

Valencia, Julio 2014

Proyecto de Tipología 4

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER PRESENTADO POR:

M^a Carmen Cortell Albert

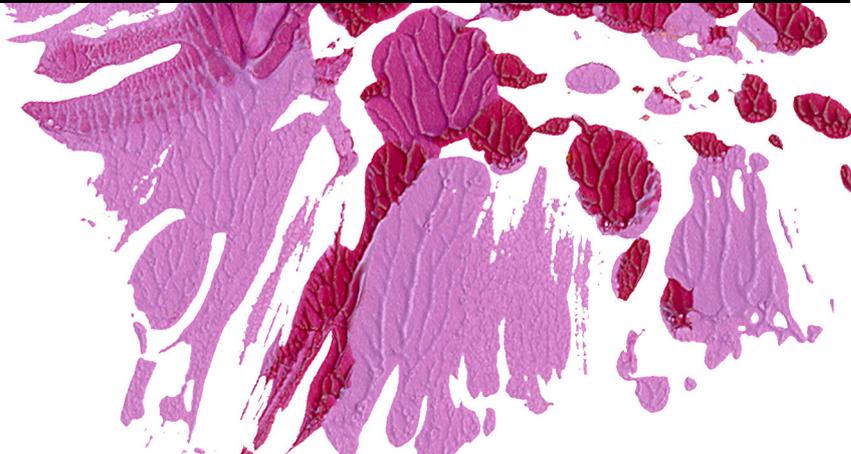
BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR.:

Juan Carlos Domingo Redón



NATURALEZA, COLOR y

SENTIMIENTO



Un proceso de
reflexión interior
a través de
la pintura



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Licencia Creative Commons

Reconocimiento – No Comercial –
Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite
un uso comercial de la obra original
ni la generación de obras derivadas.



*“Mi propósito no es la similitud, sino la verosimilitud;
no la identificación, sino la identidad”.*

Fermín Aguayo Benedicte

*“Me dí cuenta de que podía decir con colores cosas que
no podía decir de otra forma, cosas para las que no tenía
palabras”.*

Georgia O’Keeffe.

Resumen: Proyecto sobre producción artística inédita acompañado de una fundamentación teórica de Tipología 4 del Máster Oficial de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia).

‘Naturaleza, color y sentimiento’ es un proyecto teórico-práctico basado en la pintura como proceso de conocimiento, herramienta para la búsqueda interior y la reflexión identitaria.

La primera parte es esencialmente teórica y en ella se analizan tres conceptos iniciales básicos: ‘naturaleza’, ‘paisaje’ e ‘imagen fotográfica’. A continuación se establecen unos referentes artísticos tanto históricos, como actuales, afines a la naturaleza de este proyecto.

La segunda parte concluye con la propuesta práctica final y su argumentación. Partiendo de una cartografía emocional propia, se trazará una línea de investigación muy intencionada que trata de analizar la relación que existe entre lo que se siente y su traducción a color, abordando la naturaleza de los ‘acordes cromáticos’ en consonancia con la vivencia propia. Una búsqueda personal, que parte de la belleza exterior y que resuena en la esencia interior, donde “afloran” los sentimientos como vehículo expresivo.

Finalmente se adjuntan una serie de obras que constituyen la aportación personal en el ámbito de la práctica pictórica.

Palabras clave: *Naturaleza, flores, sensibilidad, color, abstracción, sentimiento, belleza, sublime, esencia, intuición, introspección, percepción.*

Summary: *Unpublished artistic production project accompanied by Type 4 theoretical explanation from the Official Master Degree in Artistic Production, San Carlos Fine Arts School (Polytecnnic University of Valencia).*

'Nature, color and feeling' is a theoretical-practical project based on painting as knowledge process, inner discovery tool and identity reflection.

The first part is essentially theoretical where three basic initial concepts are analyzed: 'nature', 'landscape' and 'photographic image', followed by both historical as well as current artistic references related to the nature of this project.

The second part concludes with the final practical proposal and its argumentation. Starting from its own emotional cartography, a very deliberate research line will be drawn in an attempt to analyze the relationship between what is felt and its translation into color, addressing the nature of 'chromatic chords' in consonance with its own experience. A personal quest, originating from outer beauty that resonates with the inner essence, where feelings "bloom" as an expression vehicle.

Finally a series of works that constitute the personal contribution in the field of pictorial practice are attached.

Keywords: *Nature, flowers, sensibility, color, abstraction, feeling, beauty, sublime, essence, intuition, introspection, perception.*

Agradecimientos

A mis padres, a mi hijo, a mi hermano y a mi pareja, por creer en mi, por su ayuda y apoyo incondicionales.

A todos los profesores que han dejado una huella en mi trabajo y en mi: Sienna, Lorena Rodríguez, Amalia Martínez, Palomar, Francisco Espejo, M^a José Miquel, Toño Barreiro, Juan Ángel Blasco, Felipe Garín, Ana García Pan, José Luis Cueto, Pilar Beltrán, Miguel Ángel Rios, Inocencio Galindo , Domingo Oliver, David Heras, Jonay Cogollos, Carmen Lloret, M^a Dolores Pascual, Carlos Plasencia, David Pérez, Marina Pastor, Pepe Romero, Carlos Martínez, Ricardo Forriols, Isabel Tristán, Amparo Galbis, Alberto Gálvez, Fernando Evangelio, Carlos Martínez, Rafael Calduch, José Manuel Guillén, Ponce, y a Juan Carlos Domingo como director del TFM.

Índice

Introducción.

1. Conceptos iniciales.

- 1.1 Naturaleza*
- 1.2 Paisaje*
- 1.3 La imagen fotográfica*

2. Referentes artísticos históricos.

- 2.1 Friedrich y “lo sublime”*
- 2.2 Monet y la luz*
- 2.3 Rothko y la mística del color*

3. Referentes artísticos actuales.

- 3.1 Willy Ramos y “lo vivo”*
- 3.2 Cecily Brown y la “abstracción orgánica”*
- 3.3 Michael Burges y la vanguardia*

4. Declaración de principios.

- 4.1 Cartografía emocional*
- 4.2 Psicología del color*

5. Técnicas y materiales.

6. Producción.

- 6.1 Asignaturas y mi trabajo*
- 6.2 Antecedentes y motivación*
- 6.3 Selección final de trabajos*

7. Conclusiones finales.

8. Índice de figuras.

9. Bibliografía.

10. Anexo: Biografía y exposiciones.

Introducción

Naturaleza, color y sentimiento es el título del proyecto presentado sobre producción artística inédita acompañado de una fundamentación teórica de Tipología 4 del Máster Oficial de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia).

La naturaleza ofrece una paleta de colores tan diversa y tan rica que sus combinaciones resultan prácticamente infinitas. Constituye una fuente esencial en el aprendizaje del color, y en la interpretación estética de sus formas, generando una idea de belleza desde una visión sutil de la que es posible extraer su armonía y delicadeza. La naturaleza constituye una fuente de inspiración para el arte.

¿Es posible mejorarla? Quizás lo único posible es interpretarla, según criterios personales, y expresados sobre el lienzo, la tabla, el papel, etc..Dentro de estos criterios personales se insertan las emociones, como factor desencadenante de un proceso que viene a reconstruir la imagen propia que subyace en el interior y que es reflejo del mundo que nos rodea. Por eso hemos realizado esta colección de imágenes, basada esencialmente en motivos florales como excusa para transmitir sentimientos y emociones a través de la práctica pictórica.

Cuadros con motivos florales que se caracterizan por su amplia gama cromática, saturación, texturas y gesto en su composición abstracta y que transmiten diferentes estados de ánimo. La pintura entendida como un proceso de conoci-

miento, como una herramienta de búsqueda interior y de reflexión identitaria, sin olvidar que nuestras obras van evolucionando al ritmo de nuestros sentimientos y emociones.

Tal vez si el espectador dejara sus prejuicios en casa y se limitara a mirar los cuadros no tendría problemas para disfrutarlos, es como contemplar un macizo de flores, nadie intenta encontrar el significado. Digamos que un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible.

El objetivo de trabajo en esta investigación está basado en la pintura como un proceso de conocimiento, de herramienta para la búsqueda interior y la reflexión identitaria.

Partiendo de la idea general de emplear el concepto de naturaleza, mediante su especial visión particular de paisaje, que es extraído de la imagen fotográfica; se apuntan los siguientes objetivos:

- Reconocer la belleza de la naturaleza y las implicaciones que desde la experiencia sensorial se derivan hacia los procesos de identificación y autorreconocimiento. Toma de conciencia del individuo ante la naturaleza, la ubicación del hombre en el entorno y también frente así mismo (argumentos del Romanticismo pictórico).
- Aportación de argumentaciones que refrenden el trabajo artístico presentado. Contextualizar el proyecto relacionándolo con otros artistas, corrientes o ideas comunes que a lo largo de la historia han manifestado intereses afines.
- Vincular los conocimientos adquiridos en la presente investigación con la práctica artística personal.
- Reflexionar sobre el propio proceso de trabajo, a nivel teórico y práctico.

- Señalar la importancia de la experiencia sensible en el proceso de realización de la obra.

- Indagar en la experiencia cromática como motivo para la práctica artística.

- Definir el campo de la imagen fotográfica como imagen de archivo que sirve de intermediaria entre la experiencia real de la naturaleza y su proceso de digitalización y reducción a la bidimensionalidad.

La documentación teórica consultada conforma una primera parte del trabajo en el que se recogen cuestiones relativas a la noción de naturaleza, y las implicaciones con el paisaje, el soporte fotográfico, referentes artísticos y la psicología del color. El trabajo artístico personal y su metodología configuran la segunda parte. Todo ello organizado en una estructura clara encaminada a facilitar la comprensión de las diferentes argumentaciones que apoyan este trabajo de investigación. También cabe mencionar la aportación obtenida de conversaciones con otros artistas, compañeros de estudios y profesores.

1. Conceptos iniciales

El eje conceptual que guía esta investigación se encuentra definido por dos líneas argumentales. Una es aquella que parte de la definición de arte como expresión y como vehículo canalizador de emociones. La otra se articula mediante la relación establecida por los conceptos; naturaleza, paisaje e imagen fotográfica.

Señalemos una definición de arte en cuanto a manifestación del espíritu humano:

*“Mediante la técnica, la idea se hace realidad sensible
(..) La obra de arte responde, en cada momento, a unos
principios estéticos, insertándose en el contexto cultural.
La belleza, no obstante, puede radicar en la forma sen-
sible o en la significación, pues toda obra de arte existe
en función de un contenido, de una finalidad expresiva. El
lenguaje formal no es más que un medio expresivo. Arte es
expresión”¹*

1 DE AZCÁRATE RISTORI, Jose María, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del Arte*. GRUPO ANAYA, 1995. pág 6 . ISBN: 84-207-6349-7

Como hemos visto anteriormente, el arte es expresión y un vehículo canalizador de emociones. Este concepto constituye el eje vertebrador del presente trabajo y es donde subyace la esencia y posterior realización del proyecto artístico personal.

Llegados a este punto, resulta conveniente analizar los tres conceptos iniciales, lineales y relacionados entre sí; Naturaleza, Paisaje e Imagen fotográfica.

El primero es un concepto muy genérico, que contiene al segundo; el paisaje, como un peculiar modo de ver, de percibir, dentro de un orden estético. La fotografía es una manera de ver de una manera muy concreta y la más estandarizada hoy en día (vivimos en una sociedad repleta de imágenes o reproducciones fotográficas, que lo pueden ser de paisajes u obras artísticas que son reflejo a su vez del concepto ‘naturaleza’)

1.1 Naturaleza

Situándonos en la representación de la naturaleza y a través de nuestra particular construcción cultural, esta representación se realiza en este proyecto mediante la abstracción. Este proceso tiene sus propias leyes y su continuo dinamismo, pues está en permanente cambio. Resulta interesante la parte que se hace a través de la intuición por medio de líneas, manchas, formas, y color que nos recuerdan a formas orgánicas, es decir la parte en que se reconstruye un concepto propio de naturaleza y que se canaliza mediante las emociones.

El concepto en sí se define con las siguientes acepciones, según la enciclopedia Espasa Calpe:

“Esencia y propiedad característica de cada cosa // En teología, estado natural del hombre, por oposición al estado de gracia // En sentido moral, luz que nace con el hombre y le hace capaz de discernir el bien del mal // Conjunto, orden y disposición de todas las entidades que componen el universo // Principio universal de todas las operaciones naturales e independientes del artificio. En este sentido la contraponen los filósofos al arte // Virtud, calidad o propiedad de las cosas // Instinto, propensión o inclinación de las cosas con que pretenden su conservación y aumento // Fuerza o actividad natural, como contrapuesta a la sobrenatural o milagrosa // Orden y concierto de todas las cosas creadas, según el cual todo tiene su principio, progreso y fin.”²

Resulta interesante reflejar estas acepciones del término ‘naturaleza’ pues se trata de una idea que contiene un significado clave y poliédrico muy interesante de analizar, aunque necesariamente solo cabe hacer unas reseñas muy determinadas pues el concepto es en sí demasiado amplio. Muchas son las acepciones con las que significamos conceptos de muy amplio espectro; desde los seres contingentes y existentes, hasta Dios, que conforman en su conjunto la ‘Naturaleza creadora’. A veces se contrapone a lo sobrenatural, lo artificial, a veces a lo que es violento o forzoso (ciertamente es un concepto muy empleado y muy moldeable en filosofía a lo largo de la historia).

Acotando más el significado en sentido artístico podríamos citar textualmente algunas definiciones más :

2 V.V.A.A. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*. Espasa Calpe Madrid.1988. Tomo 37, págs 1203-1204. ISBN 84-239-4537-5

“Naturaleza designa en principio y de modo descriptivo todo lo que hay, lo que existe, las cosas evidentes // El conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano en tanto un ser de la naturaleza, que es estudiado por las ciencias [...] junto a animales, vegetales, minerales, fluidos...”³

Esta acepción de Naturaleza se aproxima a las nociones de “realidad” o de “mundo”. En último extremo, como *“todo lo que existe”*, esta acepción incluiría artificios y creaciones humanas.

Otra interpretación es aquella que define a la naturaleza excluyendo al ser humano, en definitiva sería todo aquello que no ha sido tocado por la mano del hombre, por tanto está en constante oposición a cuestiones como el arte o la cultura. Otro matiz cabe, extraído de la misma fuente documental:

“ La naturaleza asume también otro sentido general, no tan descriptivo, cuando se refiere no a las cosas visibles sino a otras invisibles, cuando se usa en expresiones como “naturaleza de un ser”, es decir, principio, causa, origen, esencia o lo propio de ese ser [...], incluso aplicada a personas, temperamento o carácter. Puede hablarse aquí (con Platón y Aristóteles, cuyas “naturalezas” tanto han trascendido) de la causa productora e inmanente del desarrollo de un ser y de sus caracteres (ley natural se opone a azar) y por tanto, de la realidad primaria de las cosas (metafísica). Lo esencial, lo innato, lo instintivo, lo espontáneo, lo genotípico, se opone a lo adquirido, lo aprendido, lo reflexivo, lo cultural,

3 ALBELDA, José y SABORIT, José *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, págs 24-25 ISBN 84-482-1691-1

lo fenotípico; del mismo modo en que naturaleza se opone a cultura, arte o artificio.”⁴

Esta precisión resulta fundamental a lo largo del presente proyecto: De todos los significados tratados, es éste, el que alude a la esencia, el que cobra mayor trascendencia, pues se relaciona estrechamente con lo identitario. Por otro lado, curiosamente el propio término ‘cultura’ se suele definir por su oposición a la naturaleza. A grandes rasgos, si por natural se entiende aquello que es espontáneo frente a lo artificial y lo innato frente a lo aprendido; por cultural se entiende aquello que nos hace someter a los propios instintos.

La atracción que causa ‘lo natural’ en su conjunto, su desnudez, sin artificios ni velos que cubran ese reflejo de esencia pura que perciben nuestros sentidos y elevan nuestra conciencia. La naturaleza es emoción pura, ya sea en la multiplicidad de sus formas y colores, expresión pura de vida, salvaje e irremediamente fascinante. Hay algo de regresión interior en ella, un reflejo de identidad que nos indica la pertenencia o lugar común del que procedemos. Su contemplación y su belleza siempre han sido elementos de fascinación para el ser humano.

Inserto dentro de ese poder de atracción innato e intemporal que el ser humano siempre ha sentido, como parte integrante de la misma, como ser vivo y “fruto” de la naturaleza, subyace la idea arquetípica de ‘madre naturaleza’ en gran parte de las civilizaciones y culturas del mundo. Podríamos hablar de este concepto como un gran reducto emocional del ser humano que entronca directamente con cuestiones de orden metafísico, filosófico o espiritual.

Pero volviendo a la idea de belleza, la belleza de la naturaleza es un tema

4 ALBELDA y SABORIT, *Ibíd.*

recurrente en la modernidad y en el arte: los libros que la ensalzan llenan grandes estanterías de bibliotecas y librerías. Esa cara de la naturaleza, que el arte (fotografía, pintura, poesía..) tanto ha retratado y elogiado revela la fuerza con la que muchas personas asocian naturaleza con belleza. El porqué de la existencia de esa asociación y en qué consiste ésta, constituyen el campo de estudio de la rama de la filosofía llamada *Estética*. Más allá de ciertas características básicas de la naturaleza en cuya belleza coinciden la mayoría de filósofos, las opiniones son prácticamente infinitas.

Una idea clásica de la belleza del arte involucra la palabra ‘mímesis’, es decir, la imitación de la naturaleza. En el dominio de las ideas sobre la belleza de la naturaleza, lo perfecto evoca la simetría, la división exacta y otras fórmulas y nociones matemáticas que aluden a la idea de perfección.

La tendencia mimética a reproducir con exactitud esa belleza ha sido una de las constantes de la historia del arte a lo largo de los siglos. Será a partir de las primeras vanguardias de finales del siglo XIX, cuando se empezará a plasmar una nueva evocación o recreación de la misma, con el apogeo de nuevos lenguajes plásticos como el movimiento artístico *Land Art*. Algunos de los artistas pioneros del *Land Art* por ejemplo, inician sus proyectos interviniendo los espacios naturales, con obras diseñadas para la escala natural del entorno, con artistas como *Robert Smithson* y *Richard Long*, siendo interpretado por muchos como una postura de protesta en contra de la superficialidad estética y la comercialización desmedida del arte desde finales de los años sesenta.

Los espacios del paisaje natural se convierten en objetos artísticos, a menudo con alguna intervención sobre su estado natural; se trata del paisaje incontaminado por la civilización técnica. Se puede hablar de un retorno a la naturaleza, en una acción transformadora sobre la misma, instaurando nuevas relaciones con ella. Se emplea la naturaleza de una manera metafórica (cambio, evolución, crecimiento, espacio virgen..). La naturaleza no es considerada en sí misma, sino como un medio y lugar de experimentación.

En definitiva, el *Land Art* considera la naturaleza como un soporte de experimentación, como terreno para realizar intervenciones de tipo escultórico monumental, como es el caso de la obra de *Robert Smithson*, '*The Spiral Jetty*' en Utah, Estados Unidos.



Fig.1 *The Spiral Jetty*, **Robert Smithson**, 1970.

El artista es pues, el que tiene capacidad de percibir el interior de la naturaleza, el que como decía *Platón*, es capaz de "*hacer visible lo invisible*" y manifestarlo en su obra. Se trata justamente de ver a través de las apariencias, captar la esencia, esa energía y manifestarla.

1.2 Paisaje

El paisaje es un concepto artístico y aunque constituye un género de por sí, interesa la manera de mirar del artista, el cual ofrece multiplicidad de ‘protagonistas’, fragmentos a representar. Además subyace la idea romántica en la que el individuo toma consciencia del entorno y frente a sí mismo.

Volviendo a la fuente documental que ofrece la enciclopedia Espasa Calpe:

“Porción de terreno considerada en su aspecto artístico [...] que puede subdividirse en:

Paisaje Campestre: El que representa la naturaleza en toda su sencillez.

Paisaje Histórico: Aquel en que se hallan representados personajes heroicos o mitológicos, un pasaje de la historia o de la fábula.

Paisaje Ideal: Aquel en que todo es de la composición del pintor, que ha buscado en su memoria o en su imaginación las más hermosas líneas, el punto y el cielo más capaces de producir en el espectador la impresión que se ha propuesto causarle.

Paisaje Mixto: El copiado de un paisaje natural, al que el artista ha añadido, quitado o cambiado lo que ha creído necesario para el efecto pintoresco de su cuadro”⁵

En este sentido, el paisaje no es la naturaleza sino la descripción de la misma y por ello es fundamentalmente literario e histórico, tal y como se menciona.

5 V.V.A.A. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana. Espasa Calpe Madrid.1988. Tomo 40, pág.1540. ISBN 84-239-4540-5

El paisaje necesita de un narrador o de alguien que lo contemple para poder pasar desde un ser abstracto al territorio de la descripción o de la narración. Constituye un referente idealizado. Por esta razón y en muchos casos encontramos pinturas o descripciones de paisajes que nunca existieron en sentido estricto, o que igualmente se confeccionan a base de retazos tomados de aquí y de allá por el artista o el narrador y en los que la única intención es la de mostrar sus fantasías o un mundo de intenciones propio e individual que es el que interesa al propio autor del paisaje.

El paisaje en cuanto idea que representa al medio físico como algo fuera de nosotros y el paisaje como concepto cultural, son dos ideas a tener en cuenta.

El arte, como representación de la realidad, nos ha enseñado a ver y a valorar los escenarios de la naturaleza, contribuyendo por medio de la pintura y otros medios de expresión a configurar el concepto de paisaje. El paisaje, dentro de este contexto de re-presentación, se convierte en un constructo cultural pues hace referencia a lo captado por el artista:

“La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve”⁶

Pero lo que se ve, el acto de ver, en el caso de la creación artística, requiere un aprendizaje que active mecanismos de selección y una práctica del intelecto para distinguir los aspectos característicos y estructurales esenciales, prescindiendo de lo accesorio.

6 MADERUELO, Javier. *El paisaje (génesis de un concepto)*. Madrid: Abada, 2005, pág.38. ISBN 978-84-96258-56-3

Eso supone adjudicar al paisaje un carácter abstracto, por cuanto la información física que ofrece a través de sus distintos elementos sólo es la excusa para que el artista o el que lo contempla realice o describa su propia experiencia al contemplarlo. De esa forma el paisaje como excusa conducirá en ocasiones al propio paisaje realmente imaginado, aunque todos lo son al menos en parte, al paisaje como complemento apropiado para otro motivo central y prioritario, al paisaje interior que refleja un estado de emoción del sujeto determinado (como ocurre con *Turner*) o al paisaje metafísico y estructural de las figuras de *Chirico* o *Morandi*.

Una segunda acepción del término paisaje se refiere a una “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico” con lo que el término contrae una acepción distinta sustancialmente, pues ahora ya no interesan tanto los aspectos históricos o antropológicos del concepto de paisaje sino los puramente estéticos, es decir los que se refieran a sus posibilidades de ser considerado como obra de arte. Puede verse también como la idea de paisaje es distinta en las dos acepciones y viene dada en función de la intención del que lo contempla.

Por otra parte, también resulta cierto que el paisaje es una realidad construida a lo largo del tiempo y en varios tiempos. En una visión a corto plazo el paisaje cambia, digamos durante las distintas horas del día, o con la climatología cambiante, con el viento y el ángulo de la luz que hacen que sus elementos ofrezcan valores distintos, incluso opuestos.

A largo plazo, el paisaje se transforma, con los cambios de estructura y características del territorio y las variaciones de los accidentes geográficos, en mayor o menor medida, los cursos de agua, etc.. De este modo, el paisaje altera sus variables estructurales, pasando a formar parte de las variaciones geológicas y geográficas del territorio. En consecuencia, su forzosa temporalidad hace que el entendimiento del fenómeno sea dinámico y cambiante.

Llamaremos paisaje natural a aquel que no está modificado por la sociedad, a pesar de algunos pequeños enclaves. Son las tierras que no pertenecen al conjunto de mundo conocido; las regiones polares, la alta montaña o algunas selvas tropicales. Hoy en día este espacio natural parece en recesión.

El paisaje natural será un espacio recorrido pero no organizado, y con densidades de población bajas. Se trata de los espacios ocupados por sociedades de recolectores, cazadores y pescadores que tienen un conocimiento muy íntimo y especializado del medio. El área necesaria para procurarse los recursos debe ser muy amplia ya que dependen de lo que ofrece la naturaleza.

El concepto “paisaje” ha evolucionado en el transcurso de la historia. En un principio estaba muy relacionado con expresiones artísticas, para unirse en el siglo XIX al interés despertado por las áreas naturales y su estudio integral.

Pero será a finales de la edad media, cuando se irá estableciendo como género independiente tal cual, en que los propios artistas empiezan a incorporar elementos propios de ese paisaje natural que les rodea, confiriéndoles un protagonismo que trascendería de lo puramente “decorativo”.



Fig.2 *Caronte cruzando la Laguna Estigia* **Joachim Patinir** (1521)

Otras teorías señalan que parece haberse desarrollado en mayor medida en el norte de Europa, concretamente en las regiones germanas y sobre todo en la zona del Danubio, donde en el siglo XVI aún subsistía una naturaleza virgen.

Posteriormente a esta constitución formal como género pictórico, se irán desarrollando las correspondientes temáticas o tipos de paisaje según zonas geográficas o estilos empleados. La naturaleza es el germen y el paisaje es el fragmento escogido, un modo de mirar y un proceso intelectual y afectivo inserto como constructo cultural

El artista es el observador privilegiado de la naturaleza, alzándose como creador :

“Las impresiones recibidas por los diferentes caminos y convertidas en obra ilustran a quien estudia la naturaleza con respecto al grado alcanzado en su diálogo con el objeto. Su progreso en la observación y la visión de la naturaleza lo hace entrar poco a poco, en una visión filosófica del universo que le permite crear libremente formas abstractas. Superando en esquematismo de lo que se desea demasiado, éstas alcanzan una nueva naturalidad, que es la naturalidad de la obra. El artista crea, pues, obras, o participa en la creación de obras, hechas a imagen de la obra de Dios”⁷

Por otro lado, el propio Klee se siente, como hombre, parte de esa naturaleza observada: *“El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición sine qua non. El artista es hombre; también él es naturaleza, trozo*

7 KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, pág.46
ISBN 97-8987-210-007-0

1.3 La imagen fotográfica

La imagen fotográfica se ha convertido en una de las formas más difundidas de representación de la realidad, debido a la revolución tecnológica que supuso la invención de la fotografía y su posterior popularización, ya a comienzos del siglo XIX. Hoy en día, la aparición de nuevas tecnologías de la imagen y su proceso de digitalización, junto con la importancia social de los medios de comunicación de masas han cambiado el concepto tradicional de arte, sustituido muy a menudo por el término ‘imagen’. Vivimos en un mundo repleto de imágenes, en su mayoría de procedencia fotográfica, que conforman gran parte de nuestra ‘cultura visual’.

En la actualidad, la imagen fotográfica, directa o manipulada, constituye uno de los mayores fondos gráficos y publicitarios mundiales y las nuevas tecnologías digitales tienen la capacidad de convertir lo real e incluso intervenir sobre el registro de la imagen, hasta el punto de manipular y distorsionarlas sin perder el grado de iconicidad con el que fueron captadas.

Emplear la fotografía como herramienta de apoyo o punto de partida para la realización de una pintura, es un recurso en la actualidad. Como ya adelantó *Walter Benjamín* en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) acerca de la divulgación y democratización de las imágenes- hoy en día se puede apoyar el desarrollo de una pintura en documentos fotográficos. Además, las relaciones entre pintura y fotografía pueden llegar a producir una extensa gama de posibilidades interpretativas de una misma imagen.

La fotografía, como nuevo sistema de fijación y representación de la realidad, significó un nuevo medio expresivo complementario al de la pintura, al que muchos pintores de la época incorporaron como nueva herramienta de trabajo, fuente de información o motivo de inspiración.

La nueva imagen influirá en los llamados academicistas, orientalistas, victorianos, prerrafaelitas y paisajistas de la Escuela de Barbizon, pero será sobre todo en el *Impresionismo*, corriente de vanguardia del momento (a partir de la segunda mitad del siglo XIX) donde tendrá una influencia más directa y supondrá la realización de composiciones más complejas e innovadoras.

La fotografía y su repercusión en el *impresionismo* pictórico, se ejemplariza en la figura de *Edgar Degas*, cuya nueva visión de la pintura repercutirá en otros estilos posteriores desde los “navis”, simbolistas y modernistas, hasta los expresionistas. Esencialmente, el *Impresionismo* recoge y asimila una serie de características que definen “lo fotográfico”, como son; el marcado realismo de la obra, los contrastes violentos producidos por la cámara y la luz artificial, la acentuación de la perspectiva, el encuadre selectivo con nuevos puntos de vista, la captación del instante fugaz (ya sea en la luz, el tiempo, la acción) y las obras estructuradas en series o las que asemejan secuencias yuxtapuestas de un mismo motivo en movimiento.

Por otro lado, se podría decir que en el momento que se realiza una selección de la gran cantidad de imágenes que circulan por las redes de la información, independientemente de su naturaleza y autoría, en realidad no dejamos de hacer un ejercicio de “apropiaciónismo” (no confundir con el movimiento artístico que sigue el patrón de la apropiación de obras o fragmentos de obras de arte, dentro de las artes visuales que sirven de base para nuevas creaciones). Digamos que la autoría en este tipo de imágenes tan difundidas queda prácticamente difuminada.

Si bien las imágenes con motivos florales empleadas, suelen seguir unas reglas básicas en cuanto a su elaboración técnica: Criterios de composición, luz, color, profundidad de campo, relación fondo figura, tipo de objetivos, etc.. Son imágenes públicas, de base documental (no son imágenes de autor o enmarcadas dentro de un contexto artístico).

La importancia de la imagen fotográfica para este proyecto es que constituye una reproducción de una realidad concreta y observable, efímera y testimonial de una explosión de vida, expresión de belleza proveniente de la naturaleza y paisaje fragmentado, cuyas protagonistas son la materia floral en forma de ‘retratos fotográficos’.

*“La fotografía es la momificación del referente”.*⁸

El tipo de imagen escogida es floral y es obtenida de un determinado encuadre y resaltada mediante un primer plano efectuado con zoom o macro del entorno paisajístico de la propia naturaleza. Esta imagen está cargada de una significación que va más allá del mero pretexto estético y de forma genérica encierra un sentido vitalista contrapuesto al propio concepto de ‘muerte’. La simbología intrínseca que encierran las flores está íntimamente relacionada con muchas culturas y civilizaciones a lo largo de la historia en mayor o menor medida. Desde la Antigüedad, las flores han sido una vía para dar a conocer y transmitir sentimientos. Según menciona *Mandy Kirby* en *El lenguaje de las flores*⁹, este tipo de código tiene sus orígenes en Oriente y se ha transmitido de generación en generación, desde el Antiguo Egipto hasta el *Romanticismo*, época de su máximo apogeo. Se cree que el lenguaje de las flores comenzó en Constantinopla hacia el año 1600 y se introdujo en la cultura occidental en el año 1716, siendo un medio de comunicación codificado y popular en la Inglaterra victoriana. Cada flor cuenta con un lenguaje propio, y con cada una de ellas se puede transmitir un mensaje diferente: amistad, respeto, admiración, etc. según su forma, color y nombre.

Las flores han sido objeto de la representación para los artistas en diferentes periodos históricos y estilos, siendo plasmadas en naturalezas muertas, pin-

8 BARTHES, Roland *La cámara lúcida* Barcelona Ediciones Paidós Ibérica 1989, pág. 23 ISBN 84-7509-621-2

9 KIRBY, Mandy *El lenguaje de las flores* Barcelona Salamandra 2012 ISBN 978-84-9838-456-7

turas de temática religiosa, en cuadros de ornamentación floral, en tratados botánicos o herbarios, incluso en los propios manuales de lenguaje floral mencionados antes.

Pero volviendo al significado en sí, reseñemos dos conceptos que pueden ser bastante aclaratorios en cuanto al significado y tratamiento de la imagen se refiere, el concepto de ‘iconosfera’ y el de ‘hipervisualidad’.

Definiendo el concepto ‘iconosfera’ de forma genérica (si bien fué acuñado por *Gilbert Cohen-Séat*, periodista, cineasta, político y académico francés para referirse a un espectro más audiovisual que engloba al cine y a la televisión). Por una parte la definición de ‘icono’: Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado y ‘esfera’: Clase o condición de una persona. De estas definiciones podemos averiguar que la iconosfera es la condición de todos nosotros, nuestra sociedad, y los consiguientes signos que representan valores u objetos de la misma.

La iconosfera constituye un sistema complejo según su significado en la física: un sistema que comprende muchas variables relacionadas cuya conducta es impredecible o muy costosa de definir:

“Comparte con la biología la idea de la lucha entre especies, es decir, las imágenes compiten por ser vistas, por ser percibidas por el espectador antes o de forma más potente que el resto”¹⁰

10 COHEN-SÉAT, Gilbert *La constitución de la iconosfera*. Consultado el 15 de marzo de 2014, Universidad Internacional de la Rioja, Historia y Teoría de la imagen Tema 11 http://campus.unir.net/cursos/lecciones/ARCHIVOS_COMUNES/versiones_para_imprimir/GChiti/TEMA11.pdf

Curiosa analogía el de la competitividad de las imágenes en las plataformas donde se difunden con la lucha entre especies. Completando la idea de ‘iconosfera’, textualmente cita:

“Como Saussure distingue entre lengua y habla también se puede distinguir entre Imagen, el sistema icónico e imágenes, las diversas representaciones materiales. Sería semejante a la distinción de Platón entre la Idea, el arquetipo y sus reflejos terrenales. Por lo general los semióticos se han dedicado más al estudio de la Imagen mientras que los antropólogos o historiadores del arte, de las imágenes. Lo cierto es que cada sociedad establece unos códigos que indican lo que está permitido y lo que no está permitido mostrar. Hay, pues, múltiples códigos en las representaciones icónicas -pluricodicidad-, además de múltiples lecturas en función del punto de vista que se escoja para analizar una imagen, por ejemplo un cuadro no es leído de la misma forma por un historiador del arte que por un historiador o por un semiótico (..)”¹¹

Existen gran cantidad de formas de catalogar las imágenes en función de distintas variables y tipologías según autores.

En cuanto a lo referente a la ‘hipervisualidad’ una frase del filósofo y sociólogo *Jean Baudrillard*, sentencia en este sentido: *“La promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de cosas por las imágenes, son las características de nuestra cultura”*.

11 COHEN-SÉAT, Gilbert *Ibíd*

La sociedad de la información conlleva semejante expansión. Ingentes cantidades de imágenes circulan por toda clase de plataformas mediáticas e internet, en donde la tecnología ha conseguido su digitalización y ha inundado nuestras sociedades y nuestras culturas con ellas, en un fenómeno a escala global jamás visto.

Las propias imágenes constituyen un prolífico campo de estudio e interpretación englobado dentro la llamada ‘semiótica visual’. Esta rama de la semiología está clasificada en varios tipos a su vez, atendiendo a la naturaleza de cada imagen. Las distintas imágenes configuran, como denomina el profesor *Víctor Renobell*, particulares mapas de visión-realidad:

“Las fotografías son cortes de realidad enmarcados en una cultura, una manera de ver y de mirar determinada. Por eso la democratización visual y los aprendizajes visuales ayudan a dar contexto y transmitir conocimiento por medio de ellas. Cada cultura percibe la realidad de una manera diferente. Por lo tanto, produce varios mapas de visión- realidad” ¹²

En la imagen de la página siguiente (Fig.3) se muestra un mosaico formado por imágenes digitales obtenidas a través del buscador *Google* empleando el término ‘nature’ (‘naturaleza’ en inglés). Como acuñó el profesor y filósofo canadiense *Marshall McLuhan* (artífice del concepto ‘aldea global’); “El medio es el mensaje” y como menciona uno de los nuevos teóricos de la cultura visual *Nicholas Mirzoeff* en su obra, *Introducción a la cultura visual*:

12 RENOPELL, Víctor *Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital* (n.d.) Consultado el 15 de marzo de 2014, UOC PAPERS Revista sobre la sociedad del conocimiento <http://www.redalyc.org/pdf/790/79000105.pdf>

“Ver no es creer, sino interpretar. Las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en las que podemos interpretarlas satisfactoriamente”¹³

A modo de conclusión, cabe recordar que siendo conscientes de la ‘hipervisualidad’ como característica de la cultura actual, el trabajo artístico desarrollado para este proyecto no parte de la experiencia “in situ” de la naturaleza, como pudieron hacer los pintores impresionistas. Más bien redonda en la idea de un cierto “apropiaciónismo” de la experiencia de la naturaleza vista por otros y la cual es fácilmente accesible por medio de los soportes que dan acceso a la red.

Se trata de una decisión consciente de la forma con la que enfrentarnos a la percepción de la naturaleza que ancla nuestro trabajo en el contexto del arte realizado en la actualidad.



Fig.3 Mosaico creado a partir de imágenes fotográficas digitales, provenientes de la búsqueda realizada con el buscador Google sobre el término ‘nature’ (naturaleza) en internet.

13 MIRZOEFF, Nicholas *¿Qué es la cultura visual? Introducción* (2003) Consultado el 17 de marzo de 2014, http://www.estudiosonline.net/est_mod/mierzoeff2.pdf

2. Referentes artísticos históricos

Los referentes artísticos seleccionados para este apartado son tres artistas emblemáticos enmarcados en corrientes o movimientos sobradamente estudiados en la historia del arte. Desde la figuración hasta la abstracción, los hemos elegido por su característica más distintiva en cada uno de ellos en relación a este proyecto; como es “la espiritualidad” en *Friedrich*, la luz en *Monet* y el color en *Rothko*. Romanticismo, Impresionismo y Expresionismo abstracto, respectivamente, corrientes pictóricas muy conocidas en la historia del arte occidental.

2.1 Friedrich y ‘lo sublime’

El *Romanticismo* como movimiento o tendencia y no como estilo, tendrá su desarrollo en Europa desde finales del siglo XVIII y el siglo XIX, de manera muy característica en cada nación europea y afectará todas las esferas artísticas: literatura, filosofía, arquitectura, etc. Y será reflejo de la explosión de libertad y exaltación del sentimiento que se coronará con las conquistas revolucionarias como la Revolución Francesa de 1789.

Con este movimiento estético y cultural, los ciudadanos empiezan a percibir el mundo y a ver la representación del mismo de otra manera, de forma más libre, más rápida y más espontánea. El romanticismo es una tendencia, abier-

ta, perceptible, mejorable, sin normas fijas. Un camino, una exploración, una especulación. A la uniformidad del estilo se opone la pluralidad. Estilo supone llegada, estado concreto y definible. La tendencia se basaría en el concepto de actualidad, presente, de provisionalidad hipotética. El romántico desea representar de forma real o irreal.

En Alemania en particular, el romanticismo sufre la influencia del movimiento literario '*Sturm und Drang*' (La Tempestad y el Empuje), que defiende la sensibilidad individual sobre las ideas del Siglo de las Luces.

El primer referente pictórico que entronca directamente con los conceptos preliminares que hemos tratado anteriormente (conceptos de naturaleza y paisaje) que debemos mencionar es uno de sus representantes más genuinos y singulares en Alemania: **Caspar David Friedrich** (1774-1840).



Fig.4 *El caminante sobre el mar de nubes* C.D. Friedrich, 1818

Marcado por una rígida moral luterana, tuvo una infancia dramática que le confieren un carácter atormentado y solitario. Cultiva principalmente el paisaje, con ruinas góticas, noches, cementerios, árboles nudosos y espacios helados que transmiten una sensación de melancolía y angustia. Producción en la que destaca el dibujo, con algunas obras con mucha materia.

Friedrich, influenciado por su tiempo, no podía sustraerse a las ideas sobre *lo sublime, lo bello y el infinito*, planteadas por el filósofo y escritor *Edmund Burke* en su mencionado libro. Este autor inglés había planteado que lo bello produce placer y lo sublime terror y que suelen ir juntos y también que el terror asociado a lo sublime se despierta con mayor facilidad mediante las cosas que son inciertas y confusas, entre las cuales está la idea del infinito.

‘*Lo sublime*’ es un concepto estético, derivado principalmente de la célebre obra “*Sobre lo sublime*” del retórico griego *Longino*, y que consiste fundamentalmente en una “grandeza” o belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El concepto fue redescubierto durante el Renacimiento, y se difundió y se readaptó a lo largo del Barroco, especialmente en Inglaterra y Alemania hasta alcanzar el Romanticismo.

Lo que me resulta atrayente de este concepto ejemplarizado en la obra del pintor alemán es esa personal visión arrebatada y violenta de la naturaleza, y como se producen las tres fases ante tal experiencia mística ante la naturaleza (según postula el pensador *Friedrich Schiller*): “sublime contemplativo”, el sujeto se enfrenta al objeto, que es superior a su capacidad; “sublime patético”, peligra la integridad física; y “superación de lo sublime”, en que el hombre vence moralmente, porque es superior intelectualmente.

En los últimos años de su vida, su obra se vuelve turbulentas, angustiosa, en la que ya no se reconoce la presencia divina. Paisajes con sepulcros, búhos... En los últimos años de su vida se vuelve descreído. Antes de su muerte sufrió

trastornos psíquicos muy graves, con tendencias paranoicas. Cumplió con el ideal romántico de la evasión de la realidad a través de la locura.

El filósofo alemán *Arthur Schopenhauer* hizo una lista de las etapas intermedias desde lo bello hasta lo más sublime en su obra "*El mundo como voluntad y representación*" (el año anterior a su publicación, Friedrich realiza su *Caminante sobre el mar de nubes*). Para este filósofo, el sentimiento de lo bello nace simplemente de la observación de un objeto benigno. El sentimiento de lo sublime, en cambio, es el resultado de la observación de un objeto maligno de gran magnitud, que podría destruir al observador. Las fases entre uno y otro sentimiento serían por tanto las siguientes:

Sentimiento de lo bello - La luz reflejada en una flor (placer por la percepción de un objeto que no puede dañar al observador).



Fig.5 *Dolmen en la nieve*, de C.D.Friedrich, 1807

Sentimiento muy débil de lo sublime - La luz reflejada en unas rocas (placer por la observación de objetos que no suponen una amenaza, pero carentes de vida).



Fig.6 *Rocas y árboles*, de C.D.Friedrich, 1810

Sentimiento débil de lo sublime - Un desierto infinito sin movimiento (placer por la visión de objetos que no pueden albergar ningún tipo de vida).

Sentimiento de lo sublime - Naturaleza turbulenta (placer por la percepción de objetos que amenazan con dañar o destruir al observador).

Sentimiento completo de lo sublime - Naturaleza turbulenta y abrumadora (placer por la observación de objetos muy violentos y destructivos).

Sentimiento más completo de lo sublime - La inmensidad de la extensión o duración del universo (placer por el conocimiento del observador de su propia insignificancia y de su unidad con la naturaleza).¹⁴



Fig.7 *El mar de hielo*, de C.D.Friedrich,1823-25

“ (...) la tarea del pintor de paisajes no es la fiel representación del aire, el agua, las piedras y los árboles, sino que es su alma y su sentimiento lo que ha de reflejarse. Debo rendirme a lo que me rodea, unirme con las nubes y con las piedras para ser lo que soy. Necesito la soledad para entrar en comunión con la naturaleza. Una pintura no debe inventarse, sino sentirse”

14 *Sublime* (n.d.) Consultado el 16 de marzo de 2014, <http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>

2.2 Monet y la luz

La nueva valoración de la luz y el nuevo colorido, tan característica de los pintores expresionistas fue introducida por *Manet* y *Pissarro*, suprimiendo el color negro, que no existe en la naturaleza. Las combinaciones de colores de claro sobre claro, armonizaban las composiciones y adquirieron paletas más restringidas y luminosas (blancos, azules, rosas, rojos, violetas..) reservando para las sombras tonos fríos pero brillantes y dando pinceladas de tonos complementarios según las investigaciones del físico *Chevreul* sobre “*Los Colores Complementarios y el Contraste Simultáneo*” (1839), que influenciaron más a los neo-impresionistas, pero que ya eran conocidas y estudiadas.

El hallazgo primordial fue entender que en realidad el color no existía, ni tan siquiera la forma; solo era real para el pintor la relación aire-luz. Así, la luz y sus efectos cambiantes son el verdadero tema del cuadro (la importancia de la luz en cuanto a su cantidad y calidad estaba siendo también resaltada por



Fig.8 *Estanque de los nenúfares* de **Claude Monet**,1898

la novísima fotografía que determinaba la configuración final del objeto, por encima de la línea o el propio color).

El segundo referente es **Claude Monet** (1840-1826) que constituye uno de los más emblemáticos miembros del movimiento plástico llamado *Impresionismo* surgido en la pintura sobre la segunda mitad del siglo XIX.

La figura de *Monet* resulta interesante por su capacidad de captar la sensación visual en su inmediatez, expresión etérea de la luz y el color, su intento por captar la naturaleza tal y como es en cada instante e infundir a cada pintura una sensación especial de la naturaleza, trabajando “*au plain air*” (al aire libre) y utilizando una paleta luminosa.

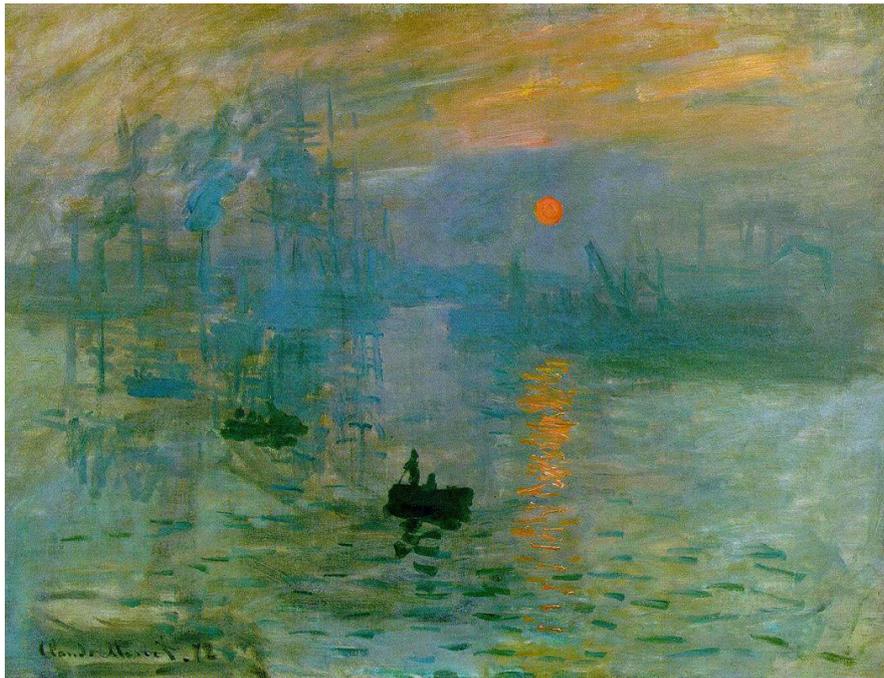


Fig.9 *Impresión: Sol naciente* de **Claude Monet**,1872-1873

Cuando pintó el cuadro titulado *Impresión: Sol Naciente* (Fig.9), que dió origen al nombre al movimiento (si bien, de forma irónica y escéptica por parte de la crítica, en un primer momento al descubrir el cuadro) ya recurría a un

dramático contraste tonal que eliminaba los tonos intermedios influenciado por la fotografía. Presentar correctamente los efectos de la luz implicaba para *Monet* pintar colores puros sin tonalidades.

Entre 1892 y 1894, *Monet* realiza una serie de 31 lienzos que muestran la fachada de la catedral gótica de Rouen bajo distintas condiciones de luz y clima. En relación con esto, el crítico *Clemenceau* escribió en su ensayo “*Le Grand Pan*”:

“Frente a las veinte vistas del edificio por Monet, uno se percata de que el Arte, en su empeño de expresar la naturaleza con exactitud creciente, nos enseña a mirar, a percibir, a sentir. La piedra misma se transforma en una sustancia orgánica, y uno puede sentir cómo cambia de la misma manera que un momento de la vida sucede a otro. Los veinte capítulos de muestras de luz en evolución han sido hábilmente seleccionados para crear una pauta ordenada de esta evolución. El gran templo es en sí mismo un testamento de la unificadora luz del sol, y lanza su masa contra el brillo del cielo”¹⁵

15 *Monet* (n.d.) Consultado el 20 de marzo de 2014 http://campusdigital.uag.mx/academia/material/monet/estilo_artistico.htm

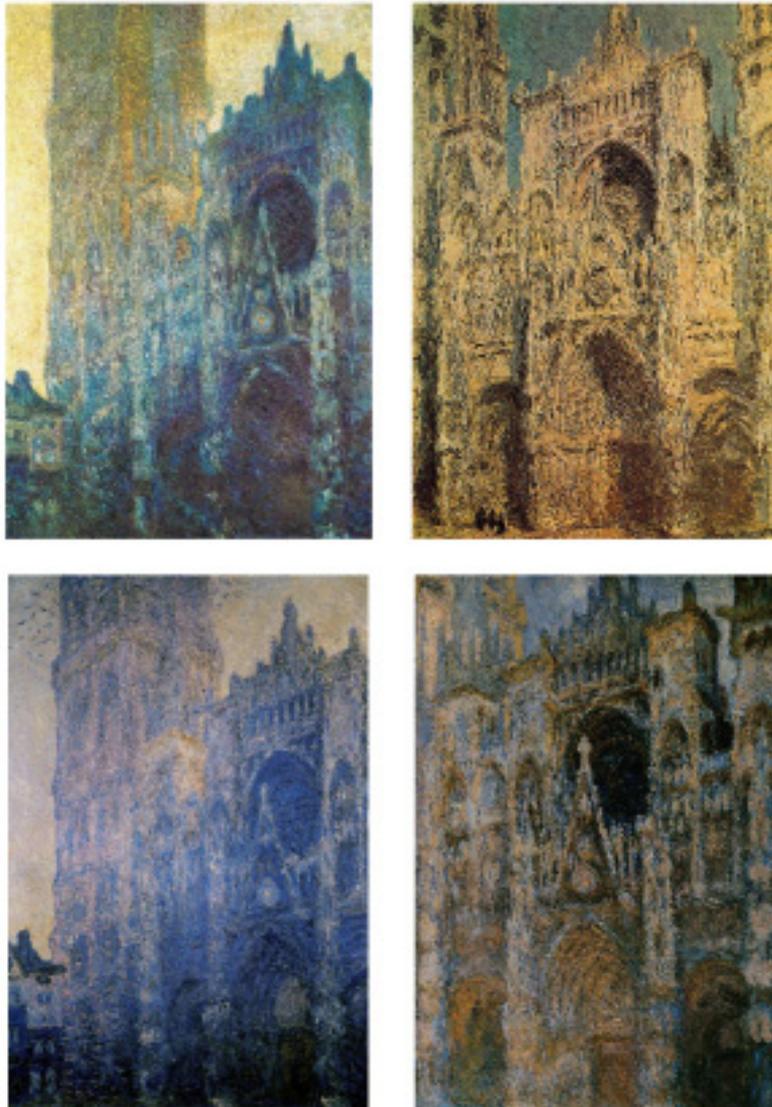


Fig.10 *Portal de la catedral de Rouen*, **Claude Monet**
1892-94 (cuatro visiones con distinta luz)

2.3 Rothko y la mística del color

Algunos pintores norteamericanos a partir de la Segunda Guerra Mundial desarrollaron un estilo de pintura abstracta de marcada identidad propia y que rechazaban la primacía de la geometría, como de cualquier orden científico o técnico (corrientes constructivistas o surrealistas europeas de la época). Este movimiento fue conocido como *Expresionismo abstracto* o *New American Painting* (según C.Greenberg) o *Action Painting* (según H.Rosenberg). La obra del artista **Marc Rothko** (1903-1970) surgió de ese movimiento.

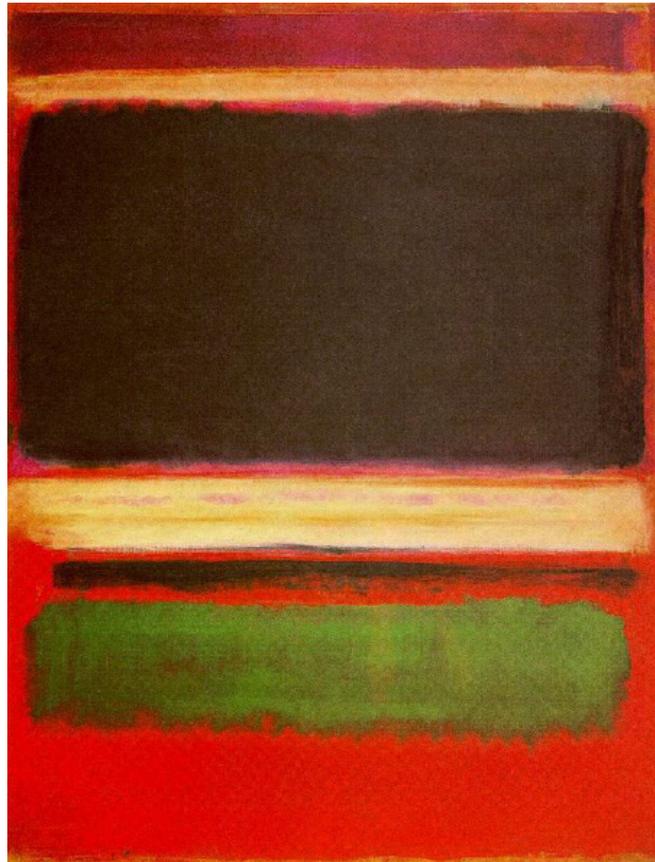


Fig.11 *Magenta, negro, verde y naranja*, **Mark Rothko** 1949

Su obra se asienta en la pura sensación del color, pintando grandes lienzos cubiertos por amplias zonas de color, de manera que el campo de color parecía prolongarse más allá del plano pictórico, consiguiendo que el espectador fuera abducido por el impacto emocional del color.

Para ello, usaba la superposición de largas bandas de colores que se fundían entre ellas por medio de diversos tonos y la impresión de sus contornos que conseguían transmitir atmósferas inateriales sublimadas por el color y la luz modulada. El espectador percibe la inmediatez, de esta intensidad plástica, de forma directa y sin los filtros culturales preconcebidos ante lo representado y su manera de ser representado, que es lo que suele ocurrir con cualquier tipo de figuración. Solía titular sus obras con un número y/o una descripción de



Fig.12 *Nº 13* Mark Rothko, 1957

los colores empleados para poder clasificarlas dentro de su propia producción. Esta austeridad incluso en la nomenclatura formaba parte de lo que el crítico norteamericano *Harold Rosenberg* denominaba ‘*el sector teológico*’ de la pintura, reafirmaba la realidad de la superficie bidimensional.

“Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad. Estamos a favor de la exposición simple del pensamiento complejo. Usamos grandes formatos por su inequívoco impacto (...) Queremos redefinir el plano de la pintura”¹⁶

Sus grandes formatos parecen conformar una nueva iconología plástica, inédita hasta la fecha. Sus campos de color, rezuman espiritualidad, la espiritualidad que provoca el estado de contemplación ante esas grandes composiciones cromáticas. Juega con la escala y la profundidad.

A *Rothko* le interesaba la expresión de emociones humanas básicas más allá de cualquier relación en la combinación de los colores, o la interacción entre fondo y forma, bien tratando las superficies o con las tensiones ejercidas mediante la oposición de distintos colores de las lejos de transmitir la torturada idea de caos de otros de sus colegas, las suyas transmiten cierta atmósfera de silencio y serenidad. Son como una búsqueda de un particular horizonte. Un horizonte a base de capas de color poco empastado, con ligeros cambios de tono, pero brillantes y sensuales, empleando la vibración de los colores complementarios y la fuerza de los primarios, con un recuerdo de *Matisse* siempre presente.

16 *Escuela de Nueva York* SERRALLER, Francisco Calvo Archivo EL PAIS 1987 Consultado el 22 de marzo de 2014 http://elpais.com/diario/1987/10/31/cultura/562633203_850215.html

En este sentido esencial puede establecerse una analogía con el propio *Friedrich* en el sentido que ambos, aunque por caminos diferentes tratan de alcanzar ciertas aspiraciones metafísicas, tratando de capturar la naturaleza del drama humano universal, los dos lo hacen mediante la concentración, el reposo, el silencio, y la intimidad.

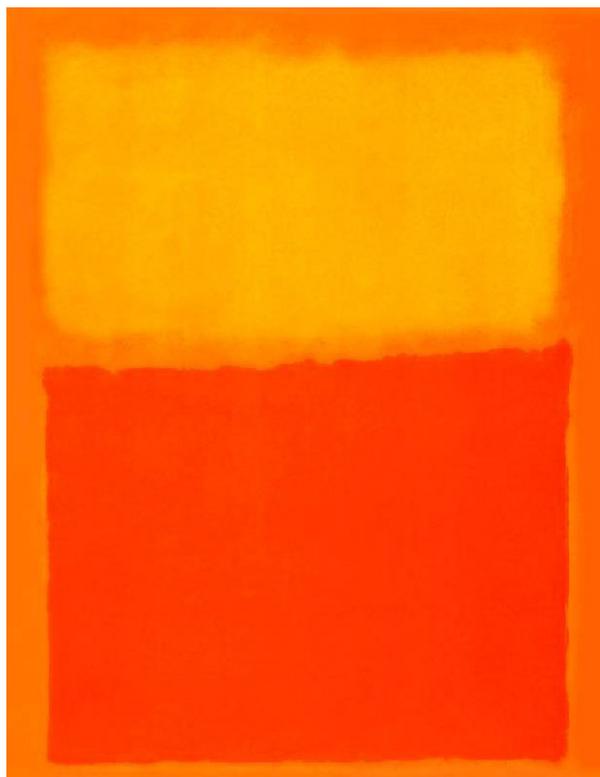


Fig.13 *Naranja y amarillo* **Mark Rothko**, 1956

*“Todo arte trata de intimaciones con la mortalidad”*¹⁷

17 MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia *Arte y Arquitectura del siglo XX La institucionalización de las vanguardias VOL.II* Edición propiedad de Literatura y Ciencia 2001 pág.23 ISBN 84-95580-14-4

3.Referentes artísticos actuales

Otros tres referentes son derivadas de la evolución del arte abstracto contemporáneo. *Willy Ramos* es una influencia muy cercana y personal. *Cecily Brown* es mujer y la más joven de ellos. Finalmente, *Michael Burgues* es un artista de vanguardia que se ha convertido en referencia actual. Los tres tienen en común que se encuentran en activo y sus trabajos se desenvuelven en un terreno común de afinidad plástica y conceptual con nuestro proyecto.

3.1 Willy Ramos y “lo vivo”

La pintura del colombiano *Willy Ramos* (n.1954), afincado en España desde hace cuarenta años y actual profesor de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia (de la cual es Doctor *cum laude*) constituye un referente artístico muy próximo, habiendo sido alumnos suyos en alguna asignatura durante la carrera de Bellas Artes.

De cautivador poder creativo, mediante su particular uso del color y la descomposición de las formas, captando lo esencial, lo vivo de las cosas que le otorgan esa especial fuerza expresiva al conjunto de sus obras; *Willy Ramos* inculca a sus alumnos un grado de atrevimiento inaudito, un ejercicio de introspección personal instantáneo con el que poder “desaprender lo aprendido”

y entroncar con ese niño que llevamos aún dentro y que descompone la forma en el más puro y genuino de sus trazados. Como decía el propio *Picasso*:

“Desde niño pintaba como Rafael, pero me llevó toda una vida aprender a dibujar como un niño”



Fig.14 *Berlín* Willy Ramos, 2009

La pintura de *Willy Ramos* es evidentemente gestual y pretende transmitir una búsqueda personal en la que los artistas en formación, interpreten la realidad desde su propio código personal, alentando a explorar la sensibilidad expresiva particular de cada uno, la huella o registro más puro y auténtico al que podamos acceder, desaprendiendo y volviendo a aprender, pero para proyectar nuestro propio potencial e iniciar esa búsqueda de ese lenguaje personal que reside en el interior de cada artista.

Sus bodegones, paisajes o bustos policromados de madera encierran la esencia de su impronta como artista. En su faceta de docente, algunos de sus ejercicios consistían en estimular esa capacidad creativa innata interpretando gestualmente *haikus* con un pincel de grandes dimensiones y tinta china a los que ocasionalmente se les incorporaba color. Los *haikus* están compuestos de breves versos cuya poética generalmente se basa en el asombro y el arrebató

que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza.

Así pues, con este paralelismo en su propia obra, el artista hispano-colombiano parece querer expresar ese mismo asombro y arrebató que le suscita la contemplación de una naturaleza tal cual, o unas vistas urbanas o un tema tan recurrente y tan relacionado con mi proyecto: la representación floral como elemento condensador de toda ese hálito o energía creativa.

Capta la atención el empleo “salvaje” del color, como de procedencia ‘fauve’, colores primarios y complementarios empastados, en los que vibran la luz, y una predilección fetiche por los rojos, naranjas o azules con los que suele titular muchas de sus obras.



Fig.15 *Flores blancas* Willy Ramos, 2009



Fig.16 *Siempre pienso en tí* Willy Ramos, 2011

Según palabras de su amigo el poeta y crítico norteamericano *Robert C. Morgan*:

“No importa que Ramos pinte una figura, un ramo de flores, un animado paisaje urbano o una composición abstracta (..) sus colores son vibrantes, sus pinceladas son intencionadas y su luz es penetrante. Ramos es un artista que se complace a si mismo en un cuadro. Lo que sentimos con esta pintura esta relacionado con la manera en que recordamos que es lo más sencillo y que es lo más significativo (..) cito a William Blake: ‘La energía constituye el placer eterno’ (..) como ya observara el esteticista italiano Benedetto Croce: (..) ‘sin la ayuda de la imaginación, ninguna parte de la naturaleza es bella’”¹⁸

18 C.MORGAN ,Robert *Secretos de la belleza* (n.d.) Consultado el 23 de marzo de 2014 willyramos.com/miscelanea.html

<http://>

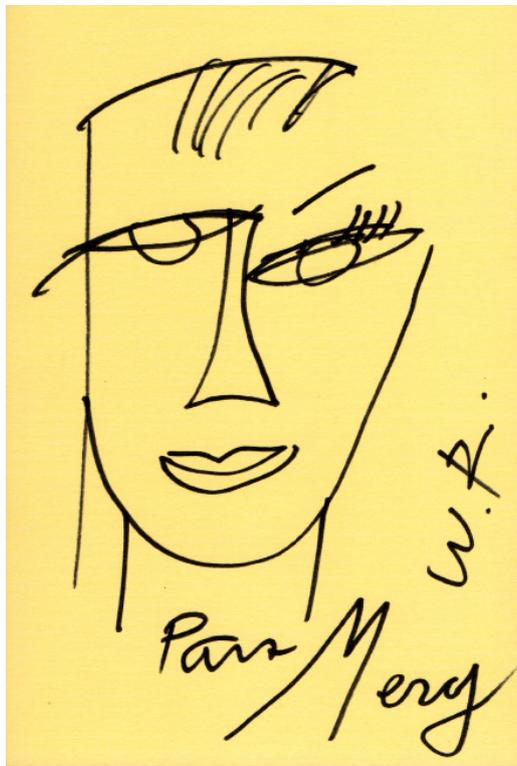


Fig.17 *Para Mery* Willy Ramos, 2013

3.2 Cecily Brown y “lo orgánico”

La obra de la pintora londinense **Cecily Brown** (n.1969) parte de multitud de influencias que combinan elementos figurativos y abstractos para representar sensuales figuras expresivas y desnudos, cuyas formas son descompuestas en grandes lienzos. La sexualidad y el erotismo de los temas de *Brown* emplean un rico y vibrante colorido, trazo gestual y pincelada animada de marcada herencia del expresionismo abstracto como *Willem de Kooning*.

La artista se nutre de un muestrario de imágenes pornográficas o de fuerte contenido sexual para acabar deformando la imagen en una especie de ‘*horror vacui*’ capaz de captar el movimiento, la esencia misma de la imagen, que acabará conformando una nueva estética, a modo de grandes composiciones “florales” a las que añade ironía en el título con nombres sacados de musicales y películas famosas.



Fig.18 *Skull diver III (flightmask)* Cecily Brown, 2006

Resulta atrayente su osadía en el proceso, con sus trazos marcados, conformando superficies dinámicas, enérgicas, capaces de recrear el movimiento. Sus cuadros ofrecen una composición fragmentada a modo de rompecabezas, con registros que pueden ser retorcidos y crueles, dulces o tristes.

Se enmarca dentro de la denominada *Abstracción orgánica*, cuyo precursor podría ser el propio *Kandinsky*. Más que un movimiento se considera un estilo que forma parte del trabajo de muchos artistas. También se la conoce como *Abstracción biomórfica*.

La obra de esta pintora, descompone las formas y las sustituye por un lenguaje visual con significados propios. Y lo orgánico se refiere representaciones de objetos similares que recuerdan a la naturaleza, que son formas curvas o redondeadas o figuras geométricas que representan algo natural. La naturaleza no es perfecta pues se emplea asimetría y movimiento. Se puede decir que la abstracción orgánica descompone las imágenes, pero en vez de usar líneas rectas, se usan curvas, para representar algo más real, más natural.



Fig.19 *Red Rum* Cecily Brown, 2001

Son obras situadas entre la nueva figuración y la abstracción, como ella misma reconoce.



Fig.20 *Carnaval y cuaresma* Cecily Brown, 2008

“Mi proceso creativo es realmente muy orgánico y comenzar una pintura es una de las mejores partes para mi. Siempre empiezo de una manera muy suelta y libre (..) A menudo me pongo un color de fondo para empezar y luego juego con eso”¹⁹

19 *Cecily Brown* (n.d.) Consultado el 27 de marzo de 2014 <http://www.cecilybrown.net>

3.3 *Michael Burges y la vanguardia*

Por último el pintor alemán *Michael Burges* (n.1954), también realiza su actividad inscrito en la corriente abstracta y continúa desarrollando sus propios caminos dentro de este contexto artístico.

Su pintura sigue una cierta planificación y desarrollo científico, explorando las posibilidades estéticas del color y el espacio y sus relaciones, así como los de la pintura para el espectador y viceversa, llegándose a llamar “la ciencia de la pintura” pues su proceso artístico incluye en buena medida líneas de investigación acerca de la naturaleza de la obra, su discurso, los materiales, etc.. Resulta interesante en sus obras el tratamiento del espacio, en una búsqueda de lo trascendental, de la metafísica, que culmina con su especial energía visual que imprime al color, tratado e investigado. Todo es medido y controlado y lo que parece puramente gestual o intuitivo, que también lo es, lleva un cuidadoso estudio en su concepción y posterior desarrollo.

Resulta muy inspirador contemplar su obra y conocer su elaborado discurso intelectual y técnico basado en un constante afán por alcanzar nuevos horizontes artísticos y llevar los caminos de la abstracción pictórica de hoy hacia nuevos espacios de asombro y entendimiento.

Burges disecciona y racionaliza las emociones, y establece un diálogo en el que se divisan elementos musicales en sus obras, como si se tratara de una especie de armonía interna en sus composiciones.

Nada queda al azar, a pesar de que se trata en suma de su propia proyección expresiva. Digamos que indaga y reflexiona mucho acerca de cómo reflejar elementos de introspección personal y cómo definirlos. Digamos que es consciente de la interrelación sensorial y la especial percepción que sugiere como resultado la sinestesia misma.



Fig.21 *Reverse Glass Painting N° 44* Michael Burges
2010

Burges trabaja con conceptos relacionados directamente con la *Gestalt* y sus teorías de la percepción visual y conceptos de corte metafísico como el ‘flujo de conciencia’ o científicos como la propia ‘física cuántica’. Así mismo, también tiene en cuenta que muchos psicólogos modernos afirman que el pensamiento visual es la única forma de pensamiento y parece querer transmitir eso en algunas de sus obras.

En una de sus últimas series profundiza en la idea de que la representación visual de lo percibido reside en nuestra mente y emplea para ello la técnica de la pintura inversa sobre vidrio. Sobre un lienzo transparente estudia el poder refractario de la luz y el color, creando una ‘imagen flotante’ lo que él llama “espacio virtual”, una experiencia estética que obliga al espectador a replantear el origen de la misma y lo conduce a su particular ‘reubicación’ formal. El resultado de estas series evocan, aunque nada tienen que ver en principio,

a sutiles composiciones florales, manchas estudiadas de luz y color que componen su propio registro ‘musical’ y perceptivo.

*“Siempre ha sido uno de los principales objetivos de la pintura el trascender la imagen, para crear una autonomía más allá de representación pictórica, para crear una especie de espacio que abre la puerta a dimensiones detrás del color, la pincelada y el motivo (..) mostrando la representación de la luz física, sino de la trascendencia”.*²⁰



Fig.22 *Reverse Glass Painting N° 11* Michael Burges 2011

20 *Una nueva dimensión en la pintura sobre la serie “Espacio virtual” (n.d.)* Gerhard Charles Rump Consultado el 28 de marzo de 2014 http://www.michaelburges.de/fileadmin/user_upload/Dateien/Texte/Texte%20english/Rump-Virt-NewDimension-engl04.pdf

4. *Declaración de principios*

Llegados a este punto, es conveniente mostrar los aspectos esenciales que conforman esta ‘declaración de principios’ y que sustentan el discurso creativo inherente a este proyecto.

Hemos configurado una hoja de ruta que pasa por la creación de una ‘*cartografía emocional*’ propia, compuesta esencialmente por dos aspectos autobiográficos que son de vital importancia en la realización de este trabajo: El *síndrome de Stendhal* y la *sinestesia*. Ambos fenómenos son condicionantes en la propia percepción y su interrelación con los estados de ánimo y los sentimientos, resulta clave para entender esta investigación.

Este desarrollo interpretativo desemboca necesariamente en una personal aproximación a la llamada *psicología del color*, que trata de relacionar los colores con nuestros sentimientos y que demuestran que ambos no se combinan de forma tan casual o arbitraria como podemos pensar a priori, sino que esta relación se halla enraizada dentro de nuestro lenguaje, pensamiento e incluso conducta. Muchos estudios se han realizado a lo largo de la historia en torno a este campo tan amplio por los más diversos investigadores y expertos en varias disciplinas, pues es éste un campo puramente multidisciplinar que reúne desde sociólogos, psicólogos, semióticos, filósofos, historiadores de arte o artistas. De todos ellos, este segundo punto está basado en el trabajo de dos personalidades destacadas de su tiempo y en su propia disciplina. El pintor y teórico ruso *Wassily Kandinsky*, fundamentalmente con su obra ‘*De lo espiritual en el arte*’ y la psicóloga y socióloga alemana *Eva Heller* y su *Psicología*

del color, obra de referencia también sobre esta temática.

El aspecto plástico más destacado de este proyecto es el color, por encima de la textura, la saturación o el gesto; los cuales matizan y sustentan la naturaleza cromática de este trabajo. A la hora de explicar este proyecto, se ha de diferenciar entre el aspecto plástico de las obras y la experiencia sensorial vivida durante el proceso de ejecución, aunque que ambos aspectos están interconectados.

La plasmación de los motivos florales se producen siempre a partir de una sensación o de un estado de ánimo determinado, de tal forma cada cuadro, independientemente de la meditación previa que tenga establecido, posee una pulsión, pulsión que es siempre muy importante en el proceso de elaboración.

Dependiendo de factores anímicos, como la tristeza, la alegría, la ansiedad, la placidez, la alterabilidad, etc.. surge la obligación de utilizar determinados colores o determinadas gamas cromáticas, y tanto el trazo, el gesto, la textura, incluso las dimensiones internas de las manchas, su extensión, su espesura, en suma la tridimensionalidad virtual o anímica, es la que dará sentido a la obra finalizada, y será por lo tanto la traducción directa del sentimiento como artista, testimonio expresivo final.

Como fuente de inspiración dentro del trabajo artístico, apenas es tomada en cuenta la tradición pictórica que sobre los motivos florales ha existido a lo largo de la Historia del Arte. Como hemos desarrollado anteriormente, la principal fuente de inspiración es la imagen fotográfica sobre una experiencia ajena de la contemplación de la naturaleza, percibida con la mirada del artista que delimita el paisaje, enfatizando la luz y el color, no sólo que llegan desde el exterior, sino que de alguna manera ya están interiorizados. En definitiva esas sensaciones que son sentimientos, son procesados para exteriorizar su salida y plasmarla de la forma más intuitiva posible.

El trabajo parte de una planificación de medios, soportes y materiales en un primer momento, si bien acaba imponiéndose un personal sentido de la intuición, que abandona los prejuicios e ideas preconcebidas iniciales.

Incluso podríamos hablar de estado hipnótico, en esa especie de trance que es el que permite lograr cierta desinhibición de todas las cargas academicistas, y explorar facultades creativas en su estado más salvaje y primigenio, incluso a nivel de autoexploración personal, buscando una especie de síntesis y de pureza, desprovista de toda racionalidad, y concluyente en la resolución de logros.

La razón por la que las flores son el motivo inspirador es por su valor simbólico, porque son estallidos de vida. La flor como explosión de vida, evoca lo bello (lo sublime). Es la materialización más sensible de la naturaleza. La flor conmueve y remueve sentimientos a nivel interior. La expresión pictórica, fundamentalmente mediante juegos cromáticos, es fruto de ese proceso interno. Las impresiones florales hablan de la identidad personal. A través de ellas hay un proceso de autorreconocimiento y afirmación personal.

Al pintar un motivo floral, no se pretende captar una representación realista del modelo escogido. Lo que se pretende es captar esa representación que habita en nuestro mundo imaginario. La búsqueda no es sólo la esencia de ese mundo imaginario propio, sino la esencia de sentimientos, de estados de ánimo. Esa esencia es la que luego se traslada al espectador en la obra. Que sea no sólo capaz de entrar ese mundo particular y verlo, sino también de “sentirlo”.

Es después de la finalización de cada obra, si el resultado es satisfactorio, que al despertar de ese trance hipnótico se produce una epifanía, un estado de revelación, transitorio, sí, pero intenso. Estado personal de experimentación y que intenta ser revelado también a cualquier receptor que pueda contemplar esta obra, y producir en el observador un instante infinito, eterno e infinitesimal en suspensión del tiempo, de arrebató, de recuerdo primigenio en su memoria de algo intemporal, inabarcable e inexplicable, en definitiva, en pro-

vocarle un goce instantáneo o prolongado, intenso e imborrable.

Este trabajo no pretende imitar la naturaleza, sino la de recrear la idea de representación que habita en el mundo interior que está fuertemente entroncada con los sentimientos propios. Para lo cual se ha escogido un estilo pictórico a medio camino entre la figuración y la abstracción para expresar emociones. A su vez, esas emociones son fruto de estados de ánimo, de introspección personal que suponen en sí una exploración de las cualidades artísticas intrínsecas.

4.1 *Cartografía emocional*

Desde esta perspectiva que ofrece este proyecto, se hace necesaria la elaboración de una cartografía emocional propia que pasa por hacer un breve recorrido por dos puntos claves a nivel autobiográfico, como son el llamado ‘*Síndrome de Stendhal*’ o el concepto de ‘*sinestesia*’.

El cuadro clínico que acompaña a este síndrome no fue establecido hasta 1979 por la psiquiatra italiana *Graziella Magherini*, que lo definió como el ‘*Síndrome de Stendhal*’ o ‘estrés del viajero’. Se trata de una situación anímica que se produce al observar obras de gran belleza, sobre todo en un corto espacio de tiempo y en una misma ciudad. Los afectados por el goce artístico presentan varios síntomas de aparición súbita: angustia, excitación alternante con depresión, obnubilación, temblor, palpitaciones, sudoración y zumbido de los oídos. Estos síntomas aparecen descritos por primera vez en “*Naples and Florence: A Journey from Milan to Reggio*”, obra del novelista francés *Marie-Henry Beyle* (1783-1842), más conocido como *Stendhal*, tras su visita a Florencia en 1817.²¹

21 ¿*Qué es el síndrome de Stendhal?* (2-6-2005) Revista MUY INTERESANTE Consultado el 29 de marzo de 2014 <http://www.muyinteresante.es/salud/preguntas-respuestas/ique-es-el-sindrome-de-stendahl>

Este concepto alusivo a este tipo de sensibilidad se puede relacionar con el término griego '*pathos*'. Dentro de la crítica artística esta palabra se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. Se puede definir como: "*todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad*"²²

La experiencia personal vivida indica que estos fenómenos tienen gran influencia en el trabajo artístico. La contemplación de determinadas obras pictóricas en museos o espacios expositivos a lo largo de todo el mundo, conjuntos arquitectónicos emblemáticos en la historia del arte o interpretaciones musicales con instrumentos clásicos en directo, actúan como catalizadores de esta cartografía emocional. La forma de percibir determinados cuadros, repercute a modo de reactivo dentro del proceso interno. La belleza puede convulsionar determinados resortes a nivel anímico o espiritual y suscita la necesidad de expresarla, pudiendo llegar a convertirse en una búsqueda personal propia.

El otro vector que compone la hoja de ruta de esta cartografía emocional es la *sinestesia*. El vocablo "*sinestesia*" significa "*sensaciones unidas*", en una traducción libre de la raíz griega *syn* que significa "*unión*", y *aesthesis* traducido como "*percepción*". Es un término que ha sido utilizado para describir a personas que tienen la "*condición*" o la "*característica*" de tener dos o más sentidos "*unidos*". Así pues, la *sinestesia* es una sensación propia de un sentido, causada por otra sensación que afecta a un sentido diferente (como percibir los colores muy saturados, ver colores en la música, o como es mi caso; identificar estados de ánimo o percibir días de la semana determinados con colores).

La *sinestesia* como concepto relacionado con el arte, se puede clasificar en di-

22 *Significado de logos,pathos,ethos* Consultado el 2 de abril de 2014 http://www.ehowenespanol.com/significado-logos-pathos-ethos-sobre_168617/

ferentes grupos, según que clase de sentidos relacione entre sí y lo que es más importante; no tiene por qué seguir siempre los mismos estándares comunes que la definen y puede ser personalizada según cada individuo.

Existe un gran número de famosos artistas considerados como “sinestésicos” en muchas disciplinas artísticas a lo largo de la historia. En pintura son considerados como tales; *Wassily Kandinsky*, *Vincent Van Gogh*, *Filippo Tommaso Marinetti*, *David Hockney*, *Killy Kilford* o *Carol Steen*, entre otros.

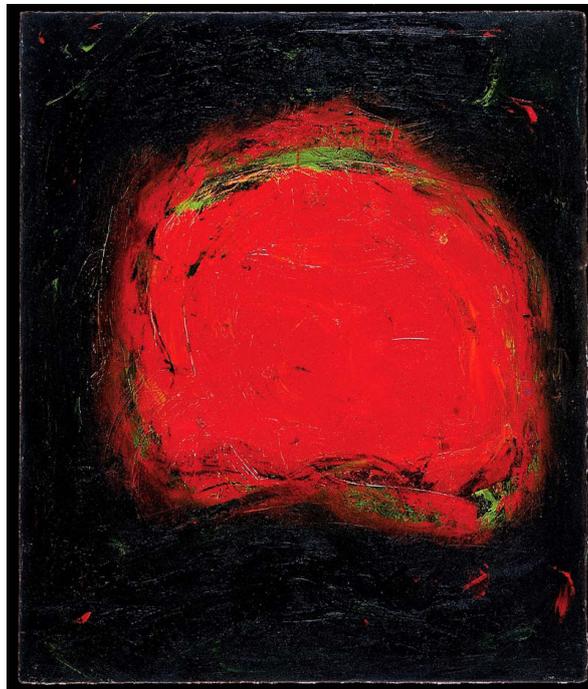


Fig.23 *Vision*, Carol Steen 1996

La neurociencia actual está avanzando en la localización de las áreas del cerebro visual, lo cual ayudaría a identificar las zonas sinestésicas con precisión. Más allá de su estudio científico, la sinestesia presenta una estrecha relación con el arte (existen multitud de propuestas artísticas hoy en día que ahondan en la relación entre creatividad y sinestesia o sobre la sinestesia como base del lenguaje artístico).

El propio *Kandinsky* no era consciente por entonces de su condición sinestésica (aunque si que teorizó sobre la relación entre colores y música). El mayor precursor del arte abstracto estaba imbuido en la corriente romántica de finales del siglo XIX, que buscaba ‘lo espiritual del arte’, como veremos ahora.

4.2 *Psicología del color*

La temática del color es muy compleja de abordar, así que comenzaremos con una definición ajustada a nuestros objetivos en la presente investigación, del color dentro de la psicología y continuaremos con la obra de *Kandinsky* ‘*De lo espiritual en el arte*’ por tres motivos fundamentales: Porque nos habla de sus experiencias sinestésicas, de lo “espiritual” o “esencial” y por plantear una de las primeras teorías del color ajustadas a la percepción personal.

A continuación, trataremos de introducir algunos matices en la naturaleza de los sentimientos (entendiendo que se componen de emociones y estados de ánimo) por parte del psicólogo *Robert Plutchik*. Y por último, completaremos con una visión ampliamente documentada de la socióloga *Eva Heller* sobre los sentimientos y su especial asociación con gamas cromáticas determinadas (no sólo con colores aislados).

Cabría destacar que en este trabajo no se pretende hacer un análisis o exposición científica que explique la razón por la que vemos, ni cómo lo hacemos desde el punto de vista fisiológico. Ni las teorías de Newton acerca de su naturaleza científica, si es luz o materia, onda o corpúsculo, ni como tampoco ninguna de sus definiciones en sentido estricto, según su área de pensamiento.

Tampoco mencionar obras muy relevantes como la del historiador de arte bri-

tánico *John Gage* y su *‘Cultura y color: La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción’*, en la que muestra como el color, fuente de intensas experiencias sensoriales, es también vehículo de transmisión cultural a lo largo de la historia. O el ensayo; *‘Breve historia de los colores’* del historiador de arte francés *Michel Pastoureau*, que nos cuenta como los colores son reveladores de nuestras ambivalencias y de nuestra propia naturaleza, como una codificación secreta no escrita que ha evolucionado a lo largos de distintos periodos históricos.

De todos estos ensayos y teorías, el precursor de la psicología del color fue el poeta y científico alemán *Johann Wolfgang von Goethe* que en su tratado *‘Teoría del color’* se opuso a una visión meramente científica, proponiendo que el color en realidad depende también de nuestra percepción, más allá de nuestro cerebro y su relación con el sentido de la vista. Tal vez por eso los dos autores escogidos (*Kandinsky* y *Heller*) en este apartado tengan que ver tanto con él, pues ambos lo nombran como un pionero en este sentido.

La única definición que proponemos es la que tiene que ver con la relación entre el color y los sentimientos o percepción a nivel interno, dentro del campo de la psicología y que sería:

“(..)un aspecto de la respuesta de un observador humano, una percepción que tiene lugar en el cerebro del observador como resultado de la estimulación visual. En el lenguaje normal el color se asocia con objetos, de modo que el mismo objeto debe tener el mismo color siempre y en todo lugar; así se dice verde césped, rojo sangre. El color también es una palabra familiar y se utiliza indiscriminadamente en cualquiera de los tres sentidos.”²³

23 GILABERT PÉREZ, Eduardo *El color en las artes* Editorial UPV D.L. 2002 pág. 185 ISBN 84-97051-74-2

La psicología del color es un campo de estudio dirigido a analizar el efecto del color en la percepción y su interrelación con la conducta humana. Como un efecto exógeno que afecta al observador o como un efecto endógeno que refleja emociones propias o estados de ánimo determinados, además de poder asociarse a lo más íntimo o esencial del artista, en este caso.

Cuando *Kandinsky* escribe '*Über das Geistige in der Kunst*' ('*De lo Espiritual en el arte*') emplea la palabra '*Geist*' en alemán que significa "espíritu" pero también puede significar "alma" usándolas casi como sinónimas, y con ellas quiere apelar a la dimensión no material del hombre (la dimensión interna, etérea, no corporal) sin entrar en distinciones ni connotaciones metafísicas. "Espiritual" es, para *Kandinsky*, una manera de designar lo no material, lo que el individuo tiene dentro de sí y le comunica con lo trascendente. Espiritual puede ser la necesidad interior del artista.²⁴

*"El pintor se nutre de impresiones externas (vida externa) y las transforma dentro de su alma (vida interna)...El resultado es una obra"*²⁵

De la sinestesia a lo espiritual, y de lo espiritual a la fuerza psicológica del color que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma. Todo parece estar relacionado según el pintor moscovita.

También hacía mención en *De lo espiritual del arte* de la *Cromoterapia* (el empleo a principios del siglo XX de esta terapia aprovechando la fuerza del color para tratar de curar determinadas enfermedades). El impacto del color era conocido y se podía aislar del individuo, pues en este caso no sólo depen-

24 MARTÍNEZ BENITO, Julia *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones* Universidad de Salamanca 2011 Tesis doctoral pág.235

25 KANDINSKY, Wassily *Escritos sobre arte y artistas* Editorial Síntesis 2002 pág.153 ISBN 978-84-77389-87-3

día de la percepción visual propia de cada uno, ni de los códigos cognitivos y personales particulares de cada uno. Este fenómeno era exógeno y circulaba en sentido transversal de fuera hacia dentro del individuo.

La experiencia perceptiva del color no supone en principio más que las sensaciones físicas experimentadas, que no dejan una impresión duradera en la esencia o alma del individuo. Ahora bien, esta experiencia perceptiva puede llegar a hacerlo y convertirse en toda una vivencia indeleble, que deja huella, especialmente en aquellos individuos más sensibles o que a medida que van desarrollando esa sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno. Lo mismo sucede con el color.

En definitiva viene a relacionar la percepciones sensoriales de todos los sentidos en general con la experiencia cromática en sí (bien por separado, o bien relacionada con otros sentidos, como hemos visto) a la que acaba otorgando un sentido trascendental o metafísico alcanzable por el artista. Se podría decir que aúna capacidad perceptiva y esencia. Sensibilidad y alma, a través de la experiencia estética.

“En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”²⁶

Tras explicar el valor de lo sagrado, de lo espiritual, en definitiva de la esencia del artista, que lo sitúa frente a esa necesidad interior de trascender la naturaleza misma (de ahí partirá el camino de la abstracción no figurativa),

26 KANDINSKY, Wassily *De lo espiritual en el arte* Editora Premiá 1989 págs. 44 - 45
ISBN 968-434-116-4

Kandinsky, acaba planteando la relación entre las diferentes percepciones sensoriales (en lo que más tarde será llamada sinestesia).

Todo ello termina desembocando en una teoría genérica del color, y su relación con las formas (en un lenguaje propio) y con los sentimientos mismos.



Fig.24 *Pequeñas Alegrías* Wassily Kandinsky
1913

Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras. La relación entre lenguaje de las formas y los colores llevaría a un nuevo tipo de armonía, en donde la forma es la que delimita al color.

En este sentido extrae que la forma puede existir independientemente como representación del objeto o como delimitación abstracta de un espacio o una superficie. Un color determinado puede concebirse conceptualmente y por tanto de forma ilimitada, dándonos una idea, precisa e imprecisa a la vez, con un tono puramente interior y físico. Es imprecisa porque carece de un determinado matiz de tono, saturación o textura. Pero al mismo tiempo es precisa, ya que su sonido interno está desnudo, sin tendencias adicionales hacia la temperatura de color, etc, que lo delimiten. Cuando este color se

reproduzca en forma material en una pintura, por una parte tendrá un tono determinado, en segundo lugar, su superficie estará delimitada y separada de los otros colores, o aparecerá mezclado o matizado, por lo tanto modificado o transformado en otro color.

La naturaleza, siempre cambiante y dinámica, produce una vibración en el interior del artista, a través de sus objetos, fragmentos de la naturaleza, mediante tres efectos: El efecto cromático del objeto, el de su forma y el del objeto mismo, independientemente de la forma y el color. La elección del elemento consonante en la armonía de las formas debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Habla de que incluso la elección del objeto también se rige por el principio de la necesidad interior.

Analizando los colores por separado, distinguía dos características básicas y definitorias de los mismos: La temperatura de color y el grado de saturación. Cuando el color pertenece a la gama cálida parece acercarse y cuando es frío adquiere profundidad y se aleja. La temperatura de color es dinámica y su “movimiento” sería excéntrico hacia el espectador, interactuando con estados de ánimo relacionados con la alegría y la felicidad, etc..

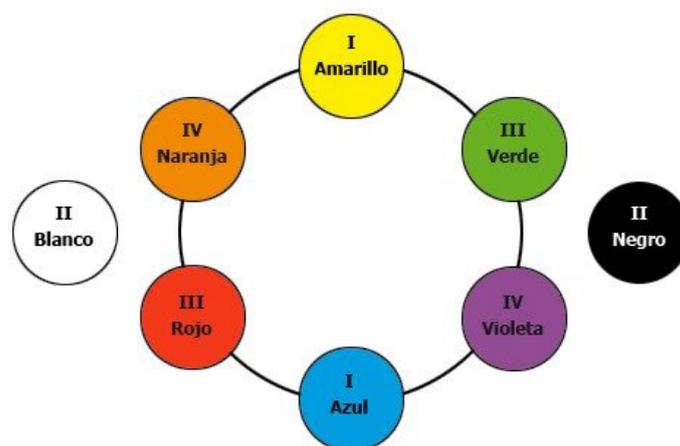


Fig.25 Gráfico que representa la vida de los colores simples entre el nacimiento (en blanco) y la muerte (el negro) según asociaciones establecidas por **Wassily Kandinsky** en su obra *De lo espiritual en el arte* (1911)

Por otro lado el grado de saturación, o pureza, refleja la intensidad con el que el color se muestra, apareciendo más vivo o más apagado (hacia tonos blancos o negros). La saturación de color es más estática aunque produce el mismo efecto de acercamiento o alejamiento en dirección concéntrica, pueden invitar a la idea de repliegue interior, estados de ánimo relacionados con la tristeza, la soledad, la muerte, etc..

Hablando de la naturaleza de los sentimientos, se podría introducir un matiz diferenciador más, diferenciando entre lo que entendemos por emociones y estados de ánimo, como algunos autores como el médico y psicólogo norteamericano *Robert Plutchik* hacen. Y es que para *Plutchik*, las emociones debemos estudiarlas como respuestas de conducta objetivas que facilitarían la adaptación del individuo a los cambios en su medio ambiente. Y las clasificó en ocho grupos, cada una de las cuales atendería a cubrir un propósito específico que aparece entre paréntesis. Estas serían:

Miedo (protección), enojo (destrucción), alegría (reproducción), tristeza (reintegración), confianza (afiliación), disgusto (rechazo), anticipación (exploración) y sorpresa (orientación).

Frente a éstas, los estados de ánimo expresarían estados afectivos más subjetivos y su naturaleza correspondería a factores de otra índole.²⁷

27 *La rueda de las emociones de R.Plutchik* Publicado 19/09/2012 por Lic.Margarita Rodríguez Suárez en SoberanaMENTE Consultado el 16 de abril de 2014.....<http://soberanamente.com/la-rueda-de-las-emociones-de-r-plutchik/>

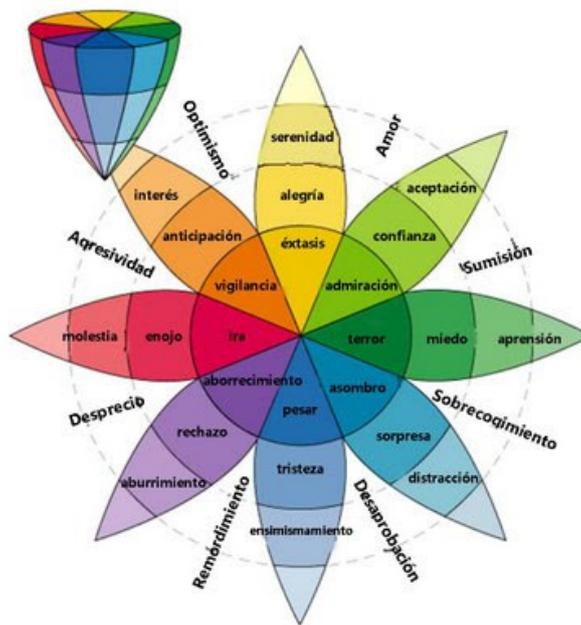


Fig.26 Gráfico que representa la teoría psico-evolucionista de las emociones de **Robert Plutchik**. Cada emoción tiene su opuesta y están interrelacionadas todas entre sí, salvo las opuestas.

Más tarde, según el estudio ampliamente documentado de *Eva Heller* en su obra *‘Psicología del color’* se introducen nuevas variables:

”(..) los colores y los sentimientos no se combinan de manera accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento. El simbolismo psicológico y la tradición histórica permiten el por qué esto es así”²⁸

28 HELLER, Eva *Psicología del color* Editorial Gustavo Gili Barcelona 2004 pág.17 ISBN 978-84-252-1977-1

Los colores, por separado o aislados se suelen circunscribir a determinadas reacciones emocionales, pudiendo en ocasiones ser contradictorios (un rojo puede ser erótico o brutal). En el caso de que se presenten asociados con cierta prestancia, los denominan “acordes cromáticos” y en función de la dominancia del color principal, producirá un determinado efecto o reacción emotiva.

También se destaca el valor del contexto en que se enmarque ese color o acordes cromáticos, pues generarán, incluso, sentimientos opuestos. Se centra en trece grupos de colores y los llama “colores psicológicos”, los cuales se obtienen de los tres primarios (rojo, amarillo y azul), tres secundarios (verde, naranja y violeta), mezclas subordinadas (rosa, gris y marrón), más el blanco y el negro (algunos autores discuten si blanco y negro son verdaderos colores) y el dorado y el plateado.

Se han de tener en cuenta diferentes factores para interpretar cualquier estudio o trabajo de investigación acerca de este tipo de temática cuyos resultados no son concluyentes, aunque sí resultan ser bastante orientativos e interesantes pues están basados en porcentajes estadísticos de percepciones perceptivas, curiosamente muy comunes, pero subjetivas finalmente. Estos factores vendrían a decir que en la diversidad cultural se dan diferentes modos de interpretación del color, así como el factor de desarrollo tecnológico y su finalidad de uso para cada momento histórico, acaba variando la visión que tenemos de un mismo color, etc..

A continuación mostraremos algunos gráficos extraídos de su investigación, en donde, agrupados por acordes cromáticos, se destacan las principales impresiones perceptivas que producen determinadas asociaciones en los dos mil hombres y mujeres en que se realizó esta encuesta con edades comprendidas entre los 14 y los 97 años, pertenecientes a una amplia gama de profesiones en ciudadanos alemanes, sobre el año 2000.

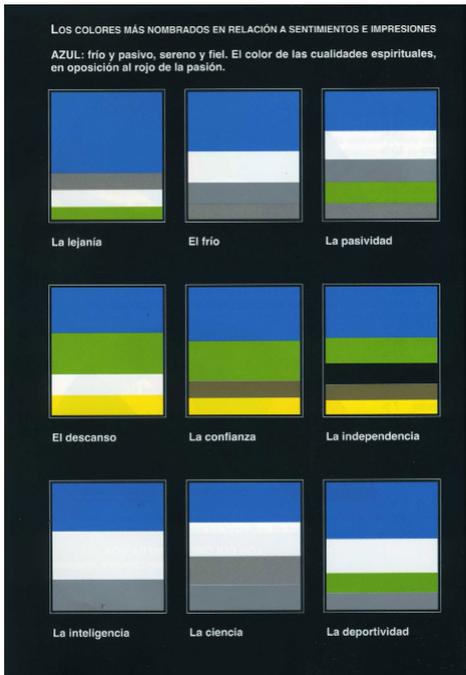


Fig.27 Gráfico resumen que representa los sentimientos e impresiones más comunes respecto a los acordes cromáticos en torno al azul, extraído del libro *La Psicología del color* de Eva Heller (2000)



Fig.28 Gráfico resumen que representa los sentimientos e impresiones más comunes respecto a los acordes cromáticos en torno al rojo, extraído del libro *La Psicología del color* de Eva Heller (2000)



Fig.29 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al azul (misma obra)



Fig.30 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al rojo (misma obra)



Fig.31 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al amarillo (m.o.)



Fig.32 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al verde (m.o.)



Fig.33 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al blanco (m.o.)



Fig.34 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al negro (m.o.)



Fig.35 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al violeta (m.o.)



Fig.36 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al rosa (m.o.)



Fig.37 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al naranja (m.o.)

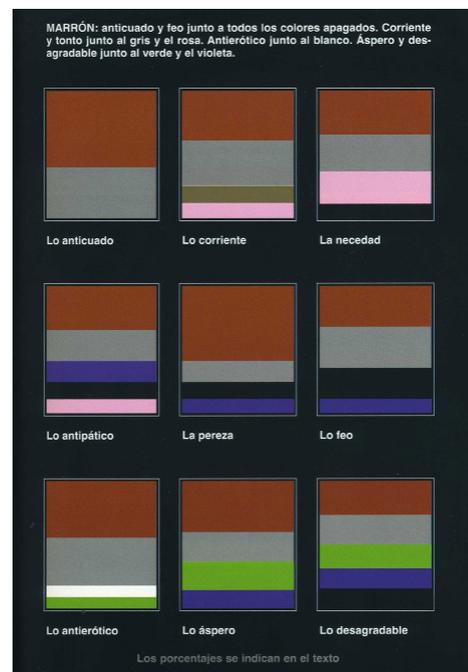


Fig.38 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al marrón (m.o.)



Fig.39 Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al dorado y plateado (m.o.)

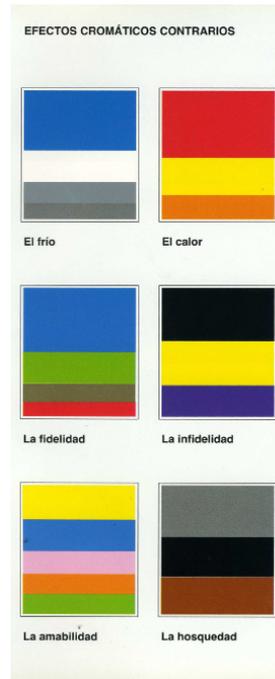


Fig.40 Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios.



Fig.41 Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios (m.o.)



Fig.42 Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios (m.o.)

5. *Técnicas y materiales.*

Para este proyecto de Máster, y en lo referido al procedimiento técnico, nos situaremos en los antecedentes previos, basados en investigaciones y propuestas hechas en algunas de las asignaturas que se vieron durante la formación académica, o que formaron parte del programa de Máster en Producción e Investigación Artística de la Universidad Politécnica de Valencia.

La génesis de este proyecto se inicia en la asignatura Proyectos II de Dibujo, dirigida por el profesor titular de esta misma universidad, *Guillermo Tobías Ramos Mestre*, más conocido como *Willy Ramos*, referente actual de este trabajo como hemos visto anteriormente.

Los objetivos de esta asignatura pretenden cultivar la capacidad teórica, creativa, metodológica y de autocrítica a nivel del alumno para de este modo poner en juego todos sus conocimientos que le permitan desarrollar y materializar un proyecto creativo personal y articular un lenguaje gráfico propio.

Bajo estas premisas y con la orientación promovida por el profesor de la asignatura en buscar un lenguaje expresivo propio, comenzamos a trabajar con la idea de flores, como pretextos gráficos iniciales, empleando papel continuo, tinta china y brochas de considerables dimensiones con la finalidad de buscar una huella o registro más atípico y personal, más sensible con nuestra propias posibilidades creativas internas. El objetivo pretendía alcanzar una capacidad gráfica muy sintética y personal, buscando un determinado trazo, ese gesto tan característico de la pintura abstracta, ese alejamiento pretendido de las formas

y gestos predeterminados y adquiridos académicamente. Se pretendía romper la uniformidad o dicho de otro modo, se pretendía desdibujar. Lo primero era encontrar las formas.



Fig.43 Secuencia de ejercicios orientados a la búsqueda de una síntesis expresiva, de un registro gestual propio, de naturaleza gráfica.

La mancha como recurso expresivo genera muchas posibilidades creativas, si bien el color era prescindible en ese momento. Se jugaba con matices y gradaciones de tonos que componían el formato, a veces figuras sin fondo, a veces fondos sin figuras..

El soporte fue modificándose y se pasó del papel continuo a realizar diversas probaturas sobre otro tipo de papeles, cartulinas, plásticos, etc..

Hemos encontrado conveniente definir a nivel técnico la naturaleza del soporte papel:

La composición del papel suele tener alrededor de un 4% de fibra y el resto es agua. El papel está constituido por un conjunto de fibras vegetales entrelazadas, muy sensibles a la humedad (para evitar en parte dicha humedad, el papel recibe un tratamiento adecuado y particular en su fabricación, según el uso que se le quiera dar).

La fibra está proporcionada por la celulosa, cuya base por orden de calidad proviene del algodón en primer lugar y del eucalipto en segundo. En especial son recomendables para el tratamiento artístico. Normalmente se fabrican mezclas con porcentajes de ambos.

Los papeles fabricados para uso artístico pueden dividirse en base a las técnicas que se emplearán; siendo secas para el uso de tintas y húmedas para el uso de aguadas. Además de otras características como el gramaje o densidad de masa superficial, textura, flexibilidad..

De vuelta al proceso de experimentación técnico, el siguiente paso fue incorporar gamas cromáticas provenientes de colores puros (que se mezclan solo en el soporte y con la humedad del agua que hay en él) en forma de acuarela o



Fig.44 Secuencia de fragmentos de ejercicios orientados a la exploración de las cualidades de absorción del soporte papel, su nivel de carga matérica y los grados de transparencia y luminosidad de gamas cromáticas.

gouache, incluso alguna encáustica como aglutinante del óleo. El objetivo era experimentar el grado de absorción del soporte papel, a la vez que comprobar el grado de matices que dejaban las huellas o aguadas de color, su grado de transparencia y la luminosidad captada.

A la vista de los resultados obtenidos, el papel principalmente escogido fue del tipo 'Rosa Espina' por su alto gramaje, el cual posibilitaba la introducción de ricas texturas y la sensación de sutileza que ofrece la temática floral. En el de tipo 'Basik', si bien ofrecía mayor rigidez y por tanto resistencia al diluyente acuoso, siendo también poroso; su resultado final no ofrecía tantas posibilidades

Las dimensiones del formato final variaron desde las primeras pruebas gráficas sobre papel continuo 100 x 70 cm, hasta las que introdujeron el color en formato pequeño de 13 x 15 cm. (aproximadamente). Otro factor decisivo en la elección final del tipo y dimensiones del soporte, fue que facilitaba su manipulación y transporte, aparte de su fácil disponibilidad (pues no requieren ningún tipo de tratamiento previo especial).

La pintura escogida fue la acrílica, básicamente por su mayor rapidez en el secado y su alto rendimiento (sumar sesiones de trabajo ininterrumpido), así como por su idoneidad para expresar al instante las propias vivencias personales. Normalmente empleamos colores puros sin mezclas previas en la paleta escogida. El propio soporte y el agua como diluyente, acaban jugando ese papel, cuando lo que interesa es producir un efecto óptico de movimiento (se desdibujan parcialmente los contornos, ya de por sí poco precisos que crean fusiones parciales fondo-figura). En otras ocasiones lo que interesa es una mayor concentración de materia pictórica en determinadas partes e inducirla a un secado rápido para que adquiriera relieve mediante el empleo de esponjas que absorben con rapidez la humedad y modelan esas huellas tan características. La pintura adquiere corporeidad y las vetas de esas texturas un especial ritmo interno. El poder cubriente y su capacidad para reflejar la luminosidad viva



Fig.45 Secuencia de fragmentos de trabajos finales con detalles de texturas.

del color empleado es otro de los factores que decantaron su elección final. En algunos trabajos existen intervenciones parciales a modo de aguadas de acuarela o gouache sobre el fondo.

Al igual que ocurría sobre el soporte papel, reseñaremos las principales características técnicas de la pintura acrílica:

Las pinturas acrílicas se elaboran con los mismo pigmentos que los óleos y las acuarelas. Aparte de los colores tradicionales, pueden encontrarse toda una gama creada a partir de pigmentos sintéticos. Los policrilatos y los polimetacrilatos se utilizan como agente para mezclar los pigmentos, siendo soluble en agua. También existen medios acrílicos fabricados ex profeso para realzar su brillo, o atenuarlo (medio mate) o darles sensación de volumen, como el medio gel. También existen retardadores en forma de gel o de líquido, que aumentan el tiempo de secado si interesa.

Por último señalar que el procedimiento de trabajo suele seguir las mismas pautas:

Partimos como referente de imágenes fotográficas con motivos florales que llaman la atención desde el punto de vista estético, según criterios personales. Las imágenes fotográficas seleccionadas son generalmente impersonales en sentido de que no son fotografías de autor, ni pertenecen a ningún género

concreto dentro la propia fotografía y su propio lenguaje artístico. Las imágenes son de tipo documental tomadas de la base de datos que circula (como un auténtico ‘acervo visual’) por internet y cuya reproductibilidad y difusión las convierten en un auténtico ejemplo de lo que se conoce como ‘hipervisualidad’ como tratamos en el concepto inicial de ‘Imagen fotográfica’.



Fig.46 Secuencia de fragmentos de imágenes fotográficas con motivos florales.

El inicio es sobre caballete, en especial el formato grande, donde se esbozan mediante el color puro las formas, a través del gesto. Extendiendo el papel sobre el suelo, se prosigue con la composición de imágenes con la pintura acrílica, para en acto seguido, incorporar el diluyente acuoso mediante spray difusor (que controla mejor la cantidad de agua aplicada). De esta manera se deja que la pintura fluya y manche de forma controlada las superficies que se quieren manchar. A continuación, según convenga, se emplean esponjas y otros materiales susceptibles de dejar huellas o texturas sobre la carga (en especial, cuando ésta es densa) o simplemente dejar realizar la acción de secado de forma natural, si lo que se pretende es un resultado más acuoso. Intervienen otros materiales empleados como brochas y pinceles comunes, no específicos.

Se trata de un proceso inmediato, muy instintivo, en consonancia con las vivencias del momento. Primero, mediante el gesto y el color, fundamentalmente controlados de una forma consciente, y por último, mediante el diluyente acuoso que es el que permite “explorar la fluidez”.

6. *Producción*

Una vez visto el proceso creativo y analizada su ejecución técnica y los materiales y soportes de que se ha servido, este proyecto presenta una serie de prácticas preliminares que han conformado una proyección de metodología ampliada, con otras búsquedas y otras variantes técnicas que han supuesto un camino de evolución dentro de una línea de investigación propia.

Cabe citar que el presente trabajo parte de una serie de prácticas afines al mismo, relacionadas con otras asignaturas del Máster de Producción Artística, que constituyen los antecedentes previos, y un último añadido de motivación y antecedentes personales de carácter más personal.

6.1 *Asignaturas y mi trabajo*

‘Naturaleza, color y sentimiento’ es un proyecto múltiple que presenta un desarrollo paralelo en función de la producción realizada para otras asignaturas del presente Máster. En este sentido ofrecen nuevas vías de desarrollo en el proceso de aprendizaje de nuevas técnicas, el empleo de nuevos materiales, soportes y nuevos planteamientos conceptuales aplicados en la praxis. Las asignaturas que se enumeran a continuación han sido escogidas con el propósito de mejorar y seguir evolucionando como artistas.

Esta es la lista de asignaturas y sus correspondientes profesores escogidos para este proyecto presentado, sobre producción artística inédita acompañado de una fundamentación teórica:

- METODOLOGÍA DE PROYECTOS:

Profesor: Carlos Plasencia

- CLAVES DEL DISCURSO ARTISTICO CONTEMPORÁNEO:

Profesores: David Pérez

Ricardo Forriols

Carlos Martínez

Marina Pastor / Pepe Romero

- NUEVOS ESPACIOS ESCENOGRÁFICOS:

Profesor: Miguel Ángel Ríos

- PRÁCTICAS PICTÓRICAS CONCEPTO, ESTRUCTURA Y SOPORTE:

Profesores: Isabel Tristán / Carlos Domingo

- PROCESOS DE GRABADO CALCOGRAFÍA Y XILOGRAFÍA:

Profesor: Fernando Evangelio

- GRÁFICA DIGITAL CREACIÓN Y ESTAMPACIÓN DE LA IMAGEN
TÉCNICA:

Profesor: Carlos Martínez

- PROCESOS CREATIVOS EN LA GRÁFICA:

Profesor: Rafael Calduch

- PROCESOS EXPERIMENTALES DE LITOGRAFÍA:

Profesor: Jose Manuel Guillén

- METODOLOGIAS Y POÉTICAS DE LA PINTURA:

Profesora: Amparo Galbis

- EROS, VIOLENCIA Y PINTURA:

Profesor: Alberto Gálvez

A continuación mostraremos algunos ejemplos del desarrollo de este proyecto. Estas “ideas-resultados”, obtenidos gracias a las asignaturas del Máster, tratan de ofrecer nuevas alternativas de ejecución técnica, a la vez que amplía el contenido teórico y refuerzan conceptos ya aprendidos. La búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, de nuevas soluciones y su aplicación en diferentes planteamientos, formatos, técnicas y soportes, conforman este muestrario de opciones:

- OPCIÓN 1:

Esta serie de obras destaca por la ampliación de materiales diferentes empleados en su realización, composición por capas e introduciendo nuevas características como la profundidad con la superposición de estos nuevos materiales, utilizando fondos con cartulinas, fondos hechos con grabados, cera bruñida etc..Se trata de pintura sobre cartulinas ó directamente sobre cristal, variando el soporte y explorando nuevos efectos.



Fig.47 Prueba sobre cristal 2 y detalle ampliado.



Fig.48 Prueba sobre cristal 18b y detalle ampliado.

- OPCIÓN 2:

Esta serie de obras ofrece una posibilidad más dentro del tratamiento digital. Con un programa informático de diseño gráfico, hemos buscado mediante los modos de superposición, transformar las imágenes, realzando un halo aurático en los contornos principalmente, e invirtiendo las gamas cromáticas, resultando un efecto de “negativo de luces de neón”. La representación adquiere otro significado y simbología diferente a los motivos florales, que ya se han perdido por completo.

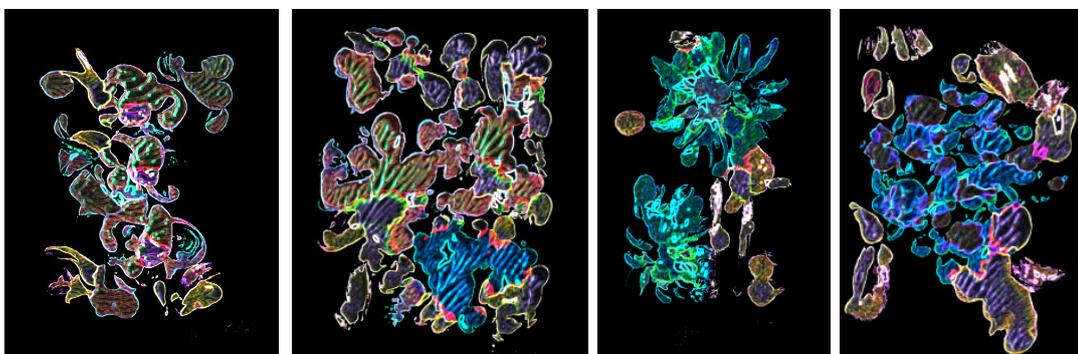


Fig.49 Secuencia de 4 imágenes tratadas digitalmente con el programa Adobe Photoshop.

- OPCIÓN 3:

Serie de collages fotográficos de tratamiento digital. Partiendo de la apropiación de un conjunto de fotografías en blanco y negro del fotógrafo *John Davis* sobre desnudos artísticos posando, hemos incorporado una sobreimpresión con algunos de los motivos florales sobre la piel, creando una imagen ilusoria muy rica y sugerente visualmente. El encuadre y los modos de superposición han transformado las imágenes fotográficas iniciales mediante otra posibilidad de aplicación distinta.

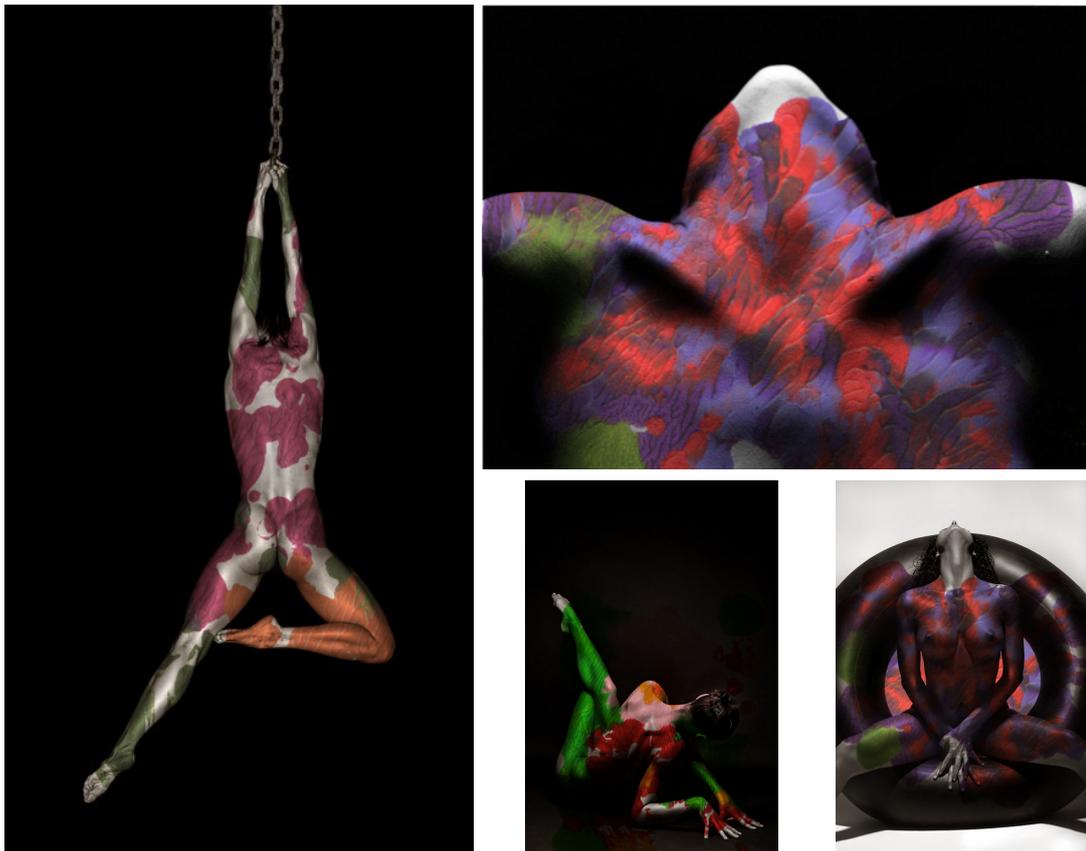


Fig.50 Mosaico de 4 imágenes tratadas digitalmente con el programa Adobe Photoshop.

- OPCIÓN 4:

Algunas pruebas realizadas sobre soporte rígido, collage de papel, con base de encáustica y pintura acrílica. Dentro de esta opción se investiga el comportamiento de la carga matérica y su registro con diferentes técnicas.



Fig.51 Mosaico de 3 pruebas con base de encáustica.

- OPCIÓN 5:

Dos trabajos realizados sobre cartulinas con la técnica de cera bruñida con su correspondiente fotografía original de referencia.



Fig.52 Dos pruebas con cera bruñida y sus referentes fotográficos.

- OPCIÓN 6:

Un personal registro sinestésico en este muestrario matérico empastado con los pigmentos sobrantes de la paleta. Después de cada sesión de trabajo quedaba el registro del día. Cada color lleva asociado un particular recuerdo y se podría decir que definen los estados de ánimo y emociones experimentados en esos días concretos.



Fig.53 Muestrario de sobrantes de pigmentos de pintura acrílica que simbolizan un particular registro sinestésico de la semana..

6.2 Antecedentes y motivación

Los antecedentes personales que apoyan este trabajo son aportaciones autobiográficas que hablan necesariamente de estados de ánimo y emociones propios.

Estas aportaciones autobiográficas configuran una personalidad muy característica en una mujer que ha de asumir múltiples roles sociales, como madre, trabajadora y estudiante en edad adulta.

El contexto social de la crisis, el estrés y sus relaciones afectivas influyen decisivamente en su psicología, muy marcada por un fuerte vitalismo y dinamismo personales.

Otros rasgos que acaban configurando su particular psicología son su marcada sensibilidad emocional y empatía, reflejados en parte, como hemos visto por el síndrome de Stendhal y la sinestesia.

Es importante mostrar quién es la persona y lo que puede llegar a sentir al realizar un trabajo que trata directamente con el propio tejido emocional.

La motivación personal y principal que encierra este proyecto es la de seguir aprendiendo, consolidando los conocimientos adquiridos y contrastar los nuevos métodos y técnicas aprendidos para afrontar nuevos tipos de retos artísticos. Independientemente de las consideraciones previas que condicionan la vida de cualquier persona, es el campo creativo donde las nuevas posibilidades se abren paso y la necesidad de nuevas vías de experimentación se presentan como atractivos desafíos. Ante nuevos problemas, comprobar la capacidad de solventarlos para lograr una adecuada ejecución técnica y discurso artístico más consistente alrededor de la obra.

Emplear motivos florales como un pretexto para aunar las inquietudes plásti-

cas interiores y verter al mismo tiempo gran cantidad de carga emocional en ellas. Entender la naturaleza de lo que se hace y por qué se hace. Entender un poco más de la naturaleza cromática y comprender lo que siempre sospechábamos: los vínculos bidireccionales entre el color y los sentimientos del individuo, en este caso, el artista.

Como artistas, se debe ser consciente de las cualidades intrínsecas creativas y su correcta comunicación con la naturaleza afectiva de cada uno. El arte también puede suponer un camino de aprendizaje interior a nivel personal. El arte también puede ser una particular forma de terapia y enriquecimiento personal.

Esta particular terapia puede ir en consonancia con otros aspectos que refuerzan el valor personal y la autoestima. La tendencia a vivir encasillados dentro de una sociedad que limita o regula en exceso las potencialidades del individuo, o en el campo de la propia enseñanza; la fijación excesiva a unos “cánones” académicos de estilo, de formas, durante el proceso de formación se van disolviendo cuando el ciclo de enseñanza va avanzando y el cual va encaminado a su finalización. Determinadas asignaturas, como hemos contado anteriormente, o la realización de este Máster, son ejemplos de ello.

El itinerario autobiográfico interfiere con las motivaciones personales necesariamente. En definitiva, conocerse mejor es expresarse mejor. Interesa conocer ese proceso.

6.3 Selección final de trabajos

Esta selección final está compuesta por 67 obras pictóricas, de un total de unos 200 trabajos previos, divididas según su formato en dos grupos. La serie de mayor formato la componen 21 obras de 100 x 70 cm. y la de menor formato, 46 obras de 13 x 15 cm. (medidas aproximadas).

Casi todas están realizadas con pintura acrílica sobre papel del tipo ‘Rosa Espina’ con unas determinadas gamas cromáticas, resultando más o menos matéricas en función del margen de intervención del diluyente acuoso (efecto inestable, dinámico, más etéreo) o no (mayor presencia de densidad matérica, efecto estable, solidez, estaticidad, riqueza en las texturas).

La nomenclatura de cada pieza es “juego”, porque el término refleja en parte el sentido lúdico que ha supuesto experimentar en el proceso de ejecución de cada una de ellas (más allá del estado de ánimo o emoción vivida en cada instante) en sentido unitario. Y en sentido global, porque todas y cada una de ellas establecen un gran juego cromático, un gran registro emocional, ‘acordes cromáticos’ personales, que son la base de este trabajo. Además, todas las piezas están basadas en una colección de 69 fotografías escogidas para la ocasión. Esto no quiere decir que el resultado final refleje desarrollos de cada una de esas 69 fotografías (de hecho, algunas fotografías de referencia han posibilitado varios desarrollos, así como otras no han sido empleadas).

Al final se incluye un anexo con la serie íntegra de trabajos en formato pequeño, nuevamente, pero esta vez con un gráfico añadido en cada uno de ellos que recoge su particular ‘acorde cromático’ o carta de color (como ya vimos anteriormente con el estudio de *Eva Heller*). Se trata de poner de manifiesto el uso generalmente “instintivo” del color en estas obras, para que el espectador pueda extraer sus propias conclusiones y compararlas con las tablas de gamas cromáticas y su relación con sentimientos en la citada ‘*Psicología del color*’.

- SERIE GRANDE.



Fig.54 Juego1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.55 Juego2, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.56 Juego2_1, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.57 Juego2_2, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.58 Juego3, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.59 Juego3_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.60 Juego3_2, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.61 Juego4, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.62 Juego4_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.63 Juego4_2, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.64 Stephanie. (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.65 Juego7, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.66 Juego7_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.67 Juego9, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.68 Juego17, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.69 Juego20, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.70 Juego22, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.71 Juego24, (2014) Acrílico 100 x 70 cm.



Fig.72 Juego26, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.73 Juego39, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.



Fig.74 Juego66, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.

- SERIE PEQUEÑA.



Fig.75 Juego2, (2014) Acrílico 15 x 13 cm. Fig.76 Juego2_1, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.77 Juego3, (2014) Acrílico 13 x 15 cm.

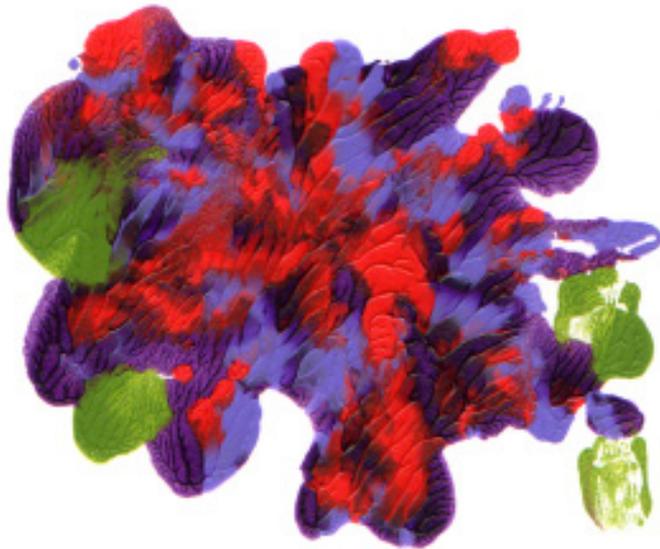


Fig.78 Juego4, (2014) Acrílico 15 x 15 cm.



Fig.79 Juego5, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.80 Juego5, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.81 Juego5_1, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.82 Juego5_2, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.83 Juego5_4, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.84 Juego7, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.85 Juego9, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.86 Juego9_1, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.87 Juego11, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.88 Juego11_1, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.89 Juego17, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.90 Juego17_2, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.91 Juego18, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.92 Juego20, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.93 Juego20_1, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.94 Juego20_2, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.95 Juego22, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.96 Juego23_7, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.97 Juego28, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.98 Juego29, (2014) 15 x 13 cm.



Fig.99 Juego29_1, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.100 Juego30, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.101 Juego30_1, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.102 Juego30_2, (2014). 15 x 13 cm.

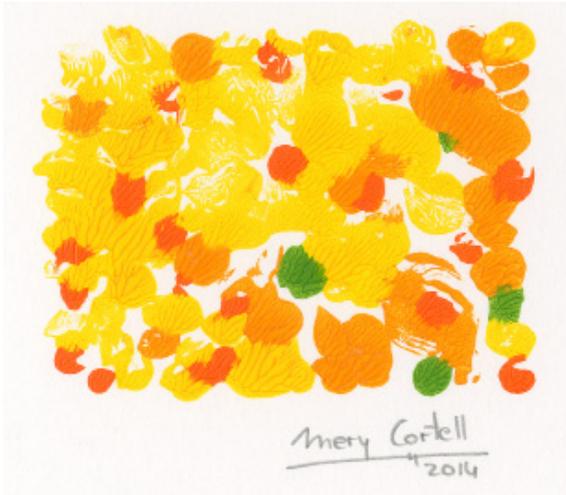


Fig.103 Juego34, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.104 Juego34_1, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.105 Juego42, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.106 Juego42_1, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.107 Juego40_2, (2014). 13 x 15 cm.



Fig.108 Juego43, (2014) 13 x 15 cm.



Fig.109 Juego40_1, (2014) 13 x 15 cm.



Fig.110 Juego50, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.111 Juego50_1, (2014) 13 x 15 cm.



Fig.112 Juego53, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.113 Juego56, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.114 Juego57, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.115 Juego57_1, (2014) 15 x 13 cm.



Fig.116 Juego57_2 (2014) 15 x 13 cm.



Fig.117 Juego59, (2014) A. 15 x 13 cm.



Fig.118 Juego59_1, (2014) 15 x 13 cm.



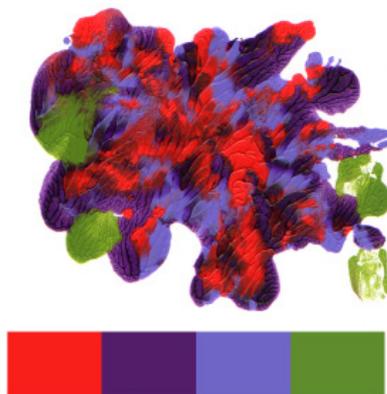
Fig.119 Juego65, (2014) A. 13 x 15 cm.



Fig.120 Juego65_2, (2014) 15 x 13 cm.

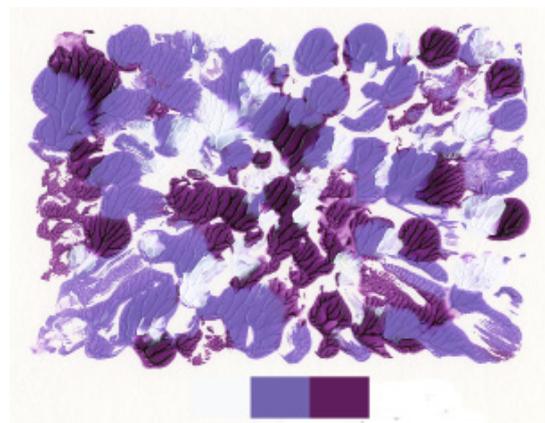
- ‘ACORDES CROMÁTICOS’ EN LA SERIE PEQUEÑA.

A continuación se vuelven a mostrar las obras de la serie pequeña con su correspondiente ‘acorde cromático’ o registro de la gama cromática dominante en cada uno de ellos, a fin de que puedan compararse con las tablas de resultados en el estudio ‘Psicología del color’ de *Eva Heller*.*

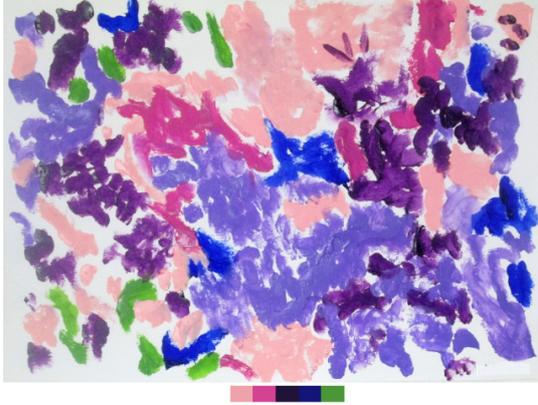


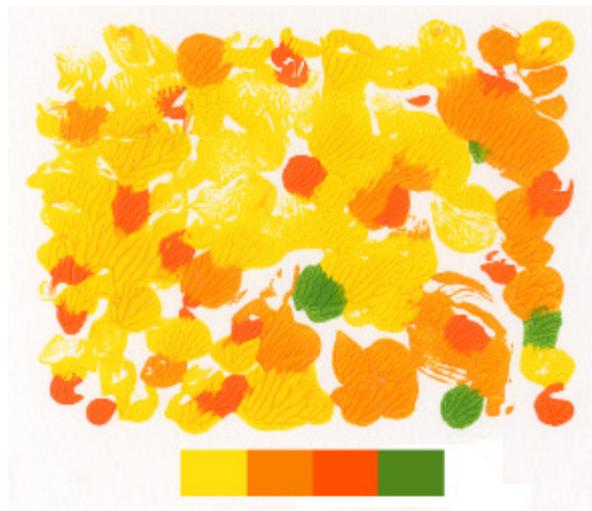
* Los resultados recogidos en ese estudio no son concluyentes pues están basados en hipótesis dentro del campo de la psicología y están contextualizados dentro un marco geográfico y social determinado de la Alemania actual. Este estudio es de gran importancia por su amplia base documental y poder ser orientativo.

















En la página siguiente, se muestra un gráfico resultante del análisis posterior de las gamas cromáticas dominantes en cada una de las 46 obras que componen la serie pequeña, obtenida con un programa informático de diseño gráfico llamado Adobe Photoshop.

Este perfil, normalmente ordenado según temperatura de color, parte de los tonos más cálidos a los más fríos, de izquierda a derecha.

Cada gama cromática lleva incorporada un código numérico asociado, que lo identifica con su pieza exacta dentro de la serie pequeña.

A primera vista, se podría extraer la conclusión de que dominan los colores primarios, en especial los rojos y amarillos que denotan calor, cercanía, alegría, fuerza, atractivo..Según sean su dominante, su significado es variable. Obsérvese la influencia de los tonos violáceos del principio, que atemperan la viveza de los primarios y sugieren mayor espiritualidad o mayor sosiego. El grupo de rosáceos dominantes en la parte inferior introduce sensualidad, erotismo. Prácticamente toda la serie está matizada por unos rangos verdosos finales que reflejan sosiego, que hablan de lo natural, de la esperanza..

Evidentemente cabe reseñar que la aplicación del color inicial viene determinada en parte por un proceso de representación mental inspirado en las fotografías originales. Hasta cierto punto es normal que aparezcan colores asociados con la naturaleza como el verde. Pero el proceso creativo se vuelve bastante instintivo, buscando esa esencia que hemos visto, esa reelaboración mental en la que se cualquier parecido con la realidad es desestructurado mediante el gesto que acaba por descomponer las formas y la búsqueda del camino de las emociones y estados de ánimo a través del color. Primero desde la conceptualización previa o planificación. Después, a través de las vías que posibilita la técnica (el azar está muy presente en la elección cromática). Y finalmente, en propio instinto, motor principal del proceso.

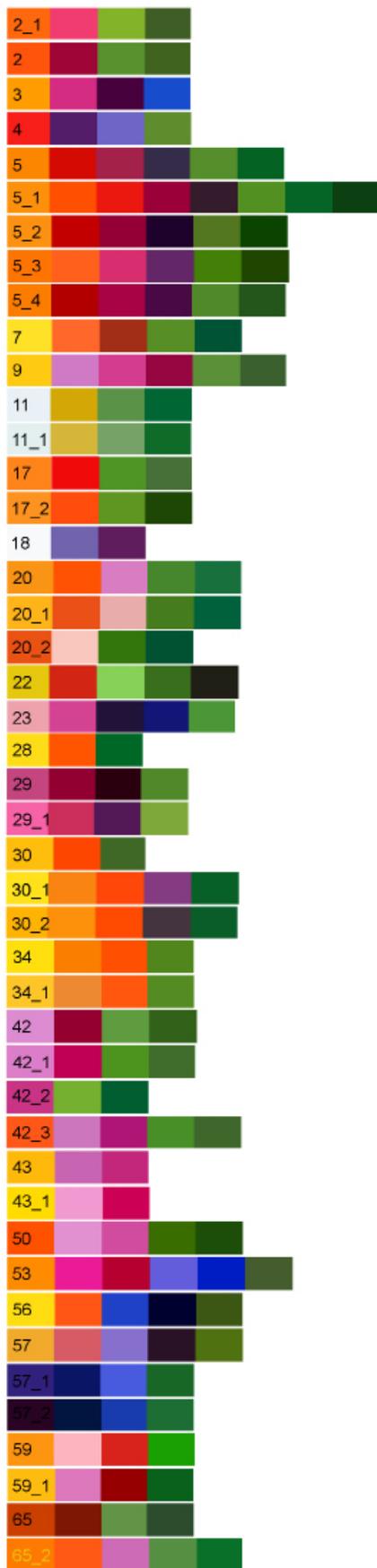


Fig.121 Conjunto de perfiles de color incrustado, que conforman las gamas cromáticas dominantes o ‘acordes cromáticos’ según el estudio de ‘Psicología del color’ de la psicóloga y socióloga alemana *Eva Heller*.

7. Conclusiones

Este trabajo final de Máster ha sido un proyecto orientado al desarrollo de una investigación, mediante el cual se pretendía integrar y aplicar, con criterios creativos, los conocimientos adquiridos a lo largo de las asignaturas desarrolladas en el mismo y concretadas en forma de una propuesta artística final original y documentada.

A modo de resumen podemos decir que el punto de partida ha sido una constante muy utilizada por otros artistas a lo largo de la historia: La naturaleza constituye el primer estímulo, la contemplación de su belleza, el primer impulso inspirador percibido con los mecanismos que conforman la experiencia sensorial. La contemplación de la belleza emociona, altera estados de conciencia, y perturba la línea de pensamiento racional.

La naturaleza como elemento indómito e incontenible es la metáfora de vida, que nos empequeñece y nos hace reflexionar acerca de nuestra propia naturaleza. Esa naturaleza, cuando es contemplada con los filtros culturales adecuados, se percibe como un especial encuadre, un fragmento extraído y lo denominamos paisaje. El paisaje, como género pictórico es un particular modo de ver la naturaleza.

La representación de esa naturaleza se realiza mediante imágenes fotográficas, entre otros medios. Su desarrollo tecnológico ha permitido su popularización y su amplísima difusión, hasta tal punto que algunos expertos hablan de un fenómeno sin precedentes a nivel de sobrecarga de información visual

a escala global.

Factores exógenos acaban repercutiendo en lo subjetivo de cada persona. Lo interesante de este trabajo ha consistido, no en indagar que es lo que ocurre en el interior, sino tratar de analizar cómo se ejecuta después en el proceso creativo, y sobre todo indagar en la interpretación de los códigos internos que aúnan la producción artística y sus diversas vías expresivas con la naturaleza afectiva personal.

En la praxis, se ha puesto énfasis en el empleo del color, por encima del gesto o cualquier otro matiz o característica que lo definiera. No hemos considerado interesante el punto de vista científico, pues entre otras cosas, el tratamiento de las cualidades físicas del color está ampliamente analizado y se escapa del ámbito estricto de nuestra investigación. Hemos pretendido ahondar en las teorías que lo vinculan a estados de ánimo y a emociones, que hemos llamado ‘cartografía emocional’. Algunos autores como *Kandinsky*, teorizaron acerca de su valor espiritual, lo cual resulta muy inspirador e incluso necesario.

Pero hemos querido establecer un paralelismo claro que nos sirviera como aproximación a su poder expresivo, y lo hemos buscado dentro del campo de la psicología. La percepción del color condiciona los sentimientos y los sentimientos condicionan la plasmación del color. Hemos llamado ‘acordes cromáticos’ a aquellas asociaciones cromáticas asociadas entorno a uno o varios colores dominantes y hemos averiguado que la simbología del color tiene su particular “gramática” y puede no ser tan arbitraria como se pudiera entender.

Se ha tenido en cuenta, que factores internos de orden psicológico-afectivo de determinadas personas, sirven de amplificador natural dentro de la experiencia sensorial de cada individuo. Estos factores hacen mezclar los sentidos con que percibimos y sugieren extrañas claves en la que la naturaleza cromática es percibida con otros sentidos (además de la vista). La gama cromática puede traducirse como un registro de estados de ánimo, de emociones.

La producción pictórica propuesta y sus desarrollos paralelos, han tratado de reflejar cómo el proceso creativo es alterado desde la propia voluntad o pulsión creativa, hasta las exploraciones que introduce el azar y que modelan el planteamiento final de cada trabajo en función de otras características plásticas o vicisitudes.

El color habla de la pintura, pero también de nosotros mismos, más de lo que imaginamos.

8. Índice de figuras

Fig.1	<i>The Spiral Jetty</i> , Robert Smithson (Salt Lake City, Utah. Estados Unidos), 1970.	Pág.19
Fig.2	<i>Caronte cruzando la Laguna Estigia</i> Joachim Patinir (1521)	Pág.23
Fig.3	Mosaico creado a partir de imágenes fotográficas digitales provenientes de la búsqueda realizada con el buscador Google sobre el término ‘nature’ (naturaleza) en internet	Pág.31
Fig.4	<i>El caminante sobre el mar de nubes</i> C.D. Friedrich ,1818	Pág.33
Fig.5	<i>Dolmen en la nieve</i> ,de C.D.Friedrich ,1807	Pág.35
Fig.6	<i>Rocas y árboles</i> ,de C.D.Friedrich ,1810	Pág.36
Fig.7	<i>El mar de hielo</i> , de C.D.Friedrich ,1823-25	Pág.37
Fig.8	<i>Estanque de los nenúfares</i> de Claude Monet ,1898	Pág.38
Fig.9	<i>Impresión: Sol naciente</i> de Claude Monet ,1872-1873	Pág.39
Fig.10	<i>Portal de la catedral de Rouen</i> , Claude Monet 1892-94 (cuatro visiones con distinta luz)	Pág.41
Fig.11	<i>Magenta,negro,verde y naranja</i> , Mark Rothko 1949	Pág.42
Fig.12	<i>Nº 13</i> Mark Rothko , 1957	Pág.43
Fig.13	<i>Naranja y amarillo</i> Mark Rothko , 1956	Pág.45
Fig.14	<i>Berlín</i> Willy Ramos , 2009	Pág.47
Fig.15	<i>Flores blancas</i> Willy Ramos , 2009	Pág.48
Fig.16	<i>Siempre pienso en tí</i> Willy Ramos , 2011	Pág.49
Fig.17	<i>Para Mery</i> Willy Ramos , 2013	Pág.50
Fig.18	<i>Skull diver III (flightmask)</i> Cecily Brown , 2006	Pág.51
Fig.19	<i>Red Rum</i> Cecily Brown , 2001	Pág.52
Fig.20	<i>Carnaval y cuaresma</i> Cecily Brown , 2008	Pág.53
Fig.21	<i>Reverse Glass Painting Nº 44</i> Michael Burges 2010	Pág.55
Fig.22	<i>Reverse Glass Painting Nº 11</i> Michael Burges 2011	Pág.56
Fig.23	<i>Vision</i> Carol Steen , 1996	Pág.62
Fig.24	<i>Pequeñas Alegrías</i> Wassily Kandinsky 1913	Pág.67
Fig.25	Gráfico que representa la vida de los colores simples entre el nacimiento (en blanco) y la muerte (el negro) según asociaciones establecidas por Wassily Kandinsky en su obra <i>De lo espiritual en el arte</i> (1911)	Pág.68

Fig.26	Gráfico que representa la teoría psico-evolucionista de las emociones de Robert Plutchik . Cada emoción tiene su opuesta y están interrelacionadas todas entre sí, salvo las opuestas	Pág.70
Fig.27	Gráfico resumen que representa los sentimientos e impresiones más comunes respecto a los acordes cromáticos en torno al azul, extraído del libro <i>La Psicología del color</i> de Eva Heller (2000)	Pág.72
Fig.28	Gráfico resumen que representa los sentimientos e impresiones más comunes respecto a los acordes cromáticos en torno al rojo, extraído del libro <i>La Psicología del color</i> de Eva Heller (2000)	
Fig.29	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al azul (Ibíd).....	Pág.72
Fig.30	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al rojo(Ibíd)	Pág.72
Fig.31	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al amarillo (Ibíd)	Pág.73
Fig.32	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al verde (Ibíd)	Pág.73
Fig.33	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al blanco (Ibíd)	Pág.73
Fig.34	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al negro (Ibíd)	Pág.73
Fig.35	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al violeta (Ibíd)	Pág.74
Fig.36	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al rosa (Ibíd)	Pág.74
Fig.37	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al naranja (Ibíd)	Pág.74
Fig.38	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al marrón (Ibíd)	Pág.74
Fig.39	Gráfico sobre acordes cromáticos en torno al dorado y plateado ...	Pág.75
Fig.40	Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios (Ibíd).....	Pág.75
Fig.41	Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios (Ibíd)	Pág.75
Fig.42	Gráfico sobre efectos cromáticos contrarios (Ibíd)	Pág.75
Fig.43	Secuencia de ejercicios orientados a la búsqueda de una síntesis expresiva, de un registro gestual propio, de naturaleza gráfica	Pág.77
Fig.44	Secuencia de fragmentos de ejercicios orientados a la exploración de las cualidades de absorción del soporte papel, su nivel de carga matérica y los grados de transparencia y luminosidad de gamas cromáticas.	Pág.78
Fig.45	Secuencia de fragmentos de trabajos finales con detalles de texturas.	Pág.80
Fig.46	Secuencia de fragmentos de imágenes fotográficas con motivos florales.	Pág.81
Fig.47	Prueba sobre cristal 2 y detalle ampliado	Pág.84

Fig.48	Prueba sobre cristal 18b y detalle ampliado	Pág.85
Fig.49	Secuencia de 4 imágenes tratadas digitalmente con el programa Adobe Photoshop	Pág.85
Fig.50	Mosaico de 4 imágenes tratadas digitalmente con el programa Adobe Photoshop	Pág.86
Fig.51	Mosaico de 3 pruebas con base de encáustica	Pág.87
Fig.52	Dos pruebas con cera bruñida y sus referentes fotográficos	Pág.87
Fig.53	Muestrario de sobrantes de pigmentos de pintura acrílica que simbolizan un particular registro sinestésico de la semana	Pág.88
Fig.54	Juego1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.92
Fig.55	Juego2, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.93
Fig.56	Juego2_1, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.94.
Fig.57	Juego2_2, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.95
Fig.58	Juego3, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.96
Fig.59	Juego3_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.97
Fig.60	Juego3_2, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.98
Fig.61	Juego4, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.99
Fig.62	Juego4_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.100
Fig.63	Juego4_2, (2014) Acrílico 70 x 100 cm.	Pág.101
Fig.64	Stephanie, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.102
Fig.65	Juego7, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.103
Fig.66	Juego7_1, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.104
Fig.67	Juego9, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.105
Fig.68	Juego17, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.106
Fig.69	Juego20, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.107
Fig.70	Juego22, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.108
Fig.71	Juego24, (2014) Acrílico 100 x 70 cm	Pág.109
Fig.72	Juego26, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.110
Fig.73	Juego39, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.111
Fig.74	Juego66, (2014) Acrílico 70 x 100 cm	Pág.112

Fig.75	Juego2, (2014) Acrílico 15 x 13 cm	Pág.113
Fig.76	Juego2_1, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.113
Fig.77	Juego3, (2014) Acrílico 13 x 15 cm	Pág.114
Fig.78	Juego4, (2014) Acrílico 15 x 15 cm	Pág.114
Fig.79	Juego5, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.115
Fig.80	Juego5, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.115
Fig.81	Juego5_1, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.115
Fig.82	Juego5_2, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.115
Fig.83	Juego5_4, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.116
Fig.84	Juego7, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.116
Fig.85	Juego9, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.116
Fig.86	Juego9_1, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.116
Fig.87	Juego11, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.117
Fig.88	Juego11_1, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.117
Fig.89	Juego17, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.117
Fig.90	Juego17_2, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.117
Fig.91	Juego18, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.118
Fig.92	Juego20, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.118
Fig.93	Juego20_1, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.118
Fig.94	Juego20_2, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.118
Fig.95	Juego22, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.119
Fig.96	Juego23_7, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.119
Fig.97	Juego28, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.119
Fig.98	Juego29, (2014) 15 x 13 cm	Pág.119
Fig.99	Juego29_1, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.120
Fig.100	Juego30, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.120
Fig.101	Juego30_1, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.120
Fig.102	Juego30_2, (2014). 15 x 13 cm	Pág.120

Fig.103	Juego34, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.121
Fig.104	Juego34_1, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.121
Fig.105	Juego42, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.121
Fig.106	Juego42_1, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.121
Fig.107	Juego40_2, (2014). 13 x 15 cm	Pág.122
Fig.108	Juego43, (2014) 13 x 15 cm	Pág.122
Fig.109	Juego40_1, (2014) 13 x 15 cm	Pág.122
Fig.110	Juego50, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.122
Fig.111	Juego50_1, (2014) 13 x 15 cm	Pág.123
Fig.112	Juego53, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.123
Fig.113	Juego56, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.123
Fig.114	Juego57, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.123
Fig.115	Juego57_1, (2014) 15 x 13 cm	Pág.124
Fig.116	Juego57_2 (2014) 15 x 13 cm	Pág.124
Fig.117	Juego59, (2014) A. 15 x 13 cm	Pág.124
Fig.118	Juego59_1, (2014) 15 x 13 cm	Pág.124
Fig.119	Juego65, (2014) A. 13 x 15 cm	Pág.125
Fig.120	Juego65_2, (2014) 15 x 13 cm	Pág.125
Fig.121	Conjunto de perfiles de color incrustado, que conforman las gamas cromáticas dominantes o ‘acordes cromáticos’ según el estudio de ‘Psicología del color’ de la psicóloga y socióloga alemana <i>Eva Heller</i>	Pág.136

9. Bibliografía

- ALBELDA, José y SABORIT, José** *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia 1997.
- BARTHES, Roland** *La cámara lúcida* Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona. 1989.
- DE AZCÁRATE RISTORI, Jose María, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, RAMÍREZ, Juan Antonio.** *Historia del Arte*. Grupo Anaya S.A., 1995.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*. Espasa Calpe S.A, Madrid. 1988.
- GILABERT PÉREZ, Eduardo** *El color en las artes* Editorial UPV D.L, Valencia 2002.
- HELLER, Eva** *Psicología del color* Editorial Gustavo Gili S.L., Barcelona 2004.
- KANDINSKY, Wassily** *De lo espiritual en el arte* Editora Premiá S.A., 1989.
- KANDINSKY, Wassily** *Escritos sobre arte y artistas* Editorial Síntesis, 2002.
- KIRBY, Mandy** *El lenguaje de las flores* Barcelona Salamandra 2012
- KLEE, Paul.** *Teoría del arte moderno*. Editorial Cactus, Buenos Aires 2007.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije** *Leer la pintura* Editorial Larousse, Barcelona 2005.
- MADERUELO, Javier.** *El paisaje (génesis de un concepto)*. Abada, Madrid 2005.
- MARTÍNEZ BENITO, Julia** *Kandinsky y la abstracción:nuevas interpretaciones* Universidad de Salamanca 2011.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia** *Arte y Arquitectura del siglo XX La institucionalización de las vanguardias VOL.II* Edición propiedad de Literatura y Ciencia 2001.
- PEDROLA, Antoni** *Materiales,procedimientos y técnicas pictóricas* Editorial Ariel, Barcelona 1998.
- Todo sobre la técnica del color* Editorial Parramón, Barcelona 2005.
- ZELANSKI, Paul y PAT FISHER, Mary** *Color* Editorial H.Blume, Madrid 2001.

ENLACES APÉNDICE DOCUMENTAL:

Cecily Brown (n.d.) Consultado el 27 de marzo de 2014 <http://www.cecilybrown.net>

C.MORGAN ,Robert *Secretos de la belleza* (n.d.) Consultado el 23 de marzo de 2014 <http://willyramos.com/miscelanea.html>

Curso de doctorado (Antonio González Gracia) Universidad de Sevilla *Lo fotográfico en la pintura* Consultado el 16 de mayo de 2014, <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/POSTIMPRESIONISTAS/Inicio5.htm> http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/LOFOTOGRAFICO/DEGAS/Texto.htm#lo_fotografico”

Escuela de Nueva York SERRALLER, Francisco Calvo Archivo EL PAIS 1987 Consultado el 22 de marzo de 2014 http://elpais.com/diario/1987/10/31/cultura/562633203_850215.html
http://campusdigital.uag.mx/academia/material/monet/estilo_artistico.htm

La constitución de la iconosfera. Consultado el 15 de marzo de 2014, Universidad Internacional de la Rioja ,Historia y Teoría de la imagen Tema 11 http://campus.unir.net/cursos/lecciones/ARCHIVOS_COMUNES/versiones_para_imprimir/GChti/TEMA11.pdf

La rueda de las emociones de R.Plutchik Publicado 19/09/2012 por Lic.Margarita Rodríguez Suárez en SoberanAMENTE Consultado el 16 de abril de 2014.....<http://soberanamente.com/la-rueda-de-las-emociones-de-r-plutchik/>

MIRZOEFF, Nicholas *¿Qué es la cultura visual? Introducción* (2003) Consultado el 17 de marzo de 2014, http://www.estudiosonline.net/est_mod/mierzoeff2.pdf

Monet (n.d.) Consultado el 20 de marzo de 2014
http://campusdigital.uag.mx/academia/material/monet/estilo_artistico.htm

¿Qué es el síndrome de Stendhal? (2-6-2005) Revista MUY INTERESANTE Consultado el 29 de marzo de 2014 <http://www.muyinteresante.es/salud/preguntas-respuestas/ique-es-el-sindrome-de-stendahl>

RENOBELL, Víctor *Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital* (n.d.) Consultado el 15 de marzo de 2014, UOC PAPERS Revista sobre la sociedad del conocimiento <http://www.redalyc.org/pdf/790/79000105.pdf>

Significado de logos,pathos,ethos Consultado el 2 de abril de 2014 http://www.ehowenespanol.com/significado-logos-pathos-ethos-sobre_168617/

Sublime(n.d.) Consultado el 16 de marzo de 2014, <http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>

Una nueva dimensión en la pintura sobre la serie “Espacio virtual” (n.d.) Gerhard Charles Rump Consultado el 28 de marzo de 2014 http://www.michaelburges.de/fileadmin/user_upload/Da-teien/Texte/Texte%20english/Rump-Virt-NewDimension-engl04.pdf

10. Anexo: Biografía y exposiciones

Biografía

- FORMACIÓN ACADÉMICA

2013-2014: Máster en Producción Artística - Facultad de Bellas Artes de San Carlos - Universidad Politécnica de Valencia.

2008-2013: Licenciada en Bellas Artes - Facultad de Bellas Artes de San Carlos - Universidad Politécnica de Valencia.

2007: Máster Especialista profesional en Producción Multimedia - Universidad Politécnica de Valencia.

2006-2007: Postgrado de Especialización profesional universitario en convivencia escolar e integración familia escuela, por la Universidad Politécnica de Valencia.

1984-1989: Técnico Superior Diseño Gráfico - Título de graduado en artes aplicadas, por la Escuela Superior de Diseño “Barreira” - Valencia.

- FORMACIÓN COMPLEMENTARIA

2013-2014: Docencia de la Formación Profesional - Instituto de Formación y Estudios Sociales IFES - Valencia.

2013: Formador de Formadores Universidad Politécnica de Valencia.

2006: Grafología: interpretación de la personalidad a través de la escritura,

por la Plataforma de Formación - Madrid (50 horas).

2006: Curso de Formadores - Monitor para la tolerancia, por el Movimiento contra la Intolerancia - Madrid (15 horas).

2004: Curso: Diseño de sitios web con Flash MX, por la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V. (60 horas).

2004: Curso: Gestión y diseño de imágenes en internet, por AIDO Instituto Tecnológico de óptica, Color e Imagen (30 horas).

2003: Curso: Gestión del conocimiento al e.business, por la U.P.V. (22 horas).

2003: Curso: Realidad Virtual, por la U.P.V. (26 horas).

2003: Curso: Hogar digital, por la U.P.V. (20 horas).

2000: Curso: Diseño gráfico e ilustración, por System Centros de Formación Valencia (30 horas).

1999: Módulo: Instalación y mantenimiento de servidores, por la U.P.V. (10 horas).

1999: Módulo: Programación JAVA, por la U.P.V. (25 horas).

1999: Módulo: Programación HTML, por la U.P.V. (20 horas).

1999: Módulo: Diseño de páginas web, por la U.P.V. (20 horas).

Exposiciones

Algunos carteles de exposiciones realizadas durante el año académico en las que algunas de estas propuestas de esta investigación, han participado:

1- Exposición: INDIVIDUAL - Del 21 de OCTUBRE al 20 de MAYO 2014.
(Cafetería) Facultad de Bellas Artes de Valencia.
Organiza: Vicedecanato de Cultura.

2- Exposición: *PAM14*
VALENCIA, Del 6 al 9 de MAYO 2014.



3-4 Exposición: *ART DATING*
EMERGENTS (Galerías de arte)

5- Exposición: *ARTE SOBRE PAPEL 2014*
VALENCIA, Desde el 29 de ABRIL 2014.

Arte sobre papel 2014

Artistas:

Juanmi Araque
Ana Auñón,
Joan Bohigues
Nicolas Caballero
Mery Cortell
María del Mar Gallardo
Miguel González Frade
Borja Ibañez
Cuca Nácher
Jordi NN
Enrique Pitarch
Irene Pont
María Redón
Carlos Salasfranca,
Sandra Rodríguez Rios,
Mireia Sanz Alex
Bernardo Vidal



Inauguración martes 29 de abril de 2014 a las 19h

**EIC de la Biblioteca Municipal María Moliner
C/ del Serpis, 9-11 Valencia**

Comisaria Ana Auñón

6- Exposición: *DONA 2014*
VALENCIA, Del 7 al 14 de MARZO 2014.

DONA 2014
Exposició d'art amb motiu del dia internacional de la dona treballadora vista per dones artistes

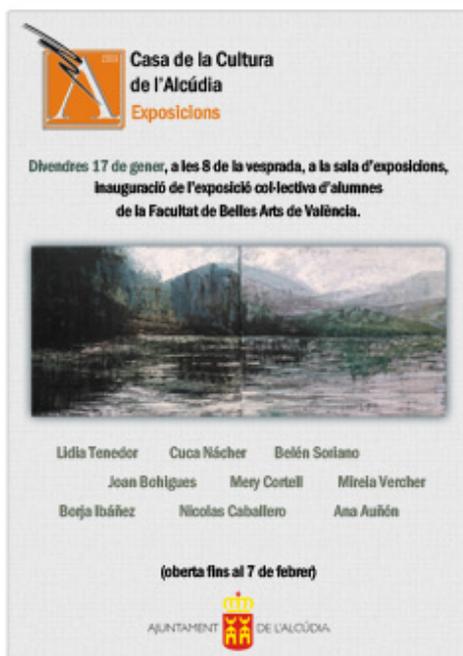
Artistas: Ana Auñón, Mery Cortell, Mar Gallardo, Inmá Guaita, Myriam Moreno, Amparo Moscardo, Cuca Nácher, Sandra Rodríguez Rios, Mireia Sanz Alex, Lidia Tenedor Martínez, Mireia Vercher

Del 7 al 14 de marzo de 2014
BM Carmelina Sanchez-Cutillas
C/ Poeta Serrano Clavero, 140
Valencia

Comisaria: Ana Auñón

7- Exposición: **ALUMNOS BBAA**

L'ALCUDIA, Del 17 de ENERO al 7 de FEBRERO 2014.



8-9 Exposición: **INCERTESA**

SUECA, Del 23 de ENERO al 2 de FEBRERO 2014

CULLERA, Del 3 al 13 de ABRIL 2014



10- Exposición: **PINTURA**

VALENCIA, Del 7 al 22 de NOVIEMBRE 2013.

EXPOSICIÓN DE PINTURA EN EL ESPACIO DE INICIATIVAS
CULTURALES DE LA BIBLIOTECA MUNICIPAL
CARMELINA SÁNCHEZ-DUTILLAS DE VALENCIA

PINTURA

ANA AUÑÓN
JOAN BOHIGUES
NICOLAS CABALLERO
MERY CORTELL
MIGUEL GONZÁLEZ FRADE
BORJA IBÁÑEZ
RUBEN MARTÍNEZ
DUCA NÁCHER
ENRIQUE PITARCH
MIREIA VERCHER

DE 7 A 22 DE NOVIEMBRE DE 2013
INAGURACIÓN DÍA 7 A LAS 7 DE LA TARDE.

C/ POETA SERRANO CLAVERO, 40 BENICALAP, VALENCIA

Fotografía: E. Puch
Comissaria de la exposició Ana Auhón.


Xarxa de
Biblioteques
Públiques
Municipals


AJUNTAMENT DE VALENCIA
RESIDENCIAL DE CULTURA