en su parte inferior.

Mirando un cuadro de Mondrian en su posición debida, un cuadro tardío, nos presenta más peso en la parte inferior que en la superior, pero si le damos la vuelta, parecerá más pesado por arriba.

Lo mismo sucede con nuestro objeto estudiado, si le damos la vuelta, pesaría más en su parte superior. Por lo tanto guarda su equilibrio en su posición normal, siendo más ancho por abajo que por arriba, y a medida que vamos subiendo la vista va teniendo menos peso.

Jackson Pollock, trabajaba más a gusto sobre el suelo, y decía. "Me siento más cerca, más parte del cuadro, dado que así puedo moverme al rededor de él, trabajar desde los cuatro lados y literalmente meterme en él" (5).

Pollock decía que era un método semejante al de los indios del Oeste de los Estados Unidos que pintaban con arena. Entre los artistas chinos y japoneses prevaleció una tradición similar.

Pollock, hacía sus cuadros para ser vistos sobre la pared, pero la diferencia de orientación no parece haber perturbado su sentido del equilibrio.

"El historiador de Arte, Heinrich Wölfflin ha señalado que los cuadros cambian de aspecto y pierden sentido, cuando se los convierte en sus imágenes especulares. Notó que ésto obedece a que los cuadros se -leen- de izquierda a derecha y naturalmente la secuencia cambia al invertirlos. Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente. Todo objeto pictórico parece más pesado a la derecha del cuadro. Por ejemplo invirtiendo la Madonna Sixtina de Rafael si se hace pasar la figura de Sixto a la derecha, se vuelve tan pesada que la composición parece venirse abajo" (6).

Cuando dos objetos iguales se muestran en las mitades izquierda y derecha del campo visual el de la derecha parece mayor.

Si la imagen se -lee- de izquierda a derecha, el movimiento pictórico, hacia la derecha, se percibe como más fácil, como si exigiera menos esfuerzo. Así, el significado de la obra -- brota de la interacción de fuerzas activantes y equilibrantes, como se puede analizar en la obra estudiada.

## LA FORMA

Comenzamos al tratar de la forma, tocando un tipo de ella: 1- La forma material, visible o palpable. En el siguiente capítulo analizaremos otro tipo de forma, abarcando lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos.

La forma material de un objeto viene determinada por sus límites, tanto tridimensional, como objeto que es en un espacio y bidimensionalmente como es el caso que nos ocupa refiriéndonos a esta estructura (objeto), y teniendo sus límites en el espacio en que se halla emplazada.

Estos límites en el espacio bidimensional vienen determinados por las "anotaciones" que hacemos de ese objeto, en un espacio tridimensional llevándolo a otro campo, el de la imagen y las líneas se complementan para proporcionar los límites necesarios y equilibrados, que todo objeto y toda forma necesita.

Así pues, la línea viene a ser como decía Paul Klee, "medida" y claro está que la precisión de la forma es necesaria para comunicar las características visuales de un objeto.

De manera que, esta forma física viene medida por medio de la línea y nos

LA FORMA concepto de ella misma, como estructura aislada.

La forma física, material, pasa a ser por medio de la pintura, el dibujo, forma perceptual (forma-imagen).

Comenzamos al tratar de la forma, tocando un tipo de ella: 1- La forma material, visible o palpable. En el siguiente capítulo analizaremos otro tipo de forma, abarcando lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos.

La forma material de un objeto viene de terminada por sus límites, tanto tridimensional, como objeto que es en un espacio y bidimensionalmente como es el caso que nos ocupa refiriéndonos a esta estructura (objeto), y teniendo sus límites en el espacio en que se halla emplazada.

Estos límites en el espacio bidimensional vienen determinados por las "acotaciones" que hacemos de ese objeto, en un espacio tridimensional llevándolo a otro campo, al de la imagen y las líneas se complementan para proporcionar los límites necesarios y equilibrados, que todo objeto y toda forma necesita.

Así pues, la línea viene a ser como decía Paul Klee, "medida" y claro está que la precisión de la forma es necesaria para comunicar las características visuales de un objeto.

De manera que, esta forma física viene medida por medio de la línea y nos da la forma

como concepto de ella misma, como estructura aislada.

La forma física, material, pasa a ser por medio de la pintura, el dibujo, forma perceptual (forma-imagen).

Pero debemos tener en cuenta que la forma perceptual, puede cambiar considerablemente cuando cambian su orientación espacial ó su entorno. Esto no ocurre con la forma material.

Las formas visuales se influyen unas a otras. Así pues, esta estructura que presentamos cambia extraordinariamente si colocamos otras a su alrededor para hacer más compleja la composición ó mediante el color, y nos encontramos que el lenguaje no es el mismo y el concepto se presta a confusiones.

La forma perceptual (imagen), es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador. Esto lo hemos estudiado con más detalle en el capítulo de "el equilibrio". Así, toda experiencia visual se aloja dentro de un contexto de espacio y tiempo.

Tenemos que determinar la simplicidad objetiva de los objetos visuales analizando sus propiedades formales. La simplicidad objetiva y la subjetiva no siempre corren parejas. A un observador puede parecerle sencilla una escultura porque no advierte su complejidad, o puede encontrarla desconcertantemente compleja, porque no esté

familiarizado con estructuras ni aún moderadamente complicadas. O bien su desconcierto puede obedecer únicamente a que no está acostumbrado a un estilo nuevo "moderno" de dar forma a las cosas por más que ese estilo pueda ser sencillo en sí. Este puede ser nuestro caso.

Los objetos simples pueden agradarnos y satisfacernos sirviendo adecuadamente a unas funciones limitadas, pero toda verdadera obra de arte es muy compleja, aunque parezca sencilla.

Si examinamos las superficies de una buena estatua egipcia, las formas que componen un templo griego o las relaciones formales que hay en una buena muestra de escultura africana veremos que no son nada elementales. Lo mismo puede decirse de los bisontes de las cuevas prehistóricas, de los santos bizantinos ó de las pinturas de Henri Rousseau y Mondrian.

La simplicidad relativa implica parsimonia y orden, cualquiera que sea el nivel de complejidad.

En este trabajo, se pueden apreciar los dos de igual manera que cualquier objeto material necesita de ellos para su propio equilibrio físico.

En la naturaleza se dan así mismo los dos factores antes nombrados, parsimonia y orden, que implican el equilibrio de toda forma. En la pintura, ocurre exactamente igual. Así su simplicidad podemos decir que es relativa en-

cuanto que para fijar estos puntos necesitamos establecer unas relaciones entre forma material, forma perceptual, formato y de ahí podemos concluir diciendo que una obra es rica en contenido sea cual sea el tema si conserva éstos "ingredientes", que son fundamentales en toda obra pictórica y escultórica.

Paul Klee dice: "Como el hombre, también el cuadro posee un esqueleto, músculos, piel.- Podemos hablar de una anatomía especial del cuadro. Un cuadro con el tema "hombre desnudo" no debe configurarse de acuerdo con la anatomía del cuadro. Se comienza por construir una armadura de la obra y la medida que deje atrás a esta es facultativa. Pero la eficacia artística se ejerce con mayor profundidad a partir de la mera superficie" (7).

Para nuestro trabajo, igual que para todo tipo de obra que en su esencia, en su concepto sea rica, tenemos que meditar la forma y no todas las que percibimos nos ayudan y nos sirven. Hay unas que no nos dejan decir lo que queremos y buscamos, construyendo un lenguaje que sea vivo y claro.

En una obra de arte, cuanto el lenguaje sea más claro, más preciso, el concepto será más rico.

De ahí que tengamos que meditar, que abocetar para ir construyendo nuestro lenguaje, el lenguaje que nos proponemos, (forma-imagen)

Charlie Chaplin, en cierta ocasión decía

a Jean Cocteau, que una vez completado el rodaje de una película, hay que "sacudir el árbol" y conservar solamente lo que quede bien sujeto a las ramas.

La parsimonia es estéticamente válida, en cuanto que el pintor no debe ir más allá de lo que sea preciso para sus propósitos.

Igualmente, decir demasiado es tan malo como decir demasiado poco y exponer el propio argumento con excesiva complicación es tan malo, como hacerlo con excesiva sencillez.

Vemos grandes obras que las elogiamos por su complejidad, pero al mismo tiempo por su sencillez.

Kurt Badt, define la simplicidad artística como la ordenación más sabia de los medios, basada, en una comprensión de lo esencial, a la cual todo lo demás ha de quedar supeditado.

La forma externa de las cosas naturales, es tan simple como las circunstancias lo permitan, y esa simplicidad de forma, favorece a la segregación visual.

La forma simple y sobre todo la simetría, contribuyen al equilibrio físico. Esto por supuesto, impide caer muros, árboles, botellas, etcétera. Se guarda un equilibrio que se da por naturaleza. La correspondencia entre como vemos las cosas y cómo son en realidad, se produce por que la visión, en cuanto reflejo de procesos físicos del cerebro, está sujeta a la misma ley básica de organización de regimiento en las co-

sas de la naturaleza, y ésto se da en una obra pictórica, si no la simetría total, sí el equilibrio tanto físico como perceptual.

Ahora bien, al hablar de la forma, nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales:

1- Los límites reales que hace el pintor: líneas, masas, volúmenes.

2- El esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, pero que rara vez, coincide con ellas.

Decía Delacroix, que al dibujar un objeto lo primero que hay que captar de él, es el contraste de sus líneas principales, " hay que tomar buena conciencia de eso antes de apoyar el lápiz en el papel "(8).

A lo largo de toda la obra debemos tener-presente el esqueleto estructural que está conformando, sin dejar de prestar atención al mismo tiempo a los muy diferentes contornos, superficies, que vamos haciendo.

Tenemos que tener en cuenta que lo que en la obra final será visto como un todo, ha sido creado pedazo a pedazo.

Nuestra imagen in mente, no es tanto una anticipación fiel de cómo será la pintura acabada, cuanto principalmente el esqueleto estructural, la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual. Cada vez que perdemos de vista esa imagen, la mano se extravía.

Aunque la forma visual de un objeto viene determinada en gran medida por sus límites exteriores, no se puede decir que esos límites - sean la auténtica forma.

Un observador al mirar un objeto, vemos que se da una discrepancia similar, entre acción material de una parte y la imagen obtenida de otra. Así tan distinto es el esqueleto es tructural de los movimientos de los ojos del observador, como los de las manos del pintor.

El esqueleto estructural está compuesto básicamente por la armazón de ejes y estos crean correspondencias. Un mismo esqueleto estruc tural nos puede valer para una gran variedad de formas.

- LA FORMA -

Vamos a estudiar la forma como configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos.

Empezamos a hablar de la -forma-, con una frase del pintor Ben Shahn, que dice: "- la forma- es la forma visible del contenido".

Antes cuando hablamos de la forma material tocamos un poco, lo estructural y también la forma perceptual ( imagen ).

Podemos decir que donde quiera que percibimos una forma, consciente o inconscientemente, suponemos que representa algo y por lo tanto que es la -forma- de un contenido. Y así se pronuncia Lieberman diciendo que " el dibujo es el arte de eliminar ".

Manejando estos conceptos podemos hablar más abiertamente y nos introducimos en el mundo de estas formas materiales que vemos como en su parte anterior, que no solamente los límites son la forma, sino que ella misma es en cuanto que nosotros la asimilemos como concepto.

Así sucede que al tratar de representarla influyen en ellas muchos factores como su esqueleto estructural, sus tensiones, su equilibrio y de así que reconocemos por medio de esa síntesis, de ese " eliminar ", el objeto.

- LA FORMA -

Vamos a estudiar la forma como configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos.

Empezamos a hablar de la -forma-, con una frase del pintor Ben Shahn, que dice: "- la forma- es la forma visible del contenido".

Antes cuando hablamos de la forma material tocamos un poco, lo estructural y también la forma perceptual ( imagen ).

Podemos decir que donde quiera que percibimos una forma, consciente o inconscientemente, suponemos que representa algo y por lo tanto que es la -forma- de un contenido. Y así se pronuncia Lieberman diciendo que " el dibujo es el arte de eliminar ".

Manejando estos conceptos podemos hablar mas abiertamente y nos introducimos en el mundo de estas formas materiales que vemos como en su parte anterior, que no solamente los límites son la forma, sino que ella misma es en cuanto que nosotros la asimilemos como concepto.

Así sucede que al tratar de representarla influyen en ellas muchos factores como su esqueleto estructural, sus tensiones, su equilibrio y de ahí que reconozcamos por medio de esa síntesis, de ese " eliminar ", el objeto.

En un dibujo ó pintura, no vemos la -forma- estructural, las tensiones, sino simplemente, la forma física pintada.

Paul Klee dice a este respecto que " el arte no reproduce lo visible, hace visible " (9).

Abarcando la -forma-, citamos a Kandinski que nos habla al tratar de la forma, e insiste en el hecho de que ésta se justifica tan sólo cuando expresa la necesidad interior del artista, jamás donde surge por capricho. En general lo más importante no es la forma (materia), sino el contenido (espíritu), añade. "Esto quiere decir que no debe hacerse de una forma un uniforme. Las obras de arte no son soldados" - (10).

Esto es lo que no vemos, el espíritu, el contenido de esa forma, que es lo esencial de toda obra. Vemos que la forma sirve para informarnos a cerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior.

Una forma no se percibe nunca como -forma- de sólo una cosa concreta, sino siempre como de una clase de cosas.

La forma es un concepto en dos sentidos:

- 1- Cada forma la vemos como una clase de forma.
- 2- Cada clase de forma se ve como -forma- de clases enteras de objetos. Por ejemplo el dibujo lineal, de un triángulo, se puede ver como un agujero triangular, un cuerpo sólido, ó una figura geométrica, como asentado sobre su base o colgado de su vértice superior, como una mon

taña, una cuña, una flecha, un signo indicador, etcétera.

No todos los objetos nos hablan de su particular naturaleza material a través de la forma.

La -forma- va siempre más allá de la función práctica de las cosas al hallar en su forma las cualidades visuales de redondez o agudez fuerza o fragilidad, armonía o discordia.

Y podemos decir que toda forma es semántica, esto es, que sólo con ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos.

La producción de imágenes no se deriva simplemente de la proyección óptica del objeto representado, sino que es un equivalente dado, con las propiedades de un determinado medio de aquello que se observa en el objeto.

Tenemos que tener en cuenta, que toda-forma- es derivada del medio concreto en que se ejecuta la imagen. El acto elemental de dibujar la silueta de un objeto en el aire, en la arena o sobre una superficie de piedra o papel significa una reducción de la cosa a su contorno, que no existe como tal línea en la naturaleza.

La -forma- no viene determinada sólo por las propiedades físicas del material, sino también, por el estilo de representación de una cultura, o de un pintor en concreto.

Así la precisión de la -forma- es necesaria para comunicar las características visuales de un objeto.

CONCLUSION

## CONCLUSIÓN

Al tratar de la forma, vemos que no solamente viene dada por sus límites, sino que existe otro tipo de -forma-, como configuración que es no abarcable por los sentidos y que viene a complementar el sentido del objeto, el concepto de su estructura, de su lenguaje.

En toda obra, tiene que haber equilibrio, que se da por naturaleza, dado por su sistema-estructural de fuerzas y tensiones, lo que es fundamental, de todo esquema visual, (forma-imagen).

Nuestra manifestación pictórica, viene a resaltar y aclarar el concepto de forma-formato, objeto-imagen, como algo aislado, no existiendo ningún tipo de confusiónismo con el esquema representado. Nos interesa el concepto y la claridad en el lenguaje.

Un esqueleto estructural, nos sirve para varios objetos representados y el formato estudiado, con su color gris, hace que el contenido sea más rico, más descontextualizador de la realidad.

Nuestra base es geométrica. Rectángulos, triángulos, cuadrados, círculos, que nos dan imaginariamente las fuerzas estructurales, precisas para el equilibrio.

C O N C L U S I O N

CONCLUSION sencillez es a la vez compleja, pero en su sencillez de concepto, de abstracción, donde está realmente y existe el contenido y riqueza, de la obra.

Al tratar de la forma, vemos que no solamente viene dada por sus límites, sino que existe otro tipo de -forma-, como configuración que es no abarcable por los sentidos y que viene a complementar el sentido del objeto, el concepto de su estructura, de su lenguaje.

En toda obra, tiene que haber equilibrio, que se da por naturaleza, dado por su sistema-estructural de fuerzas y tensiones, lo que es fundamental, de todo esquema visual, (forma-imagen).

Nuestra manifestación pictórica, viene a resaltar y aclarar el concepto de forma-formato, objeto-imágen, como algo aislado, no existiendo ningún tipo de confucionismo con el esquema representado. Nos interesa el concepto y la claridad en el lenguaje.

Un esqueleto estructural, nos sirve para varios objetos representados y el formato estudiado, con su color gris, hace que el contenido sea más rico, más descontextualizador de la realidad.

Nuestra base es geométrica. Rectángulos, triángulos, cuadrados, círculos, que nos dan imaginariamente las fuerzas estructurales, precisas para el equilibrio.

Su sencillez es a la vez compleja, pero en su sencillez de concepto, de abstracción, donde está realmente y existe el contenido y riqueza, de la obra.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1. Paul Klee, Teoría del Arte Moderno, ed., Calden, Buenos Aires-Argentina, 1976, pág. 98.
- 2. Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual, 2ª edición, 1.980, Alianza Editorial S. A., Madrid, pág. 30.
- 3. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 30 .
- 4. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 33 .
- 5. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 42 .
- 6. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 48 .
- 7. Paul Klee, op. cit., pág. 27 .
- 8. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 111 .
- 9. Paul Klee, op. cit., pág. 55 .
- 10. Paul Klee, op. cit., pág. 11 .

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Paul Klee, Teoría del Arte Moderno, ed., Calden, Buenos Aires-Argentina, 1976, pág.98.
2. Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual, 2ª edición, 1.980, Alianza Editorial S. A., Madrid, pág. 30.
3. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 30 .
4. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 33 .
5. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 47 .
6. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 48 .
7. Paul Klee, op. cit., pág. 27 .
8. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 111 .
9. Paul Klee, op. cit., pág. 55 .
10. Paul Klee, op. cit., pág. 11 .

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, 2ª ed. 1.980, Alianza Editorial S. A., Madrid 1.972 -1.980, pp. 9-347.
- DONDIS, D. A., La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual, 3ª ed., Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona 1.975, Colección comunicación visual, pp. 13-211.
- EBRENZWEIG, A., Psicoanálisis de la percepción estética, ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona - 1.976, Colección comunicación visual pp. 11-350.
- FERNANDEZ-BRABO, Miguel, "Guedalimar", año VII, nº 66, Marzo 1.982, pp. 7-59.
- KANDINSKY, Vasili, Vasilievich, Punto y línea sobre el plano, ( contribución al análisis de los elementos pictóricos ), 4ª ed., Barral Editores S. A., Barcelona 1.970, Ediciones de bolsillo, pp. 11-211.
- KANDINSKY, Vasili, Vasilievich, De lo espiritual en el arte, 2ª ed., 1.977, Barral Editores S. A., Barcelona 1.972, ediciones de bolsillo, pp. 7-119.
- KLEE, Paul, Teoría del arte moderno, Ediciones Caiden, Buenos Aires-Argentina, 1.976, pp. 9-124.
- KUPPERS, Harald, Fundamentos de la teoría de los colores, Editorial Gus

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, 2ª ed. 1.980, Alianza Editorial S. A., Madrid 1.979-1.980, pp. 9-547.
- DONDIS, D. A., La sintáxis de la imagen, introducción al alfabeto visual, 2ª ed., Editorial--Gustavo Gili S. A., Barcelona 1.976, Colección comunicación visual, pp. 13-211.
- EHRENZWEIG, A., Psicoanálisis de la percepción artística, ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona - 1.976, Colección comunicación visual pp. 11-330.
- FERNANDEZ-BRASO, Miguel, "Guadalimar", año VII, nº 66, Marzo 1.982, pp. 7-59.
- KANDINSKY, Vasili, Vasilievich, Punto y línea sobre el plano, ( contribución al análisis de los elementos pictóricos ), 4ª ed., Barral Editores S. A., Barcelona 1.970, Ediciones de bolsillo, pp. 11-211.
- KANDINSKY, Vasili, Vasilievich, De lo espiritual en el arte, 2ª ed., 1.977, Barral Editores S. A., Barcelona 1.972, ediciones de bolsillo, -pp. 7-119.
- KLEE, Paul, Teoría del arte moderno, Ediciones Calden, Buenos Aires-Argentina, 1.976, pp. 9-124.
- KUPPERS, Harald, Fundamentos de la teoría de los colores, Editorial Gustavo Gili S. A., Barce

lona, 1.980, pp. 7-201.

MERLEAU-PONTY, M., Fenomenología de la percepción, Ediciones Península, serie universitaria, His toria/Ciencia/Sociedad, 121, pp. 5-465.

MONDRIAN, Piet, Realidad natural y realidad abstrac ta, 1ª ed., 1.973, Barral Editores S. A., Bar celona, 1.973, ediciones de bolsillo, pp.9-69.

NEWTON, Isaac, Optica o tratado de las reflexiones inflexiones y colores de la luz, Ediciones Al faguara, Madrid, 1.977, pp. 3-403.

PEDOE, Dan, La geometría en el arte, Editorial Gus tavo Gili S. A., Barcelona, 1.979, Colección- punto y línea, pp. 7-283.

## INDICE DE LAMINAS

- 1- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 2- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 3- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 4- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 5- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 6- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 7- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 8- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 9- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 10- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 11- Oleo sobre cartón. 77 x 107 cm., 1.983.
- 12- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 13- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 14- Oleo sobre papel. 109 x 183 cm., 1.983.
- 15- Oleo sobre cartón. 225 x 315 cm., 1.983.
- 16- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 17- Lápiz sobre papel. 6 x 52,5 cm., 1.983.
- 18- Oleo sobre cartón. 231 x 321 cm., 1.983.
- 19- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 20- Tinta china sobre papel. 10 x 12,5 cm., 1.983.
- 21- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 22- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 23- Tinta china sobre papel. 10 x 14 cm., 1.983.
- 24- Oleo sobre papel. 109 x 140 cm., 1.983.
- 25- Oleo sobre lienzo. 120 x 200 cm., 1.983.
- 26- Tinta china sobre papel. 17,5 x 23 cm., 1.983.

- INDICE DE LAMINAS sobre papel. 4,5 x 16 cm., 1.983.
- 28- Oleo y carboncillo sobre cartón. 78 x 108 cm.,  
1.983.
- 29- Lápiz sobre papel. 13,5 x 20 cm., 1.983.
- 30- Tinta china sobre papel. 10 x 12,5 cm., 1.983.
- 1- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 2- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 3- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 4- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 5- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 6- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 7- Oleo sobre cartón. 77 x 107., 1.983.
- 8- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 9- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 10- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 11- Oleo sobre cartón. 77 x 107 cm., 1.983.
- 12- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 13- Lápiz de color sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 14- Oleo sobre papel. 109 x 183 cm., 1.983.
- 15- Oleo sobre cartón. 225 x 315 cm., 1.983.
- 16- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 17- Lápiz sobre papel. 6 x 52,5 cm., 1.983.
- 18- Oleo sobre cartón. 231 x 321 cm., 1.983.
- 19- Tinta china sobre papel. 10 x 15 cm., 1.983.
- 20- Tinta china sobre papel. 10 x 12,5 cm., 1.983.
- 21- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 22- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 23- Tinta china sobre papel. 10 x 14 cm., 1.983.
- 24- Oleo sobre papel. 109 x 140 cm., 1.983.
- 25- Oleo sobre lienzo. 120 x 200 cm., 1.983.
- 26- Tinta china sobre papel. 17,5 x 23 cm., 1.983.

- 27- Lápiz de color sobre papel. 4,5 x 16 cm., 1.983.
- 28- Oleo y carboncillo sobre cartón. 78 x 108 cm., 1.983.
- 29- Lápiz sobre papel. 13,5 x 20 cm., 1.983.
- 30- Tinta china sobre papel. 10 x 12,5 cm., 1.983.
- 31- Carboncillo sobre cartón. 75 x 105 cm., 1.983.
- 32- Acrílico y lápiz sobre papel. 28 x 35,5 cm., 1.983.
- 33- Tinta china sobre papel. 10 x 12,5 cm., 1.983.
- 34- Tinta china sobre papel. 10 x 16 cm., 1.983.
- 35- Tinta china sobre papel. 10 x 14 cm., 1.983.
- 36- Tinta china sobre papel. 10 x 16 cm., 1.983.
- 37- Tinta china sobre papel. 10 x 16 cm., 1.983.
- 38- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 39- Tinta china sobre papel. 27,5 x 27,5 cm., 1.983.
- 40- Lápiz sobre papel. 13,5 x 15,5 cm., 1.983.
- 41- Oleo sobre cartón. 75 x 105 cm., 1.983.
- 42- Tinta china y lápiz sobre papel. 10 x 12,5 cm. 1.983.
- 43- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 44- Lápiz de color sobre papel. 10 x 12 cm., 1.983.
- 45- Acrílico y óleo sobre cartón. 75 x 105 cm., 1.983.
- 46- Acrílico y óleo sobre cartón. 150 x 210 cm., 1.983.
- 47- Oleo sobre cartón. 77 x 107 cm., 1.983.
- 48- Oleo sobre cartón. 308 x 321 cm., 1.983.
- 49- Detalle, (48).
- 50- Detalle, (48).
- 51- Detalle, (48).
- 52- Detalle, (48).
- 53- Detalle, (48).

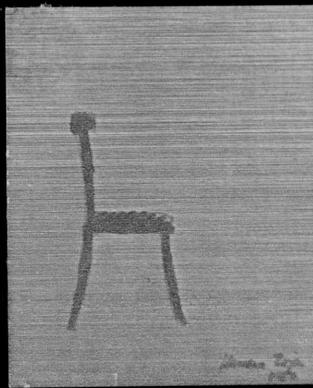
INDICE GENERAL

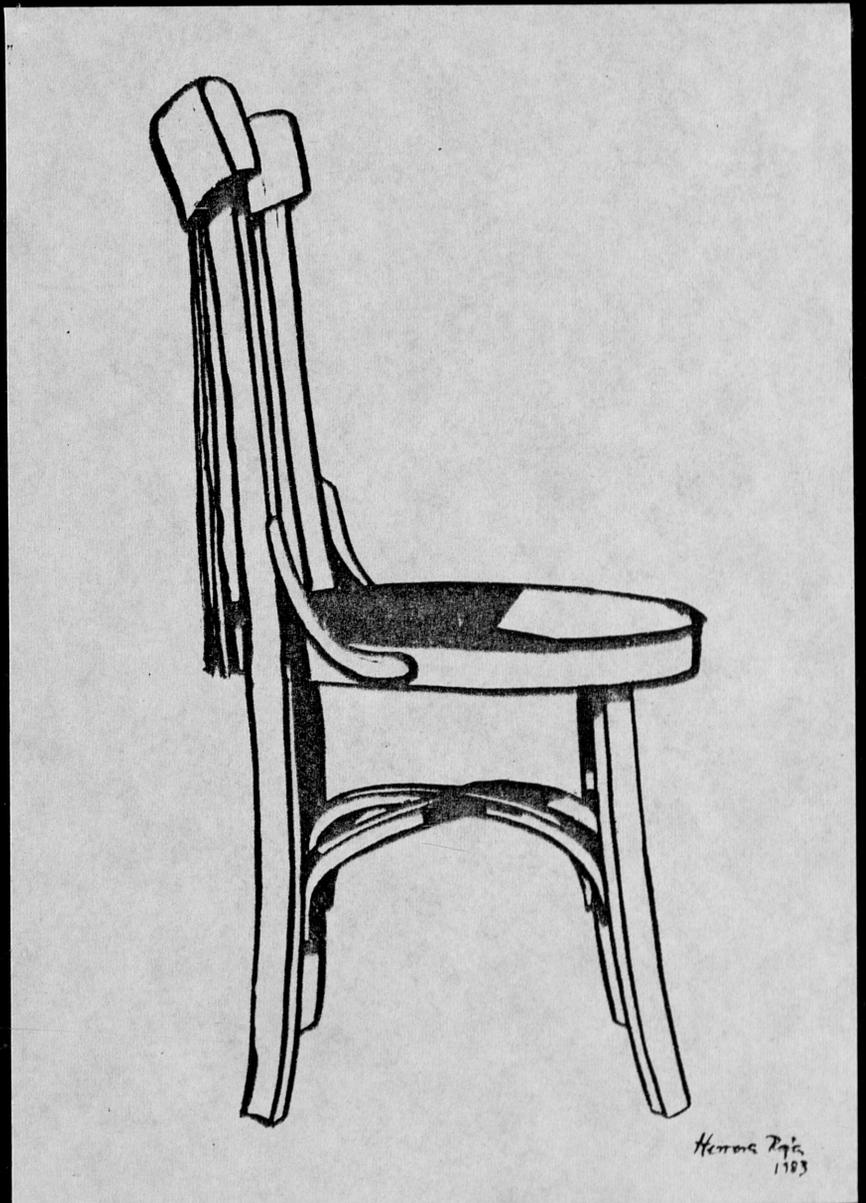
Introducción..... 1  
 El soporte..... 3  
 El equilibrio..... 7  
 La forma..... 17  
 -La forma-..... 27  
 Conclusión..... 27  
 Notas bibliográficas..... 29  
 Bibliografía..... 30  
 Índice de láminas. X..... 32

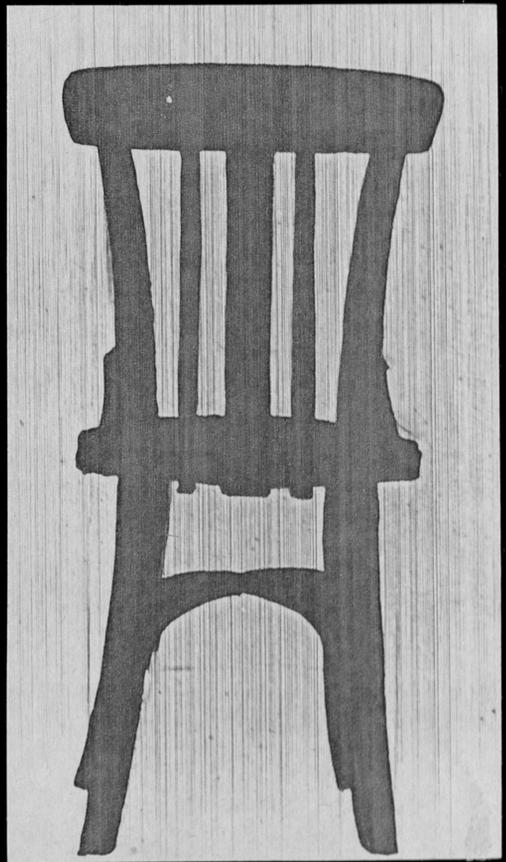
## INDICE GENERAL

Introducción.....	1
El soporte.....	3
El equilibrio.....	7
La forma.....	17
-La forma-.....	24
Conclusión.....	27
Notas bibliográficas.....	29
Bibliografía.....	30
Indice de láminas.....	32

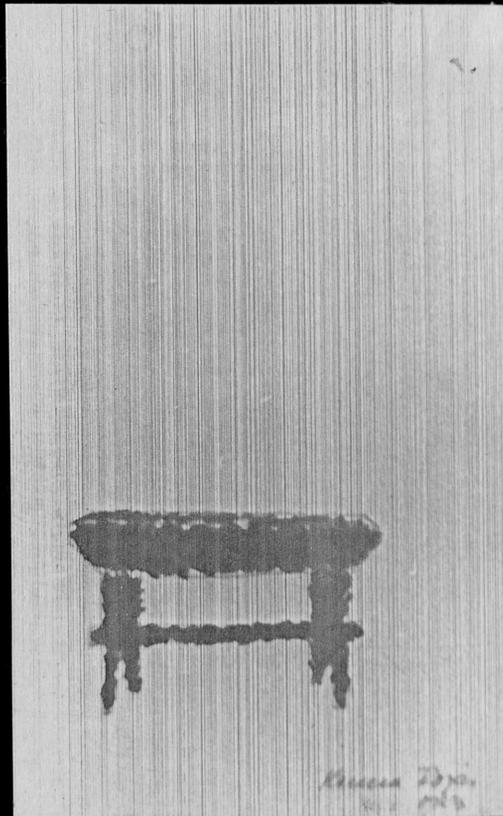




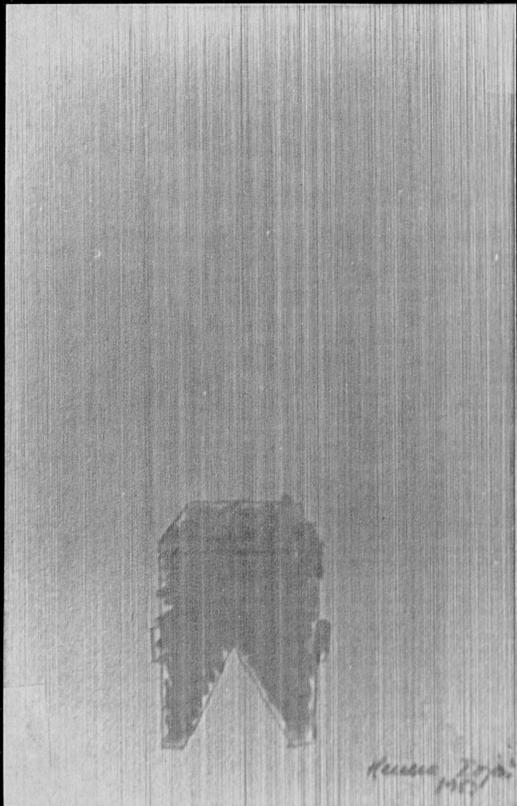


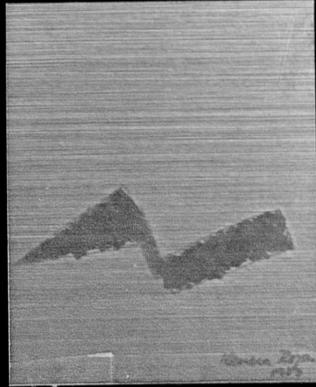




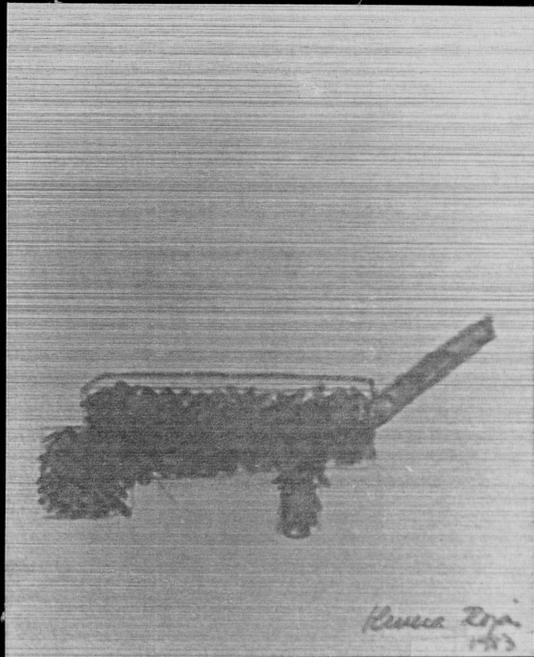




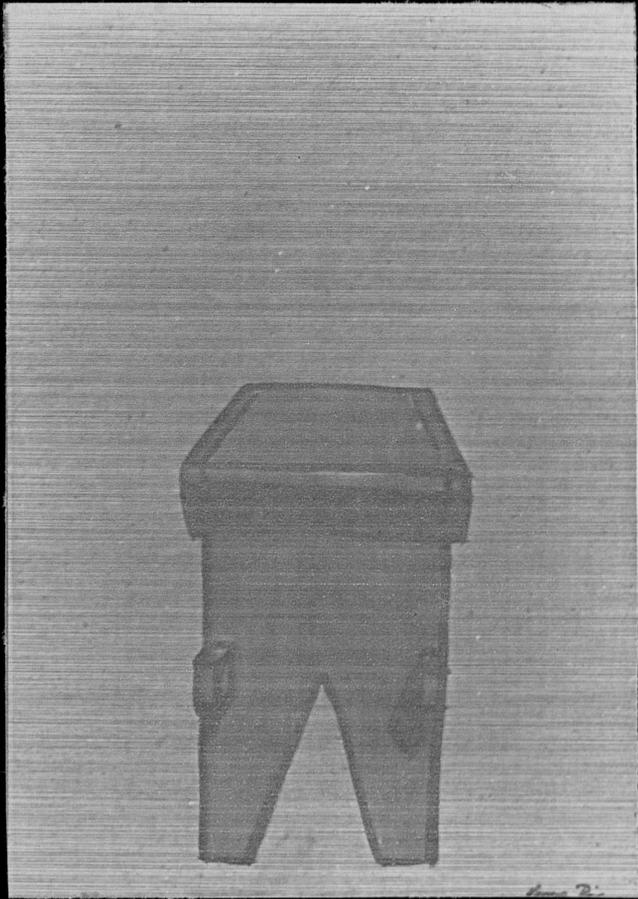


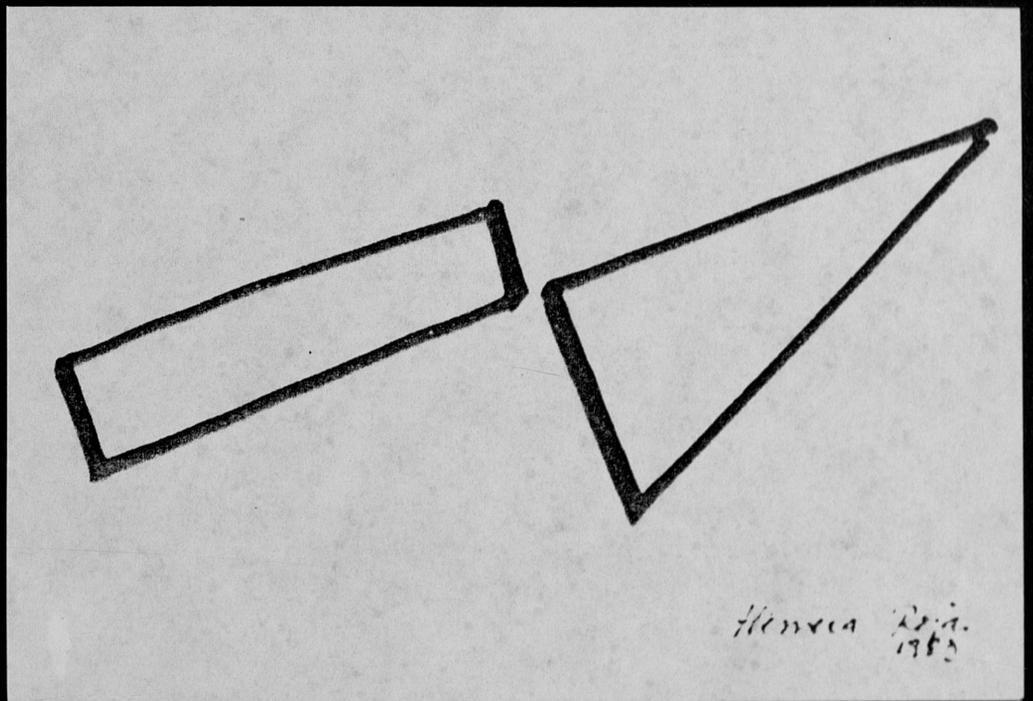


9

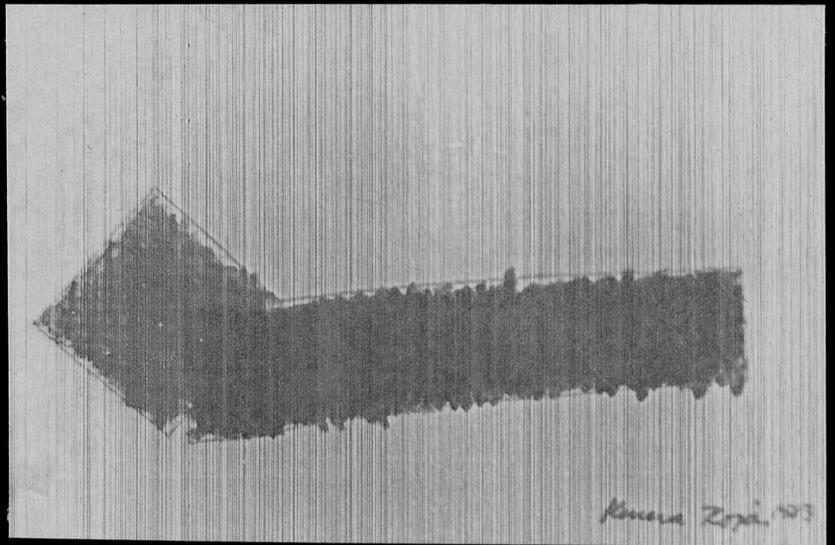


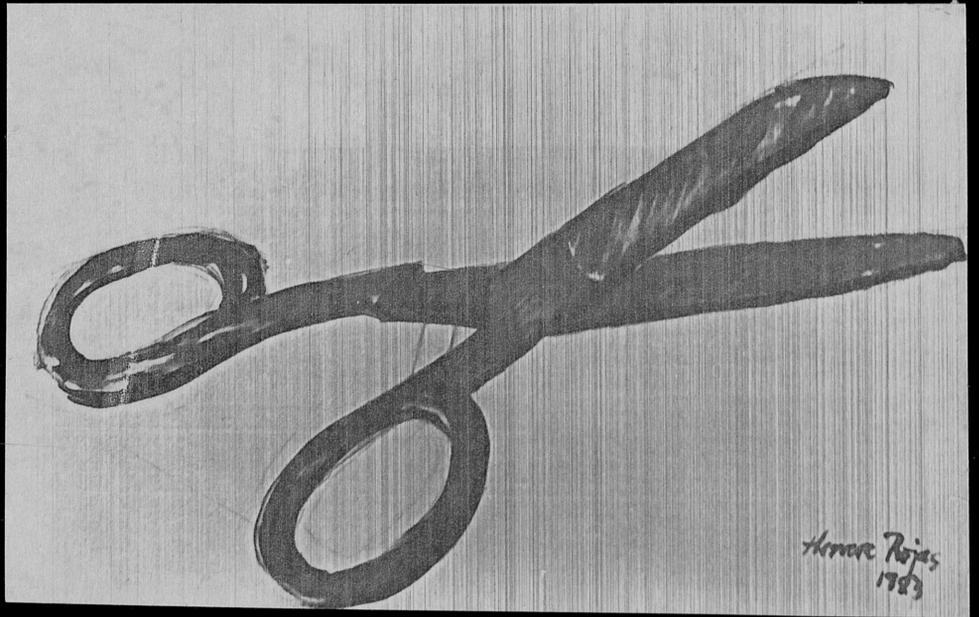
10

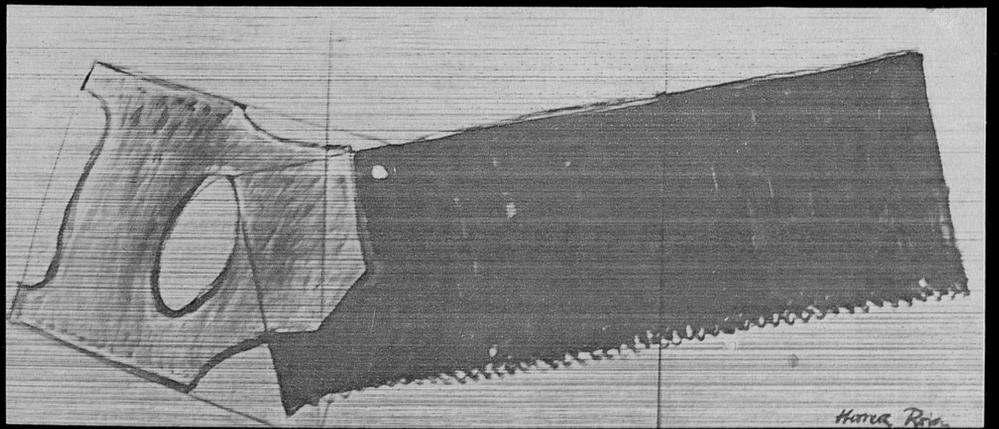


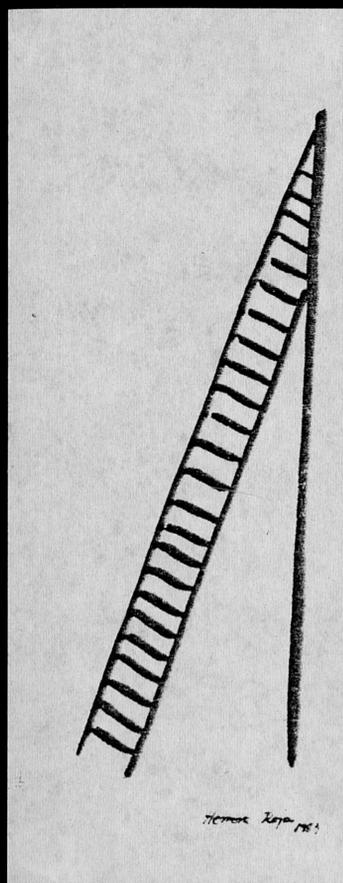


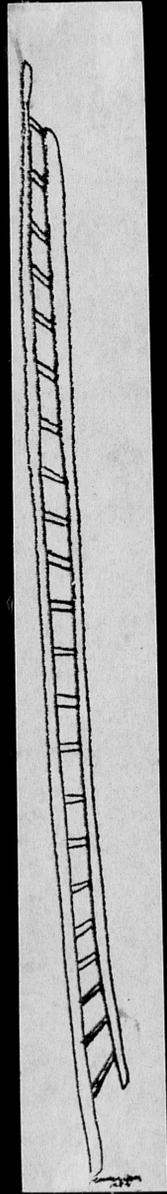
Hencea 22.11.  
1983

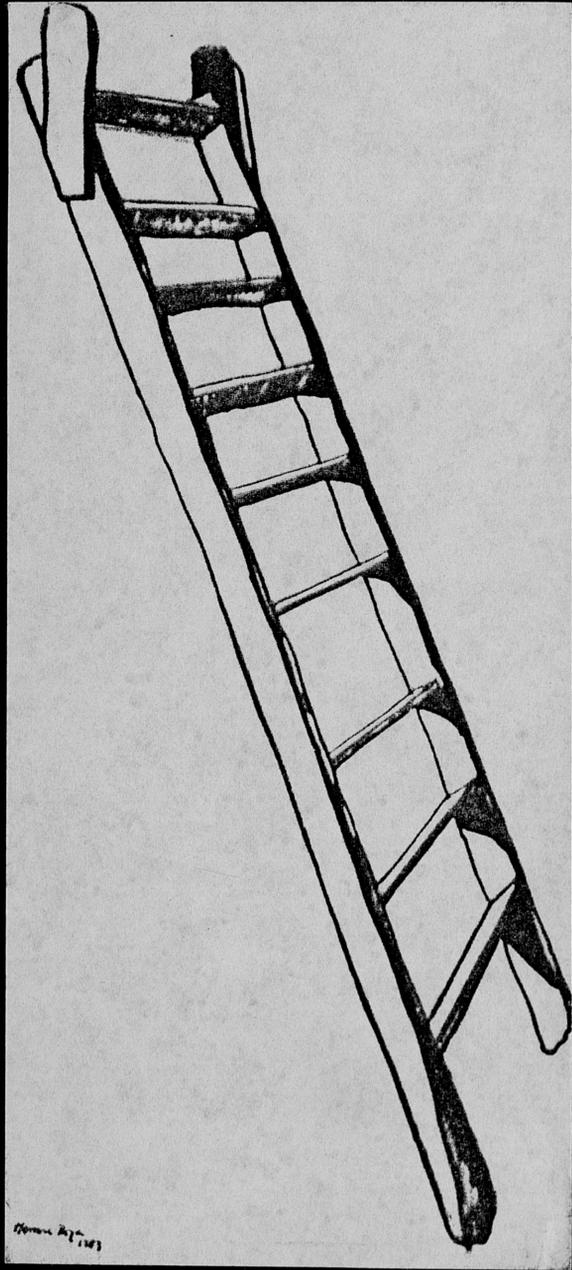


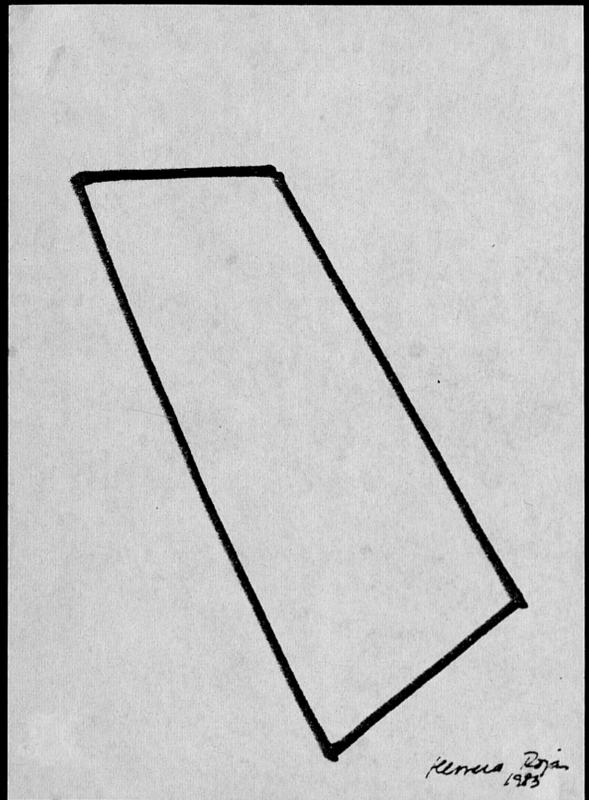


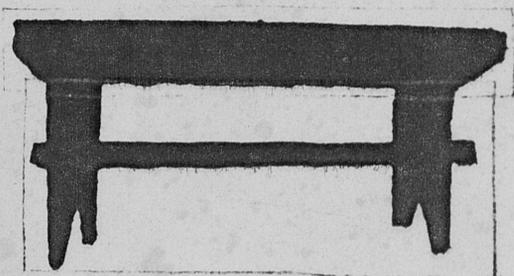




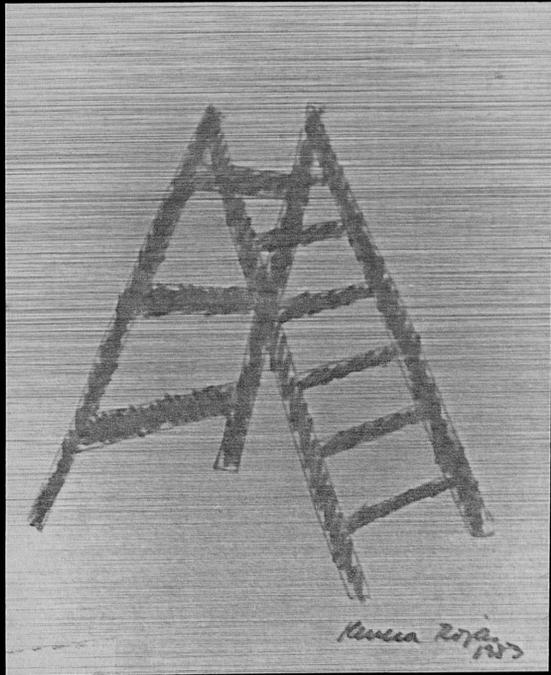




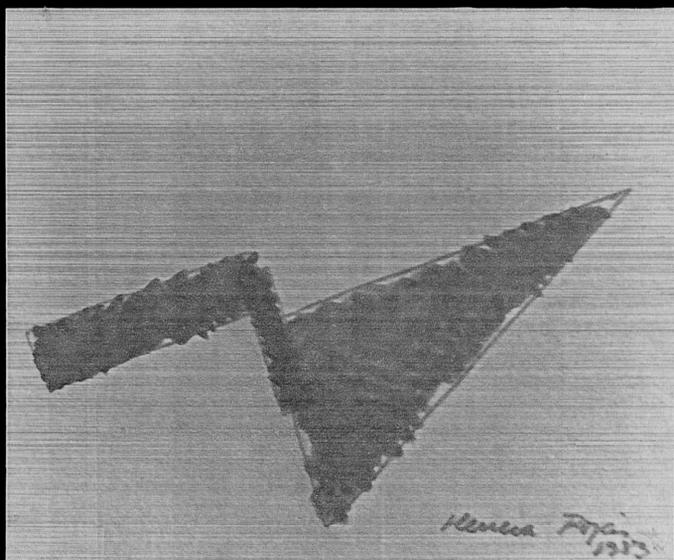




*Memora Rojas*  
1983

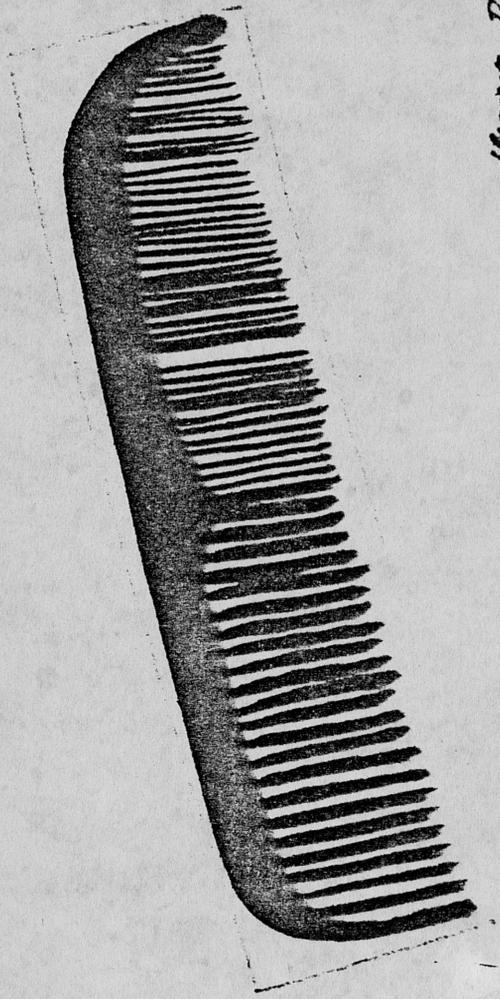


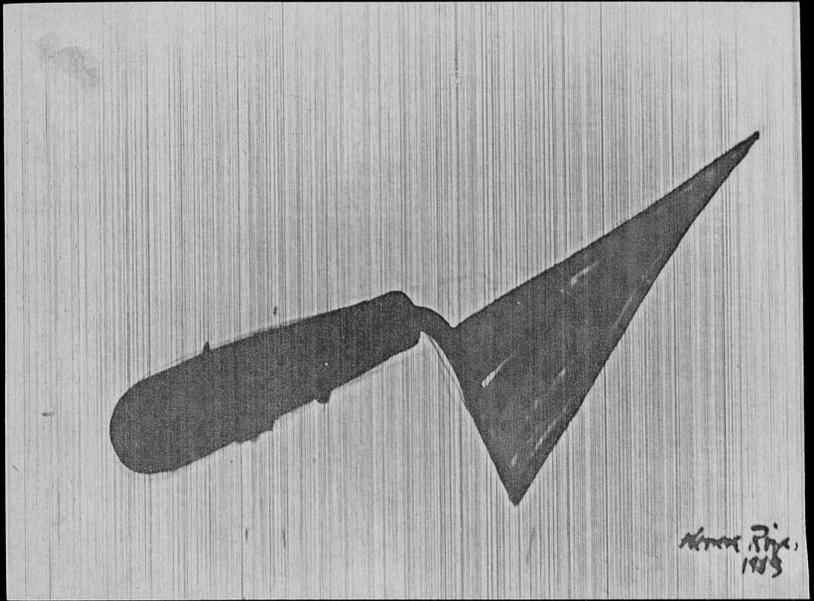
21

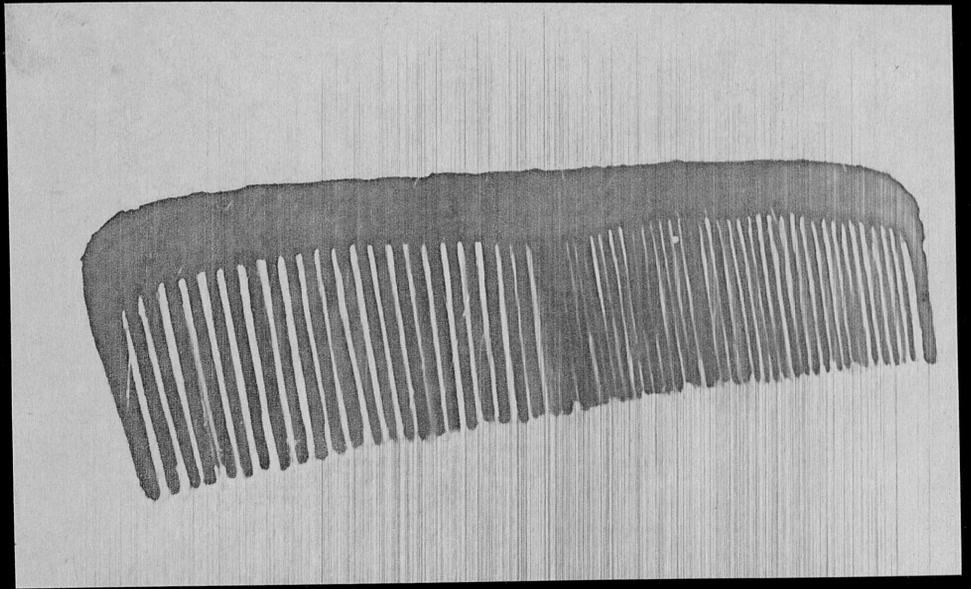


22

Alcantara Doria, 1913

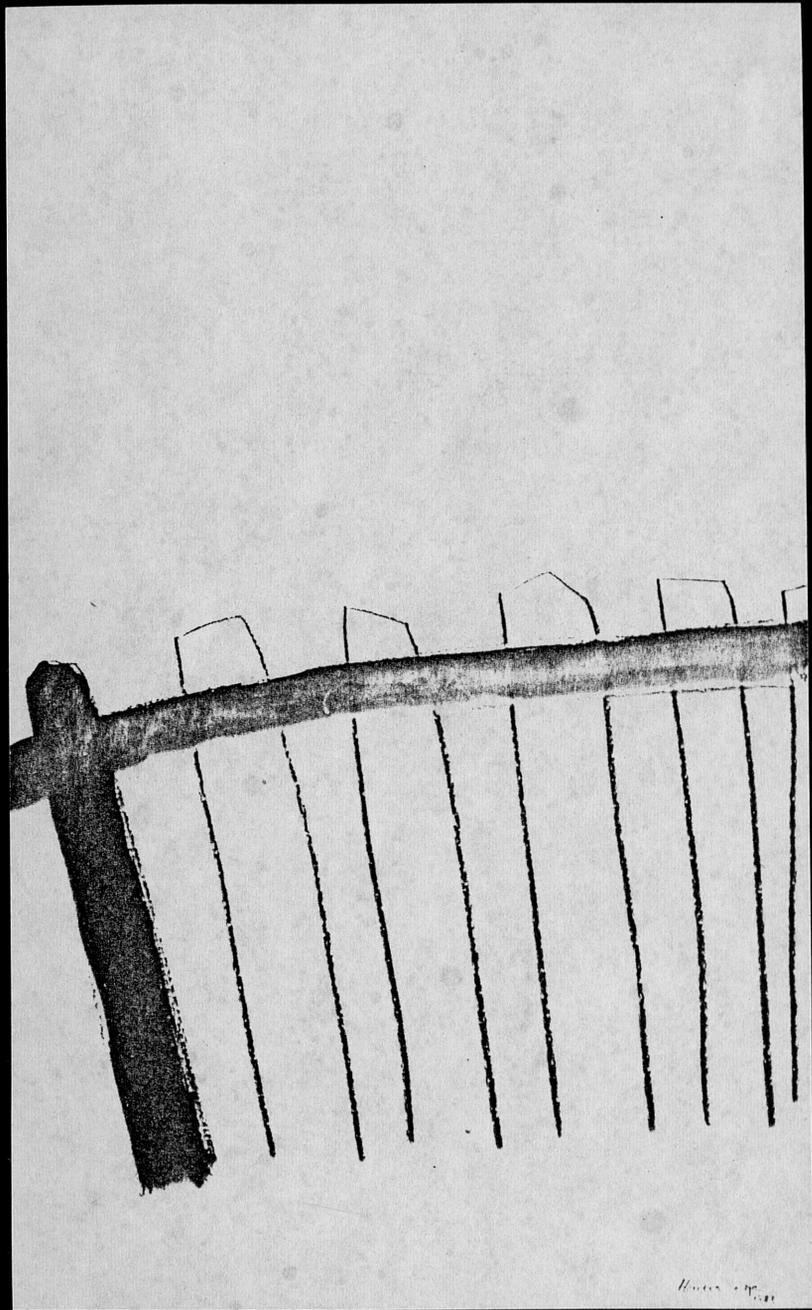


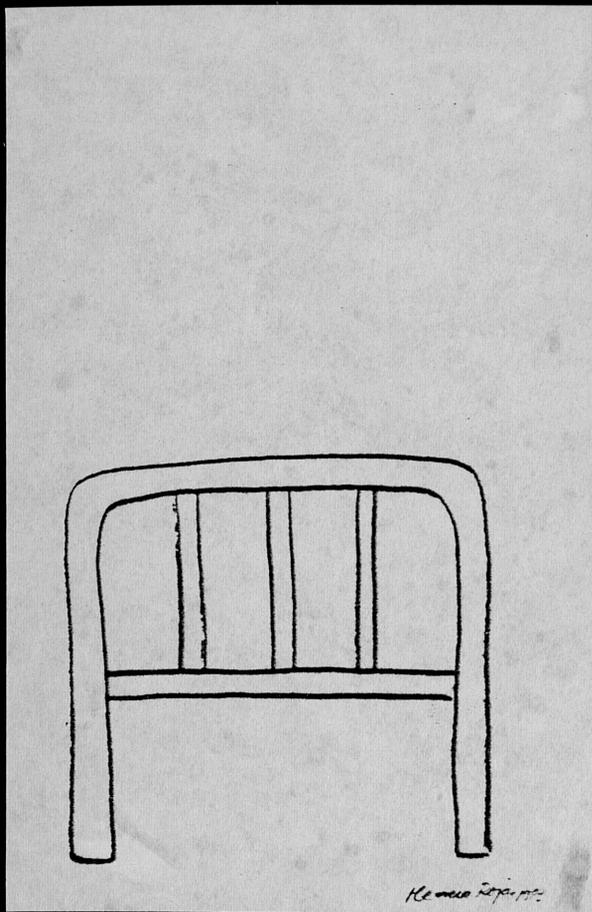




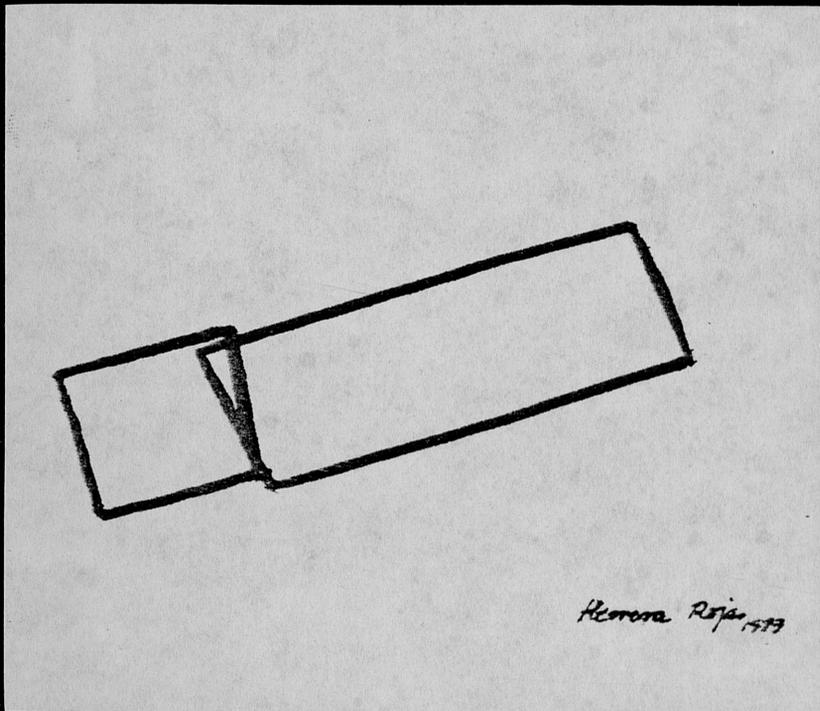




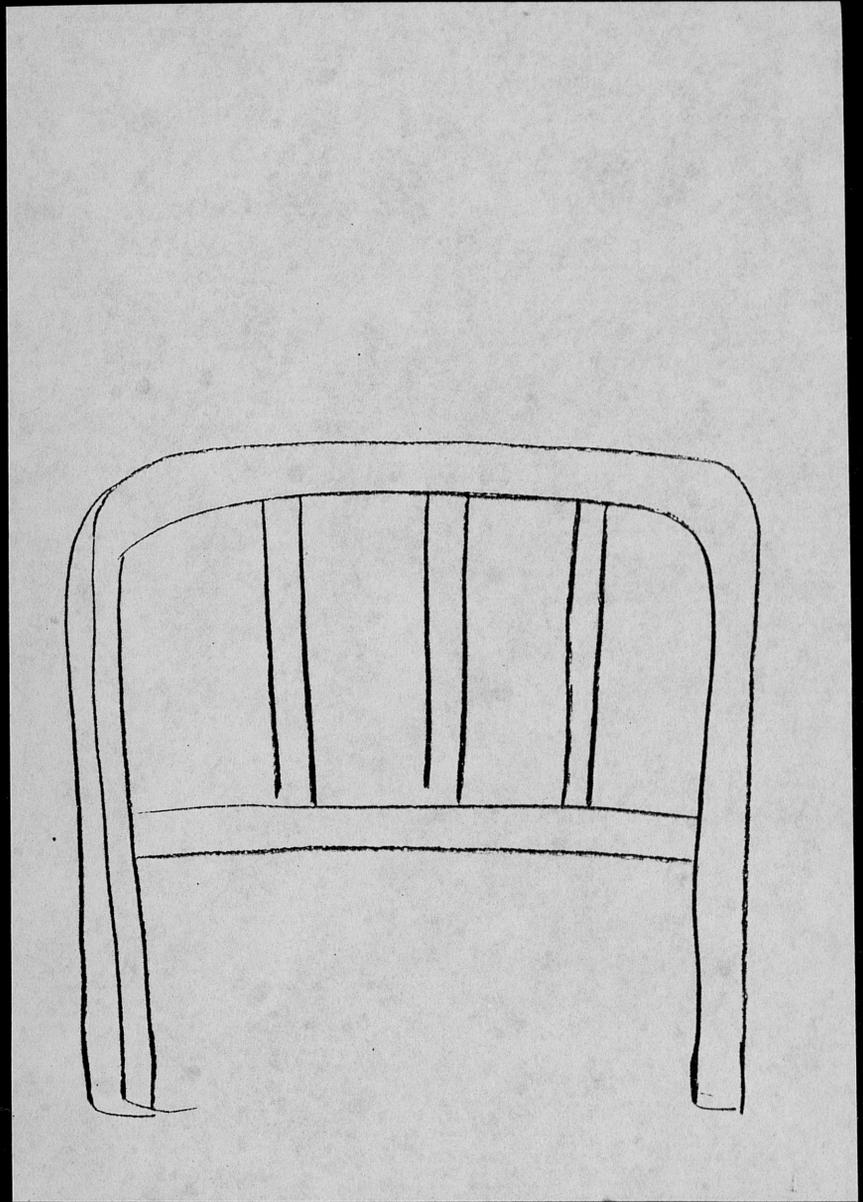


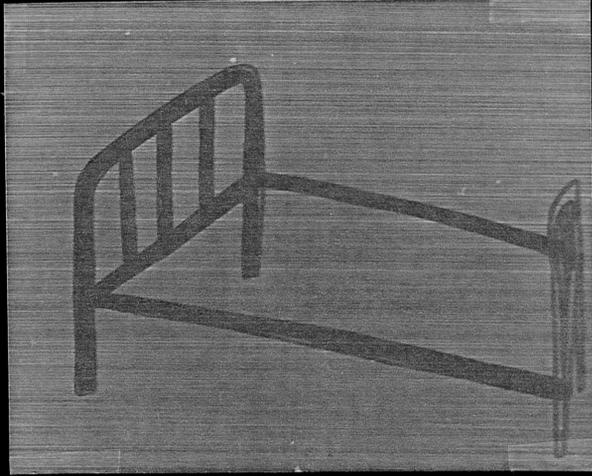


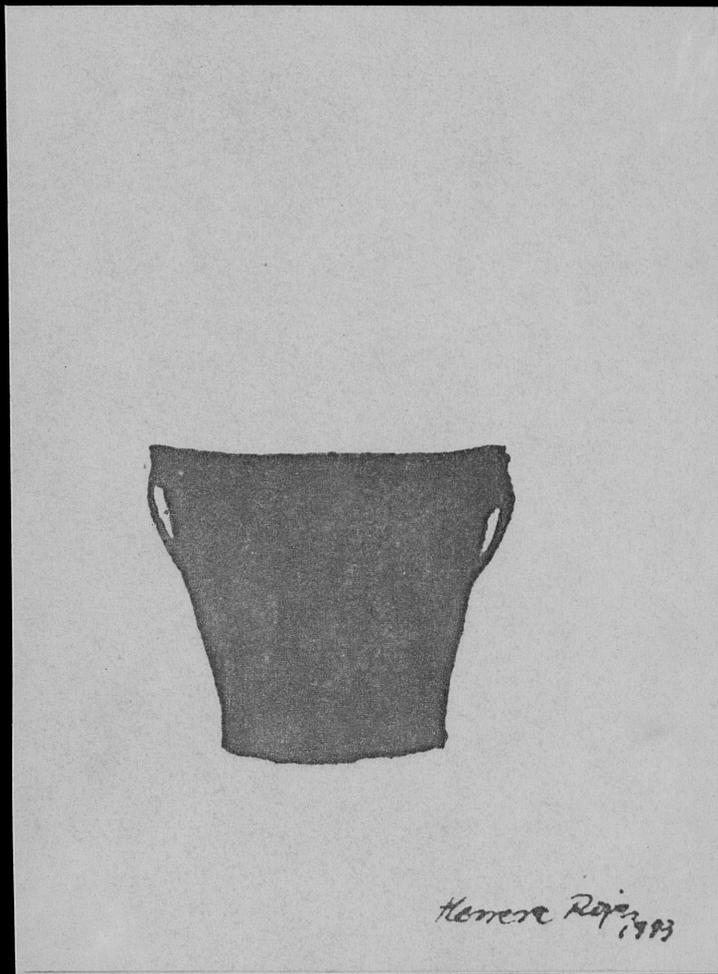
29

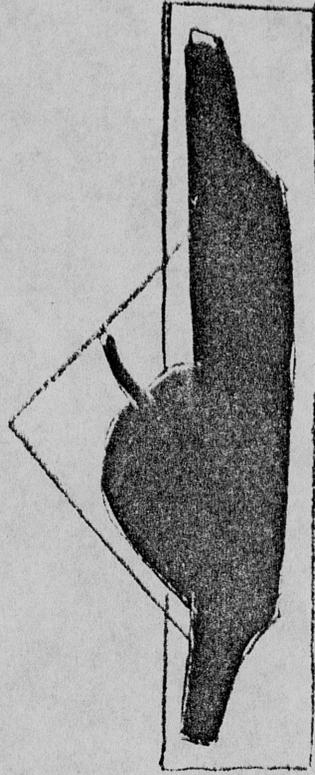


30

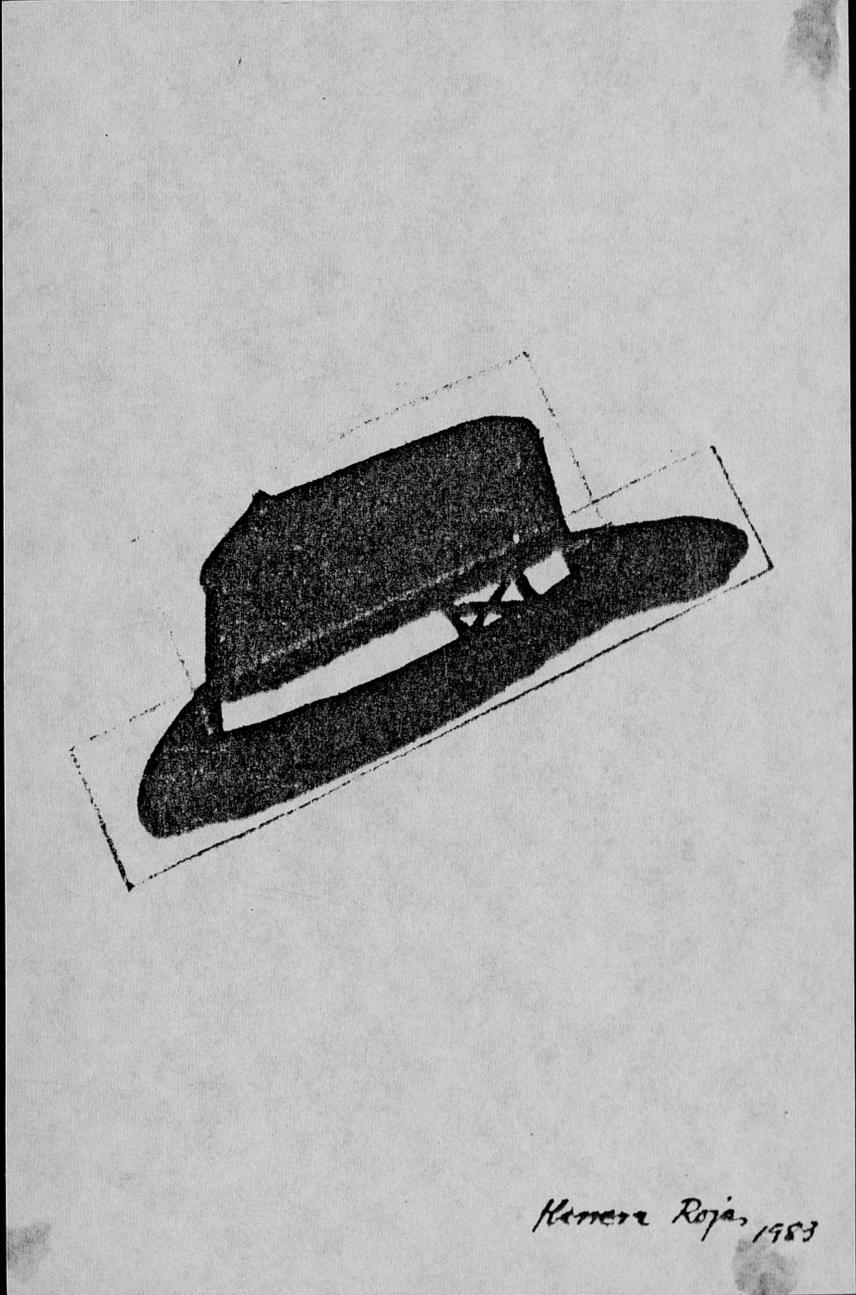




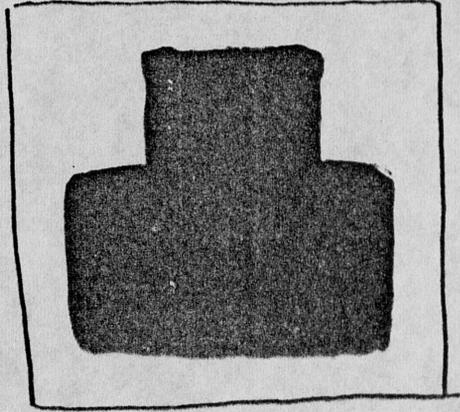


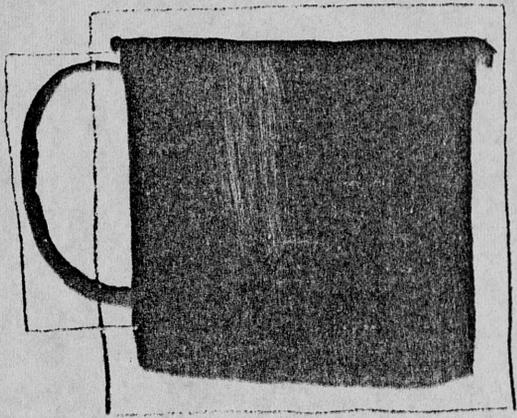


Hermina Rejón, 1958

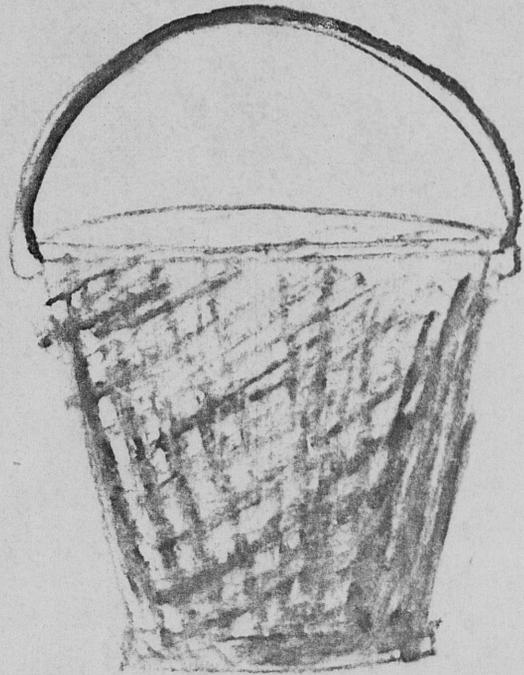


*Hamera Rojas, 1983*

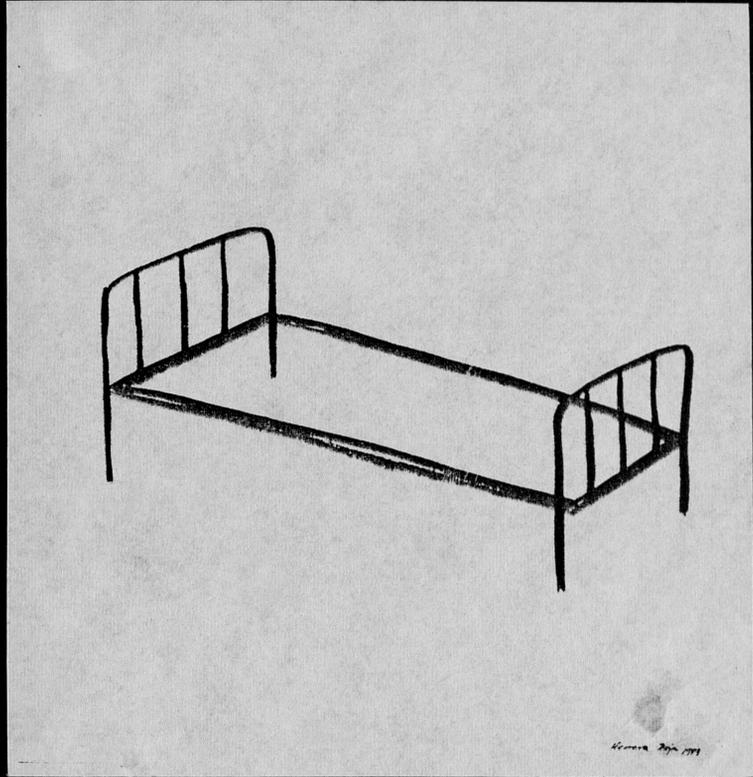




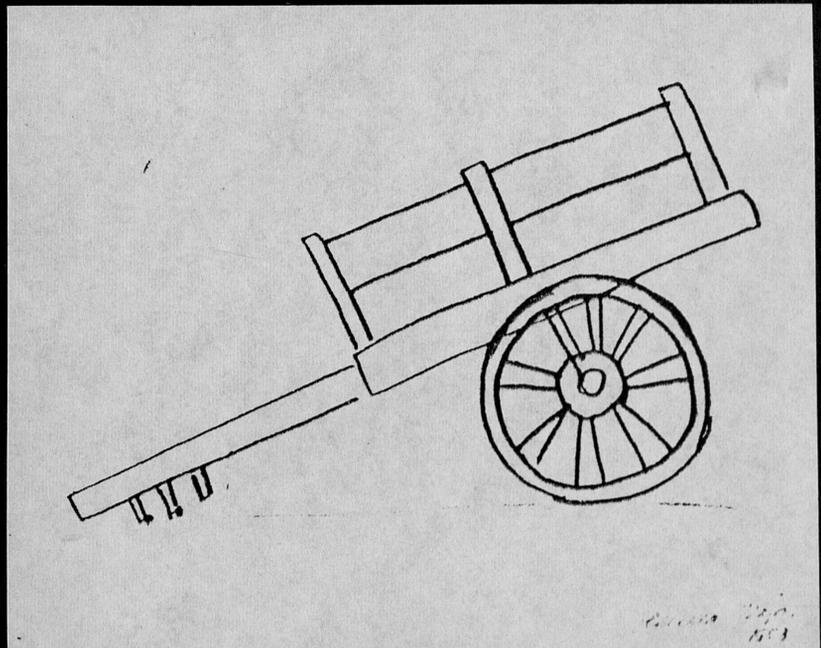
*Kenia Koya,*  
1953



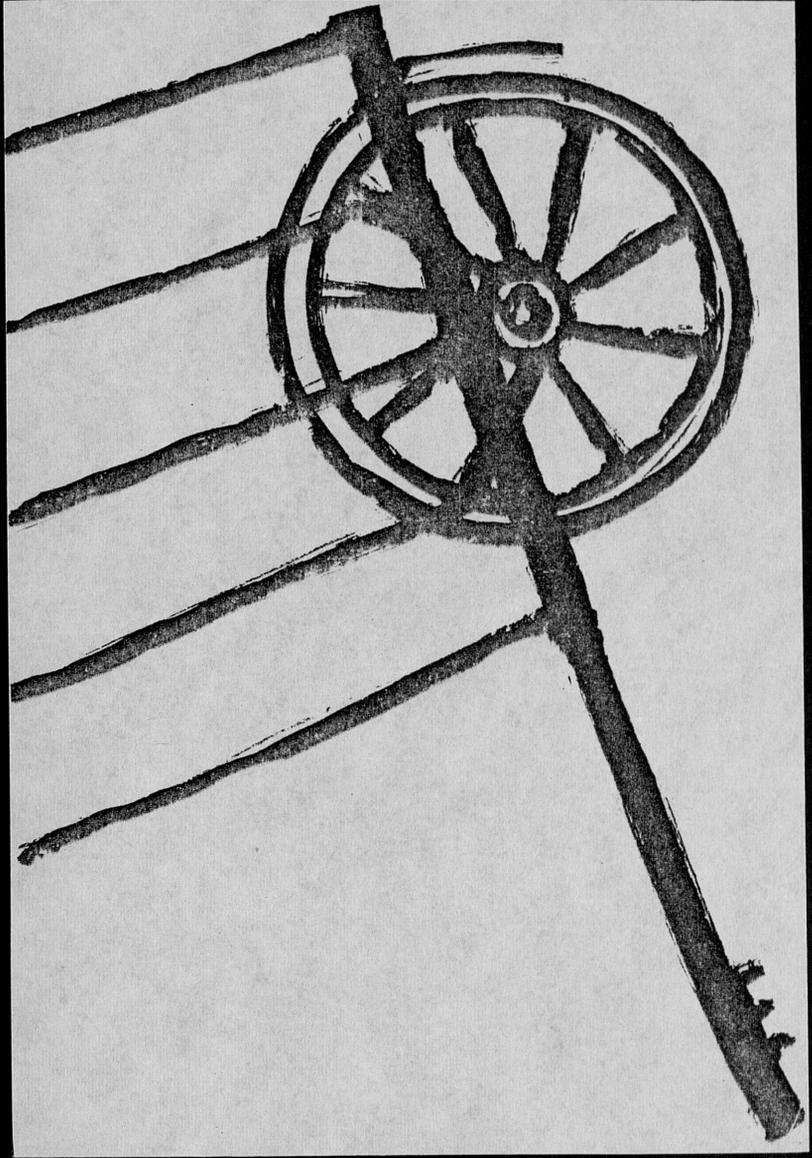
Lucy Roca  
1983

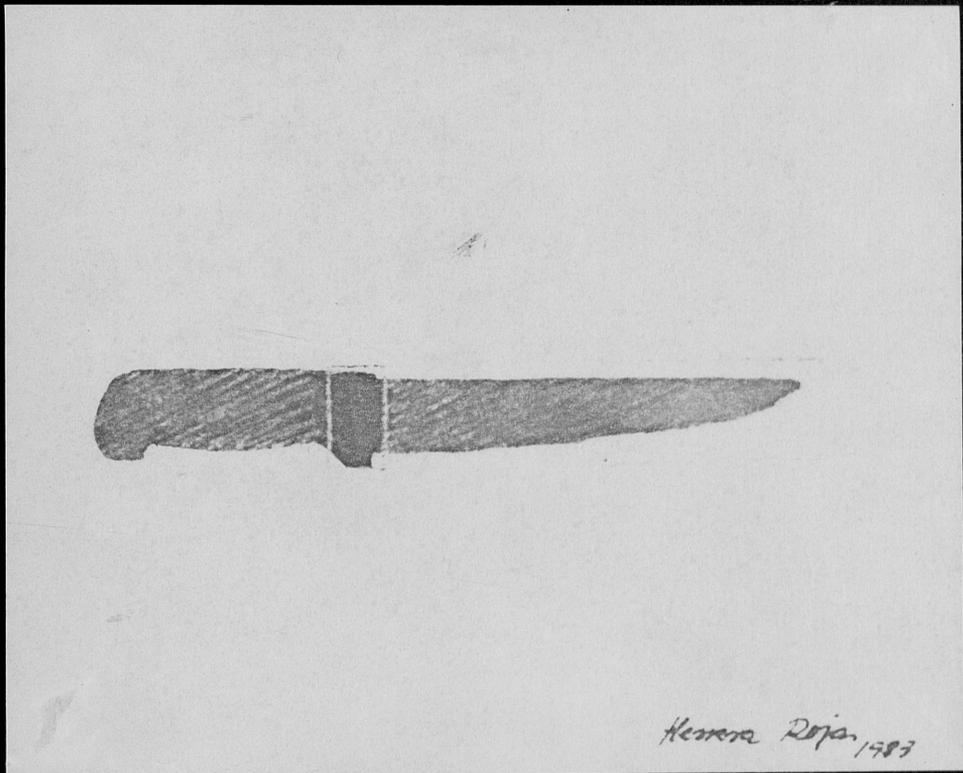


39

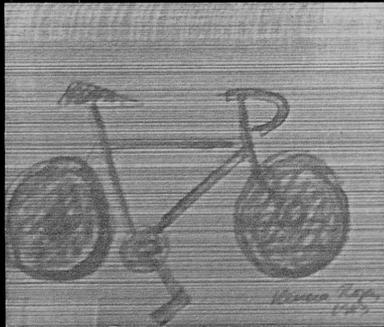


40





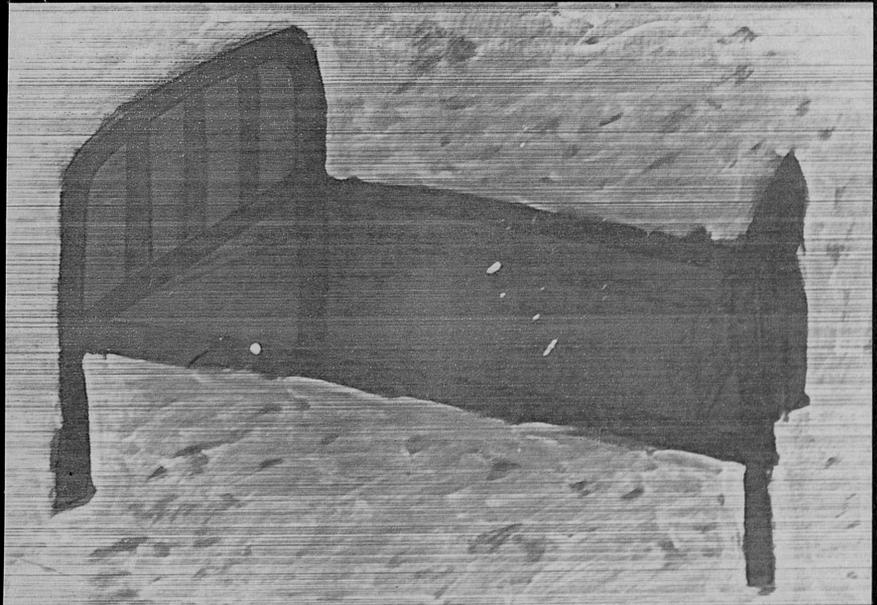
*Herrera Rojas, 1983*

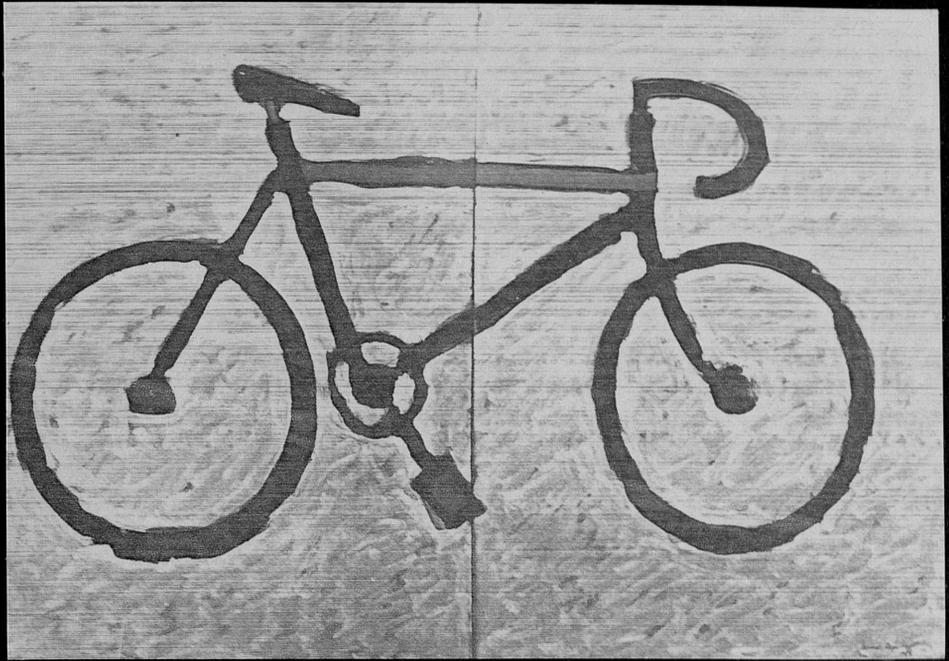


43

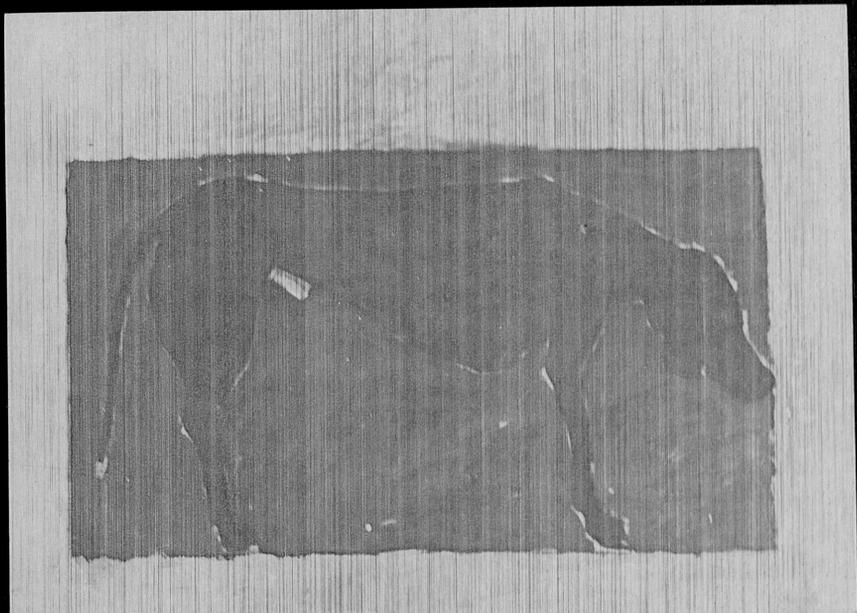


44





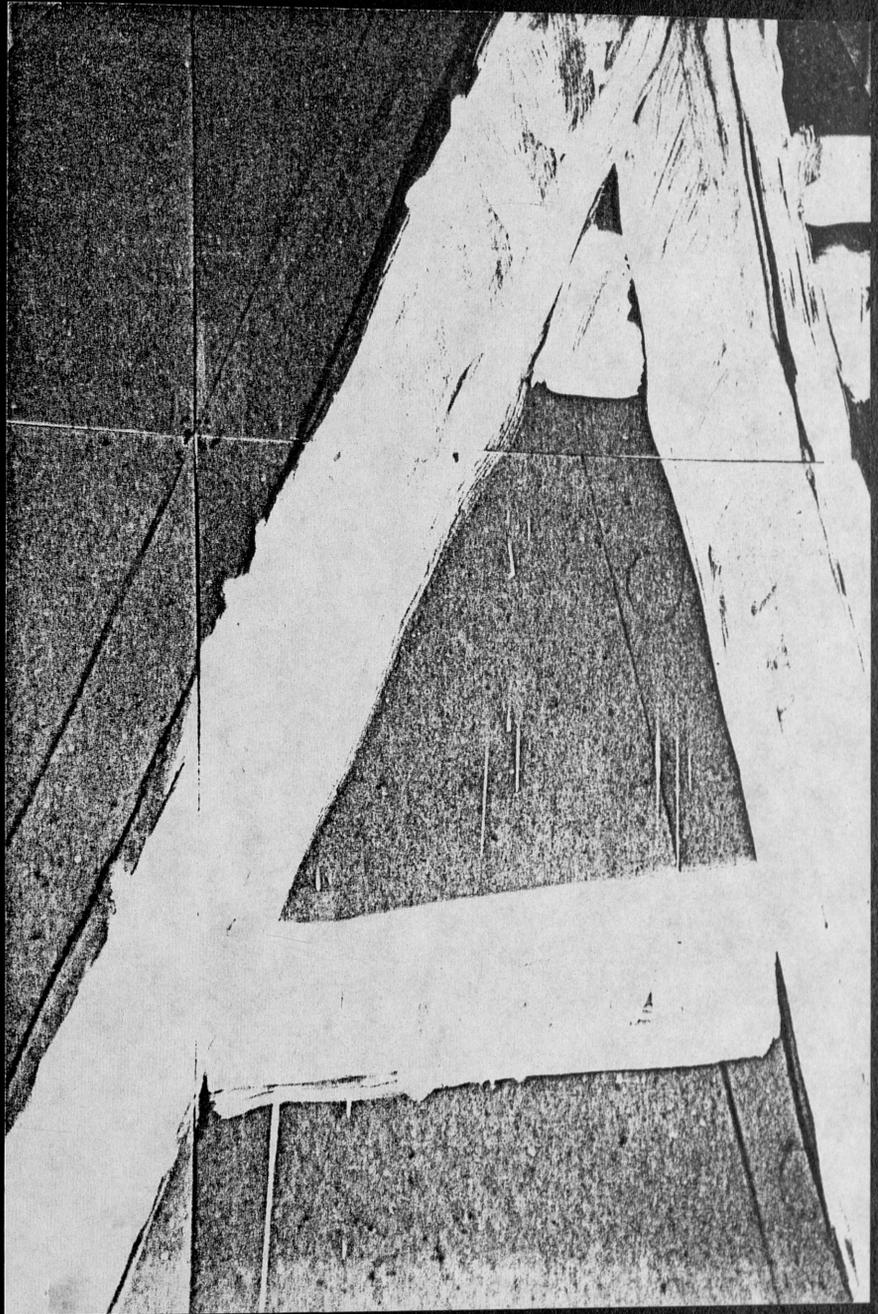
46

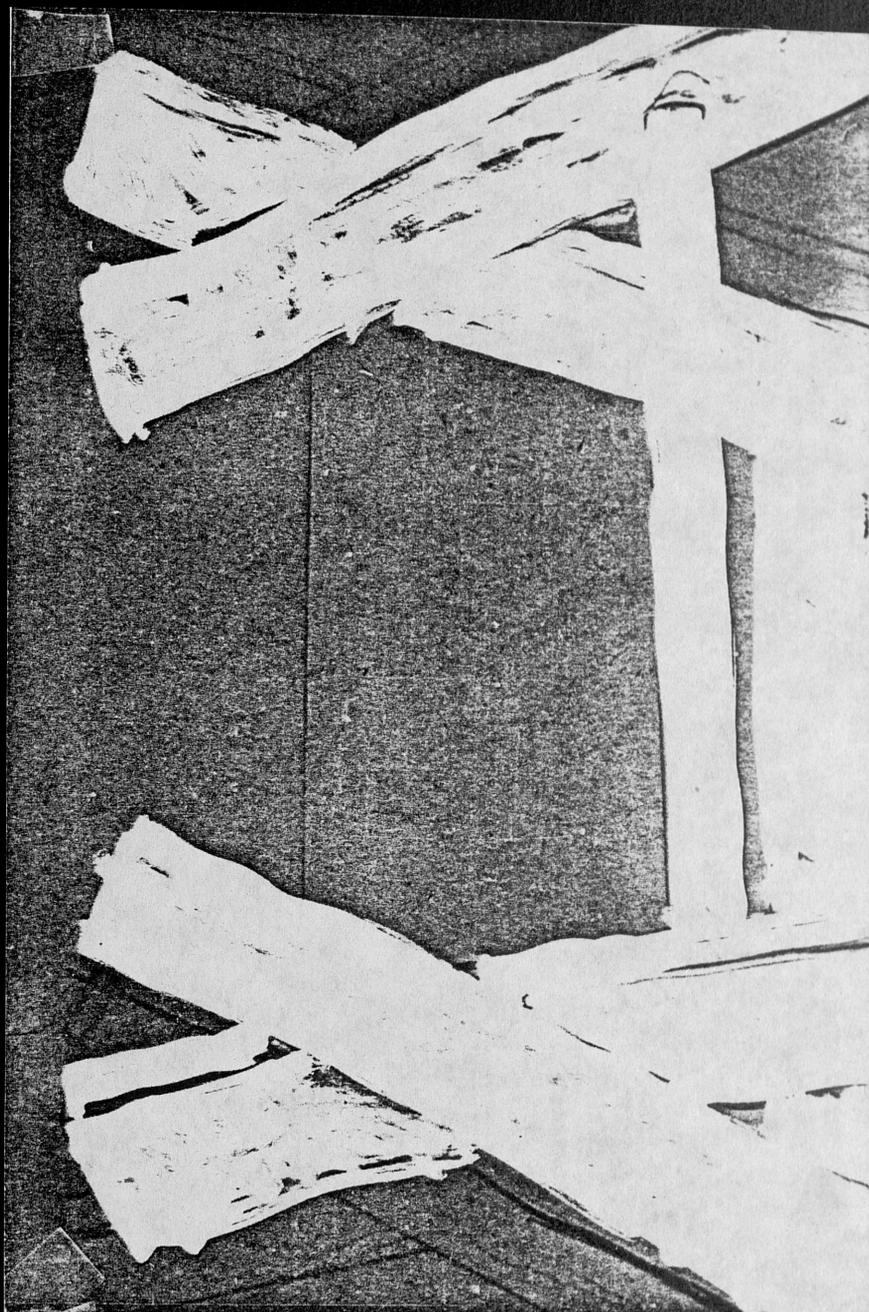


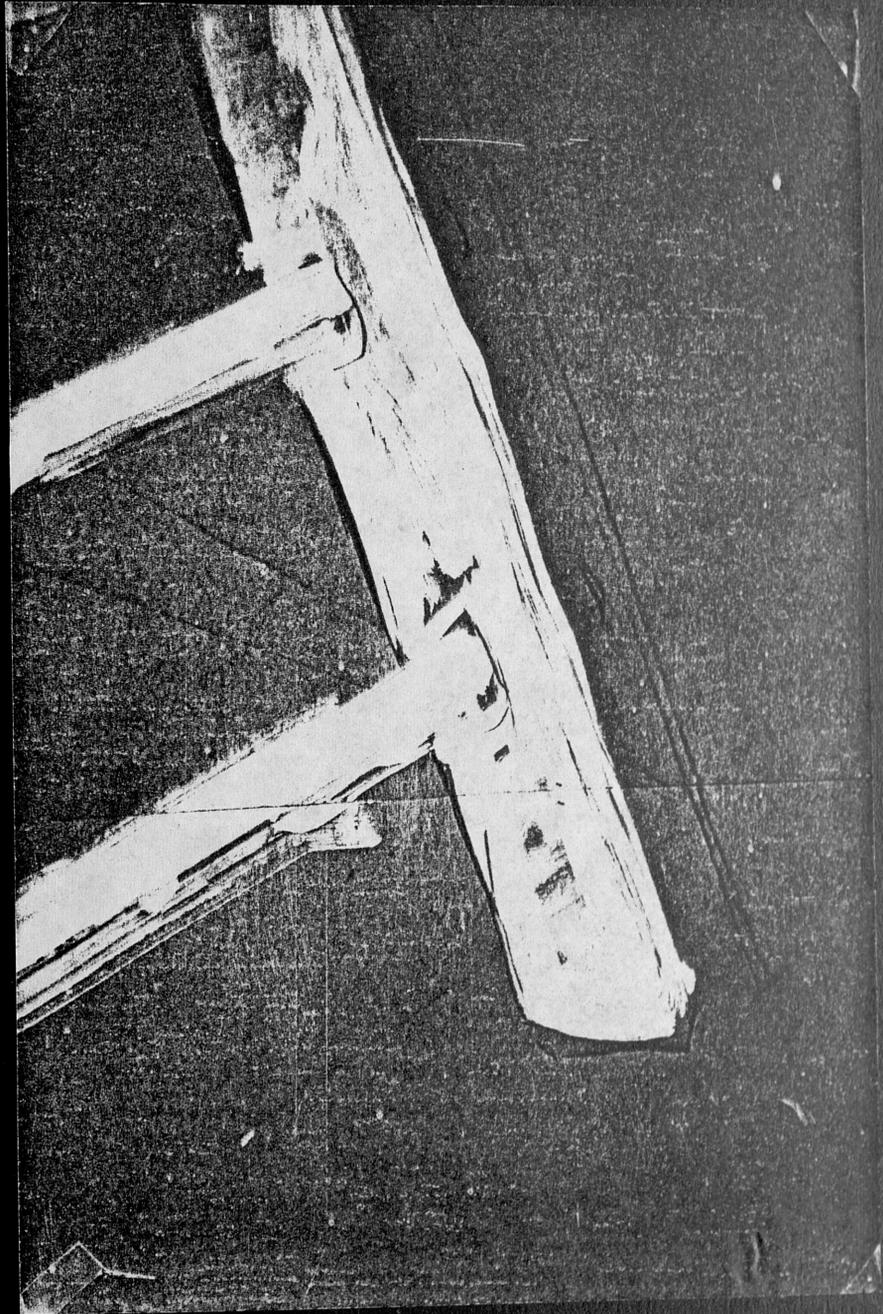
47

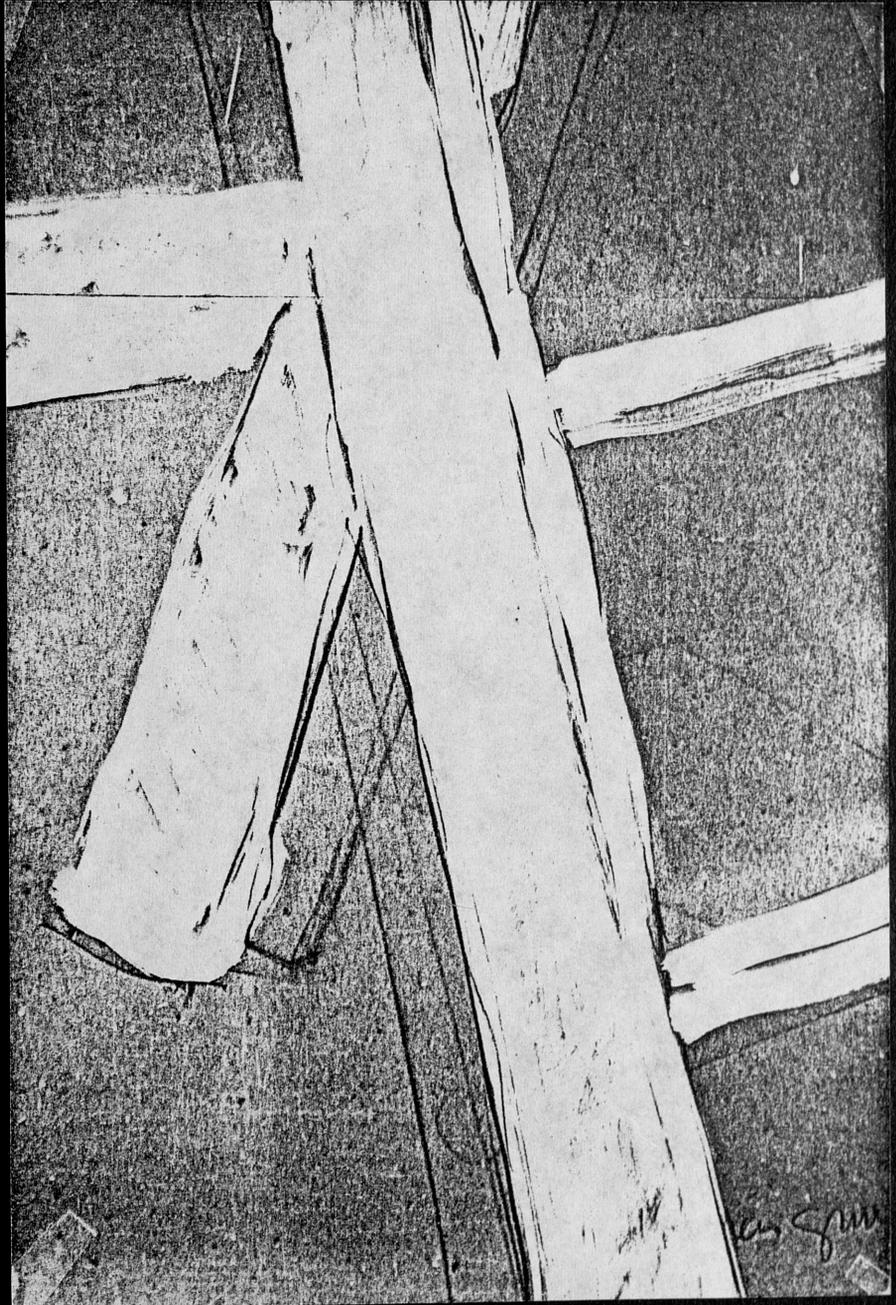












UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
BIBLIOTECA



\* 6 6 0 3 0 6 2 0 4 0 \*