

TFG

LA EMOCIÓN DE LA PINTURA. COLOR Y FLUIDEZ EN UNA PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL.

Presentado por Victor Rubio Calvo
Tutor: Juan Carlos Domingo Redón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El color puede determinar sentimientos, cambios, experiencias... Cada color capta una serie de emociones que muchas veces no somos capaces de expresar mediante la palabra. Nuestra intención es la de intentar captar esas emociones a través de la pintura.

Con el título “La emoción de la pintura. Color y fluidez en una propuesta pictórica personal” presentamos una serie de obras de técnica mixta donde la acuarela se constituye como técnica protagonista.

La reflexión sobre las teorías del color (Kandinsky) y de flujo (Mihály Csíkszentmihályi) nos sirven como marco general para confrontar el interés por el manejo de las cuestiones técnicas (propias de la plasticidad de la pintura) con elementos de carácter más conceptual que aluden a la representación de las emociones y sus vínculos con la identidad personal.

En este sentido, utilizamos la máscara como elemento protagonista. Un recurso ampliamente utilizado por el ser humano a lo largo de la historia para hablar de sus emociones, ya sea ocultándolas o mostrándolas.

A través de todos estos elementos hemos buscado una pintura rápida, suelta y expresiva, que logre captar y reflejar nuestras emociones y aproximarnos, así, al reflejo de nosotros mismos.

PALABRAS CLAVE

Pintura; Acuarela; Máscara; Identidad; Abstracción; Veladuras; Fluidez; Agua

ABSTRACT

The colour can determine feelings, changes, experiences... Each colour captures a series of emotions that many times are not able to express by means of the word. Our intention is the one to try capture these emotions through the painting.

With the title "The emotion of the painting. Colour and fluidity in a personal pictorial proposal" present a series of works of mixed technician where the watercolour constitutes as the main technique.

The reflection on the theories of the colour (Kandinsky) and of flow (Mihály Csíkszentmihályi) serve us like general frame for to confront the interest by the handle of the technical questions (own of the plasticity of the painting) with elements of character more conceptual that allude to the representation of the emotions and his bonds with the personal identity.

In this sense, use the mask like leading element. An amply used resource by the human being along the history to speak of his emotions, already was hiding them or showing them.

Through all these elements have looked for a fast painting, loose and expressive, that attain to capture and reflect our emotions and approximate us, like this, to the reflection of us same.

KEY WORDS

Painting; Watercolor; Mask; Identity; Abstraction; Veiling; Fluency; Water

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS y METODOLOGÍA.....	6
2.1. <i>Objetivos generales.....</i>	<i>6</i>
2.2. <i>Objetivos específicos.....</i>	<i>6</i>
2.3. <i>Metodología.....</i>	<i>8</i>
3. PARTE TEÓRICA.....	10
3.1. <i>Flujopictórico.....</i>	<i>10</i>
3.2. <i>El color emocional.....</i>	<i>11</i>
3.3. <i>La máscara.....</i>	<i>14</i>
4. REFERENTES.....	16
4.1. <i>Wassili Kandinsky.....</i>	<i>16</i>
4.2. <i>Emil Nolde.....</i>	<i>18</i>
4.3. <i>Romuald Hazoumé.....</i>	<i>19</i>
4.4. <i>Jackson Pollock.....</i>	<i>20</i>
4.5. <i>Sensibilidad primitiva.....</i>	<i>21</i>
5. PARTE PRÁCTICA.....	23
5.1. <i>Motivación.....</i>	<i>23</i>
5.2. <i>El acto de pintar.....</i>	<i>24</i>
5.3. <i>Trabajos previos.....</i>	<i>25</i>
5.4. <i>Proceso.....</i>	<i>26</i>
5.4.1. <i>Paso 1.....</i>	<i>26</i>
5.4.2. <i>Paso 2.....</i>	<i>27</i>
5.4.3. <i>Paso 3.....</i>	<i>28</i>
5.5. <i>Claves de la obra.....</i>	<i>29</i>
6. “LA FLUIDEZ DEL COLOR ENMASCARADO”.....	30
7. CONCLUSIONES.....	36
8. FUENTES REFERENCIALES.....	37
8.1. <i>Bibliografía.....</i>	<i>37</i>
8.2. <i>Webgrafía.....</i>	<i>38</i>
9. ÍNDICE DE FIGURAS.....	39

1. INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen a continuación se recoge el proceso que nos ha llevado a presentar la producción pictórica “La fluidez del color enmascarado”. Una serie de obras con la que, a través de la experimentación técnica y la reflexión teórica, pretendemos acercarnos al uso del color y su relación con la expresión de las emociones más personales.

Mostramos el resultado de nuestras indagaciones en el ámbito teórico y nuestras capacidades en el terreno pictórico, todas ellas desarrolladas en el transcurso del Grado en Bellas Artes que ahora concluye.

Las obras presentadas están realizadas con la técnica de la acuarela, rotulador y óleo sobre papel en diferentes formatos, agrupando en una serie las obras de medidas más pequeñas (50x70cm) y en otra las de mayor tamaño (150x100cm o superiores).

En ellas manifestamos el interés por tres cuestiones; la fluidez, como concepto general que vincula a los otros dos, el color como elemento plástico principal y la máscara como alusión directa a la cuestión identitaria.

De esta manera establecemos tres capítulos con los que explicar cada uno de los temas arriba referenciados y que configuran el núcleo del contexto teórico de nuestro proyecto.

Incluimos también un apartado de referentes que hemos clasificado en pictóricos, conceptuales o procesuales, que nos permiten ejemplificar los aspectos más relevantes que, de una forma u otra, podemos reconocer en el trabajo artístico personal.

En la parte del desarrollo práctico exponemos el inicio de la idea y nuestra motivación para realizar este TFG. Las consideraciones sobre el acto de pintar nos llevan a explicar las diferentes fases en la ejecución de cada una de las obras que argumentamos con un apartado donde reflexionamos a cerca de las claves de nuestro trabajo.

Para finalizar establecemos una serie de conclusiones fruto del trabajo realizado. Todas las fuentes referenciales, clasificadas en bibliografía y webgrafía, se listan en el apartado final.

2. OBJETIVOS y METODOLOGÍA

Nuestra intención a la hora de realizar las obras que conforman este TFG es llegar al espectador a través de una percepción de la pintura alejada de la explicación racional, donde la palabra quedaría en un segundo plano para dejar el protagonismo a la conexión emocional.

Hemos clasificado los objetivos de nuestro TFG en dos partes. A través de los objetivos generales abordaremos las necesidades académicas y personales que guiarán este proyecto. Con los objetivos específicos abordaremos de forma más concreta las claves de nuestro trabajo.

2.1. *Objetivos generales*

-Realizar una serie pictórica que comprenda nuestras necesidades. La necesidad del artista de expresar nuestros sentimientos y emociones es vital para el conocimiento de nuestra identidad y lograr así conectar con el espectador para formar una visión más generalizada de la identidad. Para conseguir expresar estos sentimientos, como la ira, el amor o el odio, hemos empleado un uso libre del color, donde se manifiesten dichas emociones.

-Realizar una serie pictórica que refleje nuestras necesidades expresivas; la inquietud vital por el conocimiento de la identidad personal y la identificación con el resto de individuos.

2.2. *Objetivos específicos*

- Realizar una nueva serie de obras desarrollando una metodología procesual original.

- Desarrollar un lenguaje propio y una obra en la cual queden reflejados nuestros referentes e intereses personales.

- Enumerar y describir los referentes plásticos y conceptuales , así como los aspectos que nos han llevado a tomarlos como tal.

- Determinar los motivos que nos han llevado a realizar este trabajo.

- Hacer un estudio sobre las diferentes teorías del color y como se han aplicado en la práctica pictórica.

-Experimentar mediante la práctica pictórica intuitiva con la función de la mancha y el color en la organización del cuadro.

- Describir las técnicas y procesos creativos utilizados en este trabajo.
Reflexionar sobre la metodología utilizada, tanto a nivel procesual como conceptual.

-Trabajar sobre una temática, con la suficiente complejidad, como para poder ser desarrollada a largo plazo, más allá de los límites de este TFG .

2.3. Metodología

Para alcanzar los objetivos planteados hemos organizado el trabajo en tres fases. En primer lugar debíamos adecuarnos al tema en función de nuestros conocimientos. En segundo lugar, debíamos pensar cómo reflejar todo lo aprendido sobre el tema en nuestras obras, y en último lugar aportar la fundamentación teórica con la que explicar los argumentos pictóricos y conceptuales de nuestra trabajo artístico.

Nuestro interés por el color, y cómo aplicarlo en la obra pictórica, nos ha llevado a la búsqueda y análisis de las diversas teorías del color que se han dado a lo largo de la historia del arte.

Esta planificación nos ha planteado una serie de cuestiones que, en el ámbito de la práctica pictórica, nos propusimos resolver a través de la técnica del ensayo-error. En el plano teórico teníamos que conocer el uso del color en la pintura, como hemos mencionado más arriba, y las diferentes teorías sobre ello. Para esto recurrimos a consultar diversas fuentes. Algunas de las más relevantes han sido las aportaciones de autores como Kandinsky, Goethe o Eva Heller, entre otros, trabajos que logramos encontrar en la propia biblioteca de la facultad, o en nuestra biblioteca personal.

También nos hemos apoyado en algunas de las teorías de psicología que concordasen con nuestro trabajo. La teoría del “flujo” de Mihály Csíkszentmihályi, habla sobre cómo disfrutar de una experiencia óptima, a la que él nombra como momento de flujo, que posteriormente comentaremos su aplicación en la pintura.

Para contar nuestras inquietudes acerca de la identidad, nos hemos servido de un elemento clave en la cuestión identitaria, la máscara. Haciendo alusión al uso de la máscara en diferentes culturas, que posteriormente mencionaremos, nos hemos apoyado en ésta para obtener diferentes puntos de vista de la identidad.

La consulta de páginas web especializadas nos ha facilitado el acceso a información sobre los referentes pictóricos, en algunos casos de difícil acceso. La búsqueda y el trabajo realizado a este respecto ha sido fructífero e inspirador.

El trabajo pictórico ha supuesto una gran parte del tiempo utilizado en el proyecto, debido a que para alcanzar la meta a la que teníamos que llegar ha supuesto un gran número de bocetos que tuvimos que descartar a través del ensayo-error. Tras realizar una larga experimentación con la materia, por fin obtuvimos el resultado que deseábamos, una obra donde se pudiese escenificar toda aquella teoría aprendida, y consiguiésemos expresarnos mediante el color en un plano espiritual y emocional.

Después de realizar tanto los estudios previos, como los bocetos y las obras, el siguiente paso era redactar el marco teórico. Para cumplimentar esta parte debíamos releer todo aquel material que nos sirvió en su momento como fuente de inspiración para realizar el trabajo, además de consultar nuevas fuentes que completasen la temática tratada en nuestro proyecto.

Como conclusión destacaremos que la realización del proyecto ha sido un proceso costoso y elaborado, ya que, al ser nuestra pintura suelta y fluida, debíamos adecuar el proceso de redacción dentro del mismo contexto, que no ha sido ni tan suelto ni tan fluido.

3. PARTE TEÓRICA

3.1. Flujo pictórico

En el ámbito de la psicología, el término fluidez fue acuñado por el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi (profesor de sociología y antropología en la Universidad Lake Forest) en 1975, en el contexto de la teoría del Flujo desarrollado en su libro *Fluir: La psicología de las experiencias óptimas*, donde aborda cómo la motivación, el estado anímico y la concentración influyen en nuestra vida cotidiana y por tanto en el equilibrio mental necesario para alcanzar la felicidad.

En nuestro caso, las consideraciones de Csíkszentmihályi, han servido para afianzar la experiencia personal en esta manera de hacer. Cuando hablamos de fluidez nos estamos refiriendo a un estado anímico, donde cada acto nos acerca al siguiente. La fluidez es un estado vital de concentración, en el que nos focalizamos en la actividad que estamos realizando, para disfrutarla y obtener todos los posibles beneficios de dicha actividad, realizando así una tarea de claridad y sencillez enriquecedora y provechosa.

Esta actitud, a nivel pictórico se podría definir como un nivel de concentración máxima a la hora de realizar una obra, focalizarnos en el acto de pintar, dejando total libertad a nuestras emociones y a sus requerimientos, disfrutando del hecho de pintar, sin buscar formalidades de la representación figurativa.

La filosofía Zen también habla sobre estas experiencias. Apartándose del conocimiento teórico o intelectual, el zen busca la experiencia de la sabiduría más allá del discurso racional ¹. Determinados artistas como Tapies o Pollock llevaron parte de esta filosofía a la pintura. La filosofía Zen en la pintura se centra en el uso del gesto, ya que en su pensamiento el gesto es el alcance máximo de la abstracción, dónde se consigue un carácter de vacío espiritual, en el que el pintor se une con el todo.

El concepto de vacío es en lo que hace hincapié el arte Zen. Lo que se intenta a través de ese vacío es esa conexión con el espectador, así como con el cosmos, con la intención de recordarnos esa totalidad del universo de la que formamos parte.

Como dice De Kooning “What you do when you paint, you take a brush full of paint, get paint on the picture, and you have faith.” (Lo que haces cuando pintas, coges un pincel lleno de pintura, pones la pintura en la imagen y tienes fe.)²



Fig. 1. *Sur la piste de Manhattan*.
Karel Appel. 1978

¹ KOSEN, Bárbara. *Zen aquí y ahora*. p. 23

² ELDERFIELD, J. *De Kooning: A Retrospective*. p. 17 (traducción propia)

El automatismo psíquico planteado por los surrealistas (y sus influencias posteriores como el grupo Cobra, del cual formaban parte artistas como Karel Appel) podría ser un ejemplo aplicado al arte de esta manera de proceder en la creación artística. Esta corriente defendía la idea de que a través de los automatismos se alcanzaba el nivel de inconsciencia deseado, que era donde se encontraba el auténtico pensamiento, sin que la razón tuviera que intervenir.

En el dadaísmo también se trató esta cuestión. En esta corriente se fomenta el caos, el azar, la expresión inmediata de nuestros pensamientos, y así de esta forma, se potencia el uso de los automatismos en la pintura, los cuales se podrían interpretar como la expresión más pura del “yo”.

Otra de las corrientes que podríamos mencionar para abordar este tema se trata del “Action Painting”, donde se concretó el acto de pintar como una obra más. Artistas como Jackson Pollock elevaron la gestualidad de los automatismos a su máxima expresión. En las obras de Pollock podemos ver un uso libre e intuitivo del color, atendiendo únicamente a sus exigencias personales en el momento de pintar.

En nuestro trabajo se pretende que, tanto en su función estética como la conceptual, se refleje en una pintura suelta, con pinceladas y gestos relajados, donde el color y las formas se delimitan unas con otras en función del azar y de los propios requerimientos internos que nos solicite la obra. El acto de pintar ha de ser un único hecho en el que quede reflejada esa focalización de nuestras acciones en una sola.

El conocimiento y análisis del uso de la fluidez física de la pintura es fundamental para conocer la parte de nuestra identidad más primitiva o instintiva. A través de los diferentes niveles de opacidad y transparencia, también de densidad (mejor dicho de la falta de densidad) en nuestra obra buscamos que quede reflejada esa liberación que conlleva la fluidez, esa focalización en la plasticidad de la pintura, donde todo es uno, y ese uno es la obra, cada pincelada se compone de un gesto intuitivo, asemejando cada color y cada tono a los que nuestro interior desea expresar.

3.2. El color emocional

La física, la psicología o la filosofía han contribuido a la comprensión del color, su origen y comportamiento. Autores como Aristóteles, Newton, o Albers, entre muchos otros, se han ocupado de esta cuestión, pero nos detendremos especialmente en las aportaciones de Goethe, Kandinsky y Eva Heller, su visión del color conecta con nuestra forma de entender la pintura y describe un marco adecuado donde poder hablar de ella.

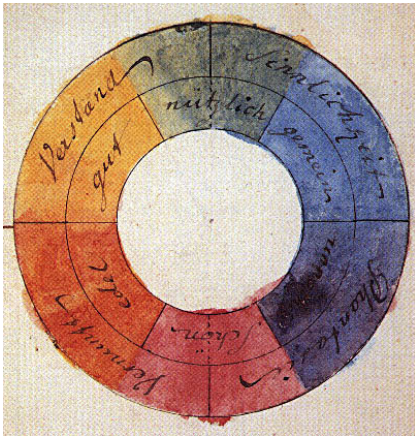


Fig. 2. *Círculo cromático.*
Goethe. 1809.

Isaac Newton, ya desarrolló su teoría del color en 1704, basándose en el efecto que producía la luz en los objetos, y cómo esta luz revelaba los colores de la naturaleza. Newton se centraba en obtener unas bases científicas del color para realizar estudios posteriores, todo de un carácter científico, sin tener en cuenta como influye el color en nuestras vidas tanto a nivel filosófico como a nivel fisiológico, únicamente con fines matemáticos.

En 1810 Johan Wolfgang von Goethe, publicó su teoría del color, donde comentaba la teoría del color de Newton por ser exclusivamente una teoría racionalista, sin ofrecernos respuestas de cómo actúan los colores a nivel fisiológico o psicológico. Goethe sí que tuvo en cuenta esto cuando desarrolló su propia teoría, en la cual también analizaba la luz y el color a nivel químico y matemático, pero también se percató de analizar el color y como incide en nuestras capacidades fisiológicas, a este apartado lo tituló "sensible-moral". Goethe elaboró un círculo cromático, así como una serie de láminas donde intentaba explicar el uso de los colores, siendo el círculo de carácter científico, y las láminas de carácter experimental.

«A estos tres o seis colores, que caben cómodamente en un círculo, se circunscribe la teoría elemental de los colores. Todas las demás variedades, cuya gama es infinita, se relacionan más bien con la técnica aplicada, el oficio del pintor y del tintorero y, en un plano general, con la vida»³

La teoría del color de Goethe nos explica parte de como afectan los colores a nuestra personalidad, pero para nuestro trabajo existe una teoría que se adecua más, ya que no solo nos interesa como incide el color a nivel óptico o fisiológico, si no como nos incide el color a nivel espiritual y emocional, lo cual explica Kandinsky en su obra "*De lo espiritual en el arte*".

La teoría del color de Kandinsky es un estudio sobre como aborda la influencia del color sobre nuestro estado anímico. El autor realiza un minucioso estudio donde explica el porqué un amarillo nos puede excitar, o un azul nos puede apaciguar, todo depende del impacto visual que percibimos de cada color. Cada color puede activar una parte del cerebro. Esto no quiere decir que cada color nos pueda hacer sentir una serie de emociones determinadas, si no que a través de la memoria y los recuerdos nuestro cerebro es capaz de asociar cada color a una vivencia, por ejemplo, si miramos un azul turquesa nos puede recordar a una mañana de verano en la playa disfrutando de un cielo despejado de nubes.

³ GOETHE. *Teoría de los colores*. pp. 65-66.

Kandinsky trataba de realizar una aproximación de los efectos que nos produce el contemplar una serie determinada de colores, lo que hoy en día se conoce como sinestesia, pero hay quien puede ver esto como un ejemplo de como puede actuar el color en un grupo determinado de personas, sin generalizar.

La teoría de color de Kandinsky es la más adecuada para nuestro proyecto. Actualmente existen diversas teorías del color, como la teoría realizada por Eva Heller, donde de una forma más analítica realiza una investigación en la que han participado un gran número de voluntarios y la autora les ha realizado una serie de cuestiones como: ¿Cuál es tu color favorito?, o ¿Qué color detestas?

La teoría de Heller se centra más en la parte psicológica del color, refiriéndose a éste como un elemento importante en nuestras decisiones a la hora elegir la ropa con la que vestir o qué conjunto de muebles comprar. Ciertamente es que esta teoría es igual de válida dentro del ámbito pictórico, ya que los colores utilizados en una obra definen el carácter de ésta, así como las emociones que nos pueden transmitir.

Como conclusión destacar que, aun existiendo diversas teorías del color de diferentes autores, nos hemos centrado en éstas ya que son las que más se adecúan a nuestro trabajo.

EFFECTOS CROMÁTICOS CONTRARIOS



Fig. 3. Gráfico explicativo de la teoría de Eva Heller.

Extraído de "La Psicología del Color"

3.3. La máscara



Fig. 4. Máscara Baoulé,
de la región Bouaké, Costa de Marfil.
2008

La utilización de la máscara a lo largo de la historia ha sido muy variada, ya que podía tener diferentes significados según la cultura en la que ésta se inscribe. Entre otras cuestiones, el uso de la máscara responde a una disociación de la identidad del portador, intentar revelarla u ocultarla, tratando de obtener una nueva mediante el disfraz. Según cada contexto sociocultural se ha intensificado más una determinada uso función que otra (ornamental, ritual, social o religiosa) estableciendo así, la diversidad que caracteriza a las diferentes culturas.

En ciertas tribus de África, como la Baoulé o Isoko, se han utilizado como tal, dónde son una forma de rendir culto y orar pidiendo protección o sabiduría a sus antepasados. En Grecia y Roma clásicas el uso de la máscara tenía relación con el ocio, ya que dónde se podían ver eran en los teatros, para mostrar los sentimientos del actor, o en fiestas de alto estatus social donde se ocultaban los rostros de los asistentes. La función de la máscara en la América precolombina solía ser para ritos funerarios o celebraciones, y en algunas regiones las utilizaban los guerreros, creyendo que estas les otorgarían fuerza y poder intimidatorio. En Asia las máscaras tenían un significado similar al de Europa, ya se solían utilizar con un fin recreativo, hasta que posteriormente, civilizaciones como las de los samuráis comenzaron a usarlas en las batallas contra sus enemigos.⁴

La ubicación geográfica y el contexto cultural determinan la formación de nuestra identidad, y esto ha quedado reflejado en las máscaras a lo largo de la historia en las diferentes regiones.

Lo que no cambia en ningún lugar del mundo es que la máscara otorga una nueva identidad al portador, ya sea para realizar una obra de teatro o para intimidar en la batalla. De esta forma, el uso de éstas, redefine nuestra identidad, ya que al portarla es posible adoptar nuevas actitudes frente a los demás. Actuar tras una máscara permite mostrar una parte de nosotros que no es habitual, llegando a ser lo que realmente deseáramos ser.

“El yo es un constructo que necesitamos imaginar. Nos situamos detrás de una máscara porque nos imaginamos otro; máscara no solo es el accidente de madera que nos colocamos en el rostro, sino el rostro mismo: somos MÁSCARAS, máscaras.”⁵

⁴ TERRADES LAHUERTA, V. *Esto no son máscaras africanas*. pp.10-54

⁵ VILLARTA MOSET, José. Catálogo: *No te olvides de África*. p. 18.



Fig. 5. *Moc, jo, constipat.*
Miquel Barceló, 1982

Hoy día en la cultura occidental, la utilización de las máscaras es amplia y diversa. En muchas ocasiones se han convertido en una ornamentación banal y con un uso simplemente estético, que no otorga ningún significado tras lo que podemos ver. También el cine o los cómics han incorporado nuevos referentes. Una amplia gama de personajes o superhéroes cuyo atuendo, incluida la máscara o antifaz, refleja valores como el respeto, la ayuda al prójimo o el altruismo, como por ejemplo superhéroes como Spiderman o Batman.

Además del significado antropológico y/o cultural, las máscaras han ocupado un lugar destacado en el contexto artístico del s. XX en adelante. El auge de la arqueología y las expediciones de carácter naturalista de finales del s. XIX impulsaron el interés por las culturas tecnológicamente menos avanzadas. Los movimientos de vanguardia que se produjeron en Francia y Alemania (Fauvismo, Cubismo, Blau Reiter)⁶, principalmente, volvieron la mirada a los orígenes, la tradición popular y al arte más primitivo, revalorizando así la plasticidad de sus formas de expresión. Artistas como Picasso o más recientemente Miquel Barceló dan buena prueba de ello.

La vuelta a nuestros orígenes, la pintura más pura que emana de nuestro interior es lo que nos ha motivado a realizar esta serie de obras que presentamos en este TFG, dónde la búsqueda de nuestra identidad se refleja en forma de pintura, la cual a su vez nos define, ocultando una parte y mostrando otra, como haría una máscara.



Fig. 6. *Las señoritas de Avignon.*
Pablo Picasso, 1907

⁶ AGUILERA (Ed.). *Diccionario del arte moderno*, p.433.

4. REFERENTES

4.1. Wassily Kandinsky



Fig. 7. Primera acuarela abstracta.
Wassily Kandinsky, 1910

Mi madre me comentó una vez, que siendo yo un niño me quedaba fascinado ante las pinturas de Kandinsky, hecho del cual yo no recuerdo absolutamente nada y que sin embargo, parece haber causado estragos en mi subconsciente. ¿Es quizás el subconsciente lo que me ha llevado a fijarme en este artista? Quizás mi yo de niño, al situarse frente a algo que no podía comprender le suscitó tal interés que me ha llevado a estar donde estoy, haciéndome las mismas cuestiones que este autor, sin yo ser partícipe consciente de esta decisión.

Hecha esta confesión, podemos decir que existe cierta conexión, quizás espiritual o quizás inconsciente que nos ha llevado a fijarnos en este pintor, y con el que compartimos una visión semejante respecto a su concepción del color, mencionada antes.

Kandinsky fue uno de los artistas más destacables de su tiempo, logró tener una gran repercusión a nivel internacional. Nacido en Rusia, donde inició sus estudios sobre el color y psicología, para posteriormente trasladarse a Alemania, donde formaría junto a otros artistas el movimiento expresionista “Der Blaue Reiter”, el cual influenciaría decisivamente el expresionismo alemán. Más tarde fue invitado a Weimar para formar parte de la Bauhaus, donde impartiría clases de pintura y donde continuaría desarrollando su teoría sobre el color.

La razón por la que nos hemos fijado en la teoría de Kandinsky es porque, además de considerar que sigue en plena vigencia, es la que más se aproxima a los intereses de nuestro proyecto. Como hemos comentado antes, Kandinsky habla sobre la repercusión de los colores en el alma, y la influencia que éstos tienen sobre nuestro estado anímico.

“El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma.”⁷

La analogía que realiza el autor con el mundo musical despierta cierto interés, ya que en general el espectador u oyente está más predispuesto a sentir emociones al escuchar una canción que al visualizar una obra. Esto se debe a que la música está más generalizada y quizás tenga un acceso más rápido al plano espiritual, por ese mismo motivo al usar la música como herramienta explicativa de cómo incide la pintura a nivel anímico.

⁷ KANDINSKY, W. De lo espiritual en el arte. p. 114.

En su libro *De lo espiritual en el arte* da las directrices para relacionar la pintura con la concepción de pureza espiritual. El uso de cada color y cada forma queda totalmente justificado desde el punto de vista de las emociones. Así, por ejemplo, el negro se podría considerar como la ausencia o la muerte, mientras que un azul considerarse como la calma.

En la pintura de Kandinsky podemos reconocer una de las primeras obras abstractas. En un principio se pensaba que la primera obra de carácter abstracto fue elaborada por Kandinsky en 1910, y de hecho fue titulada "Primera acuarela abstracta", pero no fue hasta 1936 que se descubrieron las primeras obras abstractas datadas en el 1906, creadas por la pintora Sueca Hilma af Klint, quien decidió hacer públicas sus obras solo tras su muerte, debido a su pensamiento de que el público no lograría entenderlas, mostrando que las primeras obras de carácter abstracto fueron pintadas por ella.

En su segundo libro "Punto y línea sobre plano", Kandinsky realiza un análisis sobre las formas de contención del color. Cada mancha de color es delimitada por una forma, ya sea el cuadrado, el rectángulo o el círculo, las cuáles aportan un significado añadido a la obra dentro del plano espiritual. Lo que nos interesa de su trabajo pictórico es principalmente la forma de entender el color. A diferencia de nuestra manera de pintar, Kandinsky ofrece composiciones medidas con un empleo de la geometría que la hace meditada y contenida. En nuestro caso preferimos un empleo de la mancha más suelto donde el azar aparece como característica, si no principal, sí destacada.

En conclusión, la obra de Kandinsky gira en torno a la relación de los objetivos pictóricos con el plano espiritual, y los efectos que los colores pueden producir en nuestro organismo.

4.2. Emil Nolde

Nolde se consolidó como uno de los pioneros del expresionismo alemán a lo largo del S. XX. Fue un simpatizante de la ideología del III Reich, ya que según unas memorias publicadas en 2019. Se definía como una persona con una ideología antisemita, que no le ayudo en la promoción de sus obras durante la dictadura, ya que aún así, el régimen catalogó la obra de Nolde y la incorporó a la exposición de "Arte degenerado" que tuvo lugar en Múnich en 1937.

Nolde intento ser partícipe de diferentes corrientes artísticas, uniéndose a un colectivo como Die Brücke (El puente), grupo el cual acabaría dejando debido a la diferencia de edad con sus compañeros. Posteriormente se embarcó en una expedición al pacífico formando parte de la oficina colonial alemana, que le llevaría a ver Rusia, así como otros lugares que le influirían en sus pinturas.

Las pinturas de Nolde se centran en un uso muy vivo del color, tanto en sus óleos como en sus acuarelas, podemos ver unos colores saturados y contrastados los cuales intentan reflejar esa atmósfera de la que Nolde se impregnaba en sus viajes, haciendo un uso libre del color.

Las acuarelas de Nolde llaman nuestra atención debido a los tonos saturados de sus obras, y cómo se funden unos tonos con otros, creando una composición armoniosa en lugar de una composición chirriante en la que el uso excesivo del color nos cansase la vista al posarla sobre la obra.

En cuanto al marco conceptual del artista, coincidimos con Nolde en algunos de sus trabajos en los que se cuestiona la identidad o trata sobre la temática de la máscara, a pesar de que su obra no gira en torno exclusivamente a esto.



Fig. 8. *Máscaras, vida cotidiana III*
Emil Nolde. 1911

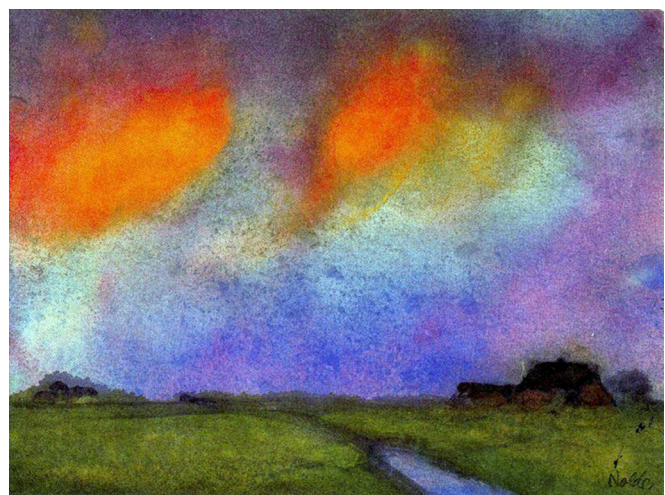


Fig. 9. *Marshy Landscape Under the Evening Sky*
Emil Nolde. 1943

4.3. Romuald Hazoume

Romuald Hazoume es un artista procedente de la República de Benin que realiza obras utilizando materiales reciclados realizando una crítica al sistema económico occidental que contamina e intoxica el planeta.

Romuald realiza una serie de máscaras utilizando garrafas recicladas y recipientes reutilizados con la finalidad de criticar la escasez de agua que hay en su región de origen.

Lo que nos llama la atención de este artista es el contexto con el que trabaja, ya que hace una crítica al sistema occidental y a todo el sistema globalizador y capitalista que dirige el mundo.

Sus máscaras no dejan de recordarnos al uso tribal en las diferentes culturas africanas, ya que los rasgos que presentan nos recuerdan a la estética que tienen las diferentes máscaras extraídas del continente africano que a su vez tenían una importancia a nivel significativo y no tanto a nivel estético.



Fig. 10. *Rey Europeo*.
Romuald Hazoume. 2000

4.4. Jackson Pollock

Jackson Pollock se consolidó como uno de los artistas más relevantes del s.XX. Pollock fue un artista estadounidense que destacó por su uso libre del color y de las formas. Pollock llegó a desarrollar su propia técnica pictórica, donde manifestaba el uso libre de la pintura, automatismos, y una fluidez de la propia materia.

La técnica desarrollada por el artista se bautizó como “dripping” (gotear), debido a la forma de aplicar la pintura líquida sobre el soporte que empleaba Pollock. De esta forma Pollock elaboraba unas obras donde la relevancia de estas se concretaba en la energía de la pincelada, la soltura de la gestualidad, o el movimiento de la pintura que provocaba el azar.

Lo que nos ha llevado a fijarnos en la obra de Pollock se trata de la parte procesual. Pollock desarrolló a su vez junto a otros autores del expresionismo abstracto, como Willem de Kooning o Franz Kline, lo que se acabaría llamando “Action Painting” (pintura de acción). Esta técnica buscaba reflejar lo ya mencionado en el párrafo anterior, la energía, el movimiento o la velocidad del gesto empleado.

En esta técnica se manifestaba el reflejo del subconsciente. Al hacer un uso libre de la pintura y el uso de automatismos se conseguía reflejar las inquietudes del subconsciente en ciertas obras, ya que según los surrealistas y los dadaístas, era esta la forma con la que se lograba desbloquear ciertas partes de la mente que no atienden al uso de la razón.

Pollock quería reflejar sus pensamientos sin recurrir a formas o figuraciones, en nuestro caso creemos que el uso de ciertos elementos figurativos añaden un grado de búsqueda mayor de la identidad que gira entorno a esos elementos.

Como conclusión destacar que la obra de Pollock es la máxima expresión del azar, dónde de una forma intuitiva, se consigue ordenar el caos.

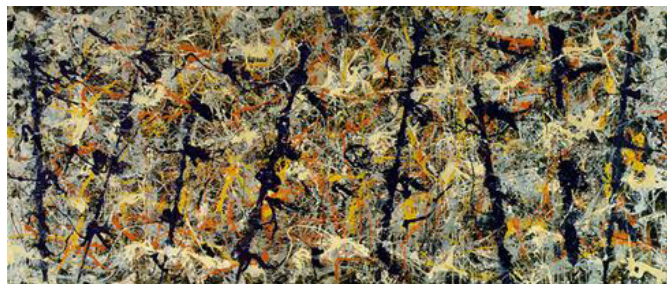


Fig. 11. *Blue Poles*
Jackson Pollock. 1952

4.5. Sensibilidad primitiva

En este apartado nos gustaría englobar todas aquellas obras que han despertado nuestro interés por una determinada forma de hacer.

Proponemos un recorrido personal y *sui generis* donde señalamos la influencia de una cierta sensibilidad, que nos atrevemos a denominar primitiva y que se refleja, tanto en obras individuales como en la trayectoria completa de un artista.

La artesanía tribal africana se centra en las religiones animistas, las cuales dotaban de alma a objetos cotidianos realizados artesanalmente, como vasos, platos, cubiertos o sillas. Uno de los elementos más característicos son las máscaras, que como hemos comentado se usaban para realizar rituales de madurez en algunos casos, o como ritos funerarios

Una manifestación artística que comparten otras culturas repartidas a lo largo del mundo. Tanto en Asia como en América podemos reconocer esta manera de otorgar vida propia a los objetos. De ver en ellos cierta carga simbólica o ritual.

Hoy con frecuencia, el uso de las máscaras ha perdido su condición ritual para ser llevada a los museos donde se las trata como simple objeto artesano de un lugar desconocido y/o exótico, sufriendo un proceso de descontextualización cultural y simbólica.⁸

El arte tribal sufrió una gran descontextualización durante el período de la colonización, donde se extrajeron elementos como las máscaras u objetos de relevancia religiosa y así perdieron su sentido original.

Jean-Hubert Martin, sensible a esta cuestión, organizó en el Centre George Pompidou de París la exposición “Magiciens de la terre” (1989) donde participaron más de 100 artistas de diferentes partes del mundo, artistas como Marina Abramovic, Louise Bourgeois, Esther Mahlangu o Seni Awa Camara. De los artistas que allí participaron nos gustaría destacar la intención del colectivo de otorgarle una mayor visibilidad a aquello que parece no tener mayor relevancia que la estética, cuando en su totalidad trata la parte más humana de nuestro ser.

La exposición tuvo como principal hecho destacable el poder ver el trabajo de artistas de diferentes procedencias para confrontar sus trabajos e incorporarlos al debate teórico y estético en plano de igualdad.



Fig. 12. Exposición
“Magiciens de la terre”
en el Centre George Pompidou de París. 1986

⁸ MARTIN, J.H., COHEN-SOLAL, A. *Les magiciens de la terre*

En este apartado también nos gustaría mencionar algunos artistas que han trabajado al amparo de esta forma de hacer, como los ya comentados anteriormente Picasso y Barceló, cuyas influencias del arte tribal africano se evidencian en sus obras. También autores como Karel Appel o Antonio Saura, que trabajaban mediante el proceso del automatismo psíquico realizando unas obras de carácter tribal.



Fig. 13. *Women I*
Willem De Kooning. 1953

Otro de los autores en lo que nos hemos centrado más se trata de Willem De Kooning. De Kooning es un artista formado académicamente que alcanzó el punto máximo del expresionismo abstracto tras un estudio de la forma y la figura. Este autor es conocido por un uso libre del gesto y del color, elaborando obras donde se muestra una pincelada suelta y una composición en la que los colores se funden entre sí, recordándonos así el uso instintivo de los elementos plásticos que configuran la obra.

Por otra parte también nos hemos fijado en Basquiat, cuya formación artística procedía del grafiti, y atendía a una mayor expresión de la pintura por sus propios requerimientos internos. Basquiat en sus obras, al ser de ascendencia haitiana y puertorriqueña, alude así al uso de primitivismos. Enmarcado también dentro de la corriente del expresionismo abstracto, su método procesual se asemeja a De Kooning, haciendo un uso autónomo de la pincelada. La temática que aborda Basquiat también parece centrarse en la espontaneidad, pintando máscaras y series de personajes que nos recuerdan a los primitivismos propios de las tribus africanas.



Fig. 14. *S/T*
Jean-Michel Basquiat. 1980

5. PARTE PRÁCTICA

5.1. Motivación

Hoy en día existen ciertas preocupaciones por los colores y la estética que nos envuelve. Tenemos ciertas nociones de qué colores captan más la atención en un espectador publicitario, o qué camiseta combina mejor con qué pantalones, estamos acostumbrados a un uso saturado del color, la mayoría de ocasiones con una intención económica detrás, ¿Pero en algún momento nos paramos a pensar por qué sucede esto?

Al inicio del proyecto nos planteamos una serie de dudas en relación con el uso del color, y cómo éste incide en nosotros. A todo el mundo le puede despertar pasión un rojo, o irritarle un amarillo chillón, pero si les preguntásemos por qué, la mayoría no sabría contestar. Conocer parte de la verdad de los colores es lo que nos ha motivado a realizar este proyecto.

Otro de los motivos que nos ha llevado a realizar este proyecto parte de la inquietud por las cuestiones identitarias. El arte permite canalizar este interés y es capaz de reflejar un ámbito geográfico, cultural y/o social concreto que definen al individuo y que a su vez lo insertan en un determinado contexto colectivo.

En nuestro caso, ésta búsqueda surge desde el interior más íntimo, en un intento de encontrar, además de una función estética determinada, un ámbito de reflexión y expresión sobre nosotros mismos. La razón y la emoción, a través del arte, nos permiten ahondar en la conciencia de la propia identidad individual.

Nuestra preocupación con el tema es algo que afecta a una gran cantidad de personas, pero esa necesidad que sentimos los humanos, la necesidad del conocimiento, del saber quienes somos o porqué somos así, es lo que nos lleva a la creación, con la intención de darle respuestas a algunas de estas preguntas.

5.2. El acto de pintar

La teoría del “flujo” tiene su aplicación dentro del ámbito pictórico, ya que como cuenta el autor Mihály Csíkszentmihályi de esta teoría, la felicidad se encuentra en obtener una experiencia óptima de cada acto, que llevado a la pintura se definiría como un acto en el que se concentra todo nuestro ser sobre el soporte, aislándonos de todo acto externo.

La capacidad de disfrutar de aquello que hacemos se encuentra en nuestro interior, y si al pintar sentimos esa concentración que nos llevará hasta alcanzar esa experiencia óptima, eso se verá reflejado en una obra totalmente sincera con nosotros mismos.

La libertad en nuestras obras puede no funcionar siempre, ya que quizás en ciertos momentos no estemos capacitados para realizarla, o simplemente puede no funcionar a nivel compositivo, eso no impide que la obra realizada haya servido como un ejercicio de liberación que nos servirá para trabajos posteriores.

Una de las formas con las que podemos ver también esa fluidez en la pintura es en la soltura y movimiento de la materia, es decir, podemos considerar que se trata de una pintura fluida porque somos capaces de reconocer los gestos y recorridos que ha realizado un medio líquido, como es la acuarela, sobre el soporte, y de esta forma evidenciar la estrecha relación entre el signo plástico y el signo icónico que buscamos en nuestra pintura.⁹

⁹ CARRERE, A., SABORIT, J. Retórica de la pintura. pp. 84-107

5.3. Trabajos previos y bocetos

La temática de este proyecto ya se trabajó en proyectos anteriores. Anteriormente habíamos realizado una serie de fotografías en las que se intervenía mediante la edición digital, y se trataba la cuestión identitaria haciendo uso de la máscara. Estos trabajos han servido de precedentes para el nuevo proyecto.



Fig. 15. Trabajo previo precursor del trabajo actual. Edición digital partiendo de fotografía 2018

Previamente a la realización de la serie “La fluidez del color emocional”, se han realizado una serie de bocetos y pruebas donde hemos podido jugar con la materia hasta conseguir la soltura que deseábamos.

A través de diversas pruebas hemos conseguido obtener la metodología que posteriormente hemos aplicado en nuestras obras. A base de obtener diferentes tipos de aplicación de la materia sobre el soporte hemos logrado obtener una metodología propia debido a los errores cometidos, que nos han ayudado a reconducir el proyecto.

El proceso no ha sido fácil, ya que al tratarse en principio de materiales que en general no funcionaban juntos al ser uno magro y el otro graso, como son la acuarela y el óleo, las primeras pruebas que realizamos tuvieron que descartarse, hasta el momento en el que por accidente logramos obtener un resultado adecuado en el que centrarnos.

Parte de este proceso lo habíamos trabajado con anterioridad, ya que aunque no fuese la misma metodología que hemos empleado, si que hubo una experimentación previa de la materia, utilizando también uno de los puntos cardinales de nuestro trabajo, que son las máscaras.



Fig. 16. Bocetos previos. 2019

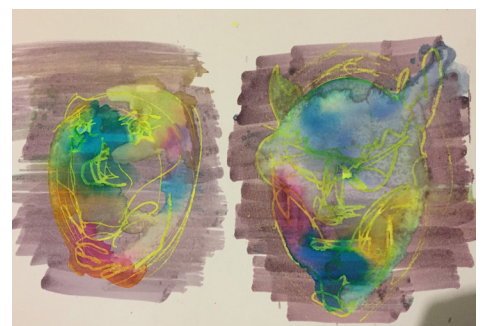


Fig. 17. Bocetos previos. 2019

5.4. Proceso

5.4.1. Paso 1

Al situarnos frente al soporte en blanco debemos generar un clima, sentir ese vacío que se encuentra en el papel, para así conseguir alcanzar un grado de abstracción que nos permitirá un uso libre de la materia en nuestra obra. Podemos conseguir esa abstracción psíquica mediante el uso de la música o la meditación.

“No importan los pequeños inconvenientes que surgen por estar en el mar; las preocupaciones y los problemas desaparecen de la vista como la silueta de la costa tras el horizonte. Una vez estábamos en mar abierto ya no había razón alguna en preocuparnos, ya no había nada que pudiésemos hacer acerca de nuestros problemas hasta que alcanzásemos el próximo puerto. [...] La vida estaba, por un instante, despojada de su artificialidad; [los otros problemas] nos parecían insignificantes comparados con el estado del viento y de la mar y la distancia recorrida durante un día”¹⁰

Una vez realizado este ejercicio, el siguiente paso comienza con el dibujo, donde aplicando un uso libre y continuo de la línea comenzaremos a darle forma a esas máscaras que posteriormente se definirán con el color. La línea de un rotulador de base acrílica de color amarillo fluorescente, logrará destacar tras aplicar las capas de pintura que realizaremos posteriormente. definiendo así ciertas zonas donde la mancha y el color no están sujetas a la forma de la línea.

Estas líneas nos mostraran las máscaras, así como las marcas de los pequeños dibujos y recorridos que realiza la mano sobre el soporte, mostrando un uso de la línea libre y fluido que acompañará al color.

¹⁰ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (Flow)*. p.97

5.4.2. Paso 2

El siguiente paso consiste en la aplicación de la acuarela. Para estas obras hemos utilizado la acuarela tradicional (en pastilla) para aplicar ciertos tonos, y la acuarela líquida, que nos ha ayudado a conseguir los tonos más saturados y a darnos más juego a la hora de mover la pintura sobre el soporte.

La forma en la que aplicamos la acuarela definirá posteriormente la máscara. Aunque en el juego de la acuarela influye mucho el azar, nosotros intentaremos reconducir la materia y cada tono para así darle forma a aquello que queremos visibilizar.

El uso del color es un punto clave en nuestra obra, ya que al utilizar una amplia gama de colores muy saturados, evocamos así una composición cromática muy viva y colorida, adecuando cada tono a las emociones que nos van surgiendo a lo largo del trabajo, como hemos explicado anteriormente.

Finalmente intentaremos cubrir con agua todas aquellas partes que deseamos destacar en nuestra obra, aportándole luz a los colores aplicados mediante la acuarela, e intentando eliminar el agua que haya podido quedar de todas aquellas partes que simplemente deseamos que se intuyan.

5.4.3. Paso 3

El último paso es el más decisivo y característico de nuestra obra, ya que para realizarlo, aplicaremos (usando tonos de óleo neutros y sin apenas color) una serie de veladuras de aguarrás sobre la superficie aún mojada de la acuarela.

Como hemos comentado antes un medio magro no casa con un medio graso, como sería el caso de la acuarela y el óleo. En este caso al aplicar las veladuras de aguarrás sobre la superficie mojada con los tonos de la acuarela, se forman una serie de efectos que son el resultado del aceite del óleo resbalándose a través del agua y formando así una serie de capas de color donde predominan los tonos tierra y no hay una homogeneidad de la pintura en la que el fondo o la figura se compongan de un color uniforme y determinado.

La mezcla de colores que se forma en nuestra obra bailan desde los tonos más saturados y vivos de la acuarela, hasta los tonos más toscos y pálidos del óleo, mostrando así un reflejo de lo que sería una pintura fluida, donde el movimiento del color y de la materia ha determinado las manchas que componen las figuras, gracias a su vez también a los automatismos y el azar.

Otro de los sucesos que ocurren en nuestro trabajo al aplicar las veladuras es lograr ver como el rotulador de base acrílica, que en algunas zonas podía haber quedado oculto por la mancha de la acuarela, vuelve a resurgir y delimita las zonas que componen nuestras figuras. El disolvente actúa sobre el dibujo del rotulador de una forma parecida a como actúa en las manchas formadas por la acuarela, ya que al tratarse de un rotulador de base acuosa, el aceite del óleo resbala sobre este apartando a su paso la acuarela y revela las líneas a la vez que oculta aquello que podía rodearlas.

De este modo en nuestra obra podremos observar tres partes. Por un lado, están las líneas, por otra parte podremos ver dos tipos de manchas; aquellas en las que el disolvente ha actuado sobre la superficie mojada (tonos mas saturados y vivos) y por otra parte la mancha formada por el aguarrás sobre la superficie seca (tonos más toscos y sucios) delimitando así las zonas con la intención de destacar el elemento principal de la obra.

5.5. Claves de la obra

Tres conceptos actúan como elementos clave en la reflexión sobre nuestro trabajo artístico; la fluidez de la materia pictórica, el color aplicado en armonías azarosas y la definición (identificación) de la forma a través de la máscara. Aunque en algunas obras las máscaras utilizadas nacen en el subconsciente y se materializan en la obra, otras máscaras son el resultado de una selección de algunas de las máscaras tradicionales que se han usado a lo largo de la historia, desde la tradición del teatro griego o japonés, hasta algunas máscaras de uso tribal africanas o sudamericanas.

El motivo por el que hemos hecho uso de estas máscaras es para reflejar el amplio abanico de identidades que se le ha aportado a este elemento a lo largo de la historia, e intentar darle voz a algunos rasgos que parecían estar ya olvidados, como la descontextualización de algunas máscaras tribales africanas expuestas en museos por parte de los colonizadores europeos o la tragedia que reflejaban los actores en los teatros de la antigüedad.

Por una parte hemos querido reflejar la identidad humana a través del diferente uso de las máscaras, y por otra parte hemos decidido seleccionar elementos de nuestra propia identidad territorial que definen parte de nuestra cultura, como son algunos de los símbolos utilizados por los pescadores de “el palmar” para comunicarse entre ellos de una embarcación a otra, desde hace más de 700 años, que podemos ver en nuestras obras.

Otra de las claves de nuestra obra es el interés por el color, pues como hemos comentado anteriormente el uso del color determina los movimientos del alma, y reflejar esto en la obra ha sido un largo proceso de aprendizaje sobre el uso de la acuarela y su contención sobre el soporte, el saber concretar los tonos más saturados, así como ocultar los tonos más apagados.

6. “LA FLUIDEZ DEL COLOR ENMASCARADO”



Fig. 18. *Plop*.
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019



Fig. 19. *Fuus*.
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019



Fig. 20. *Murciégalos*
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019



Fig. 21. *Red King*.
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019

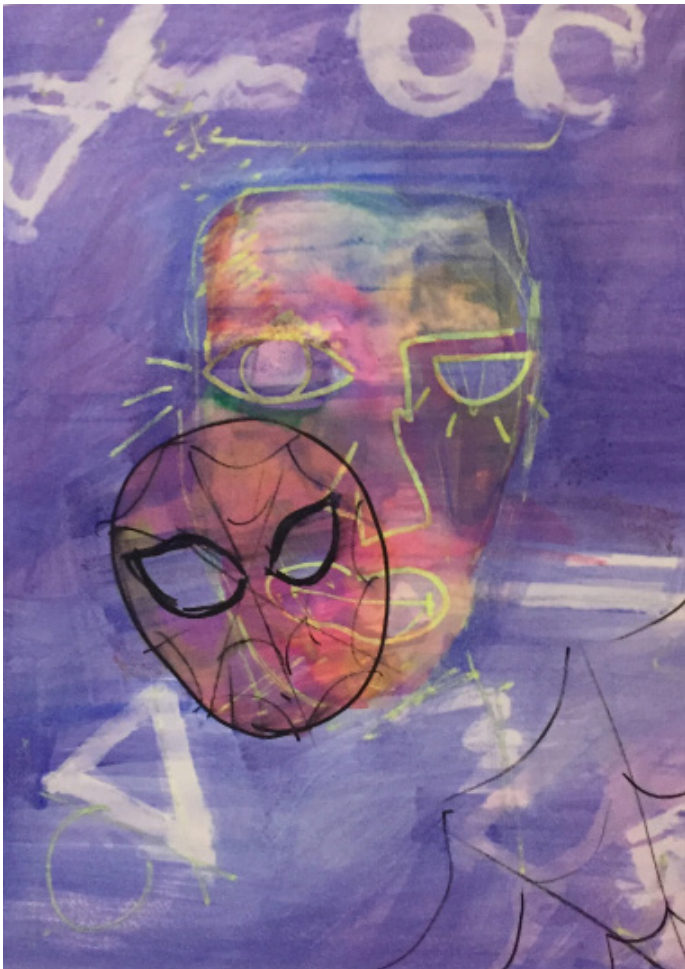


Fig. 22. S/T
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019

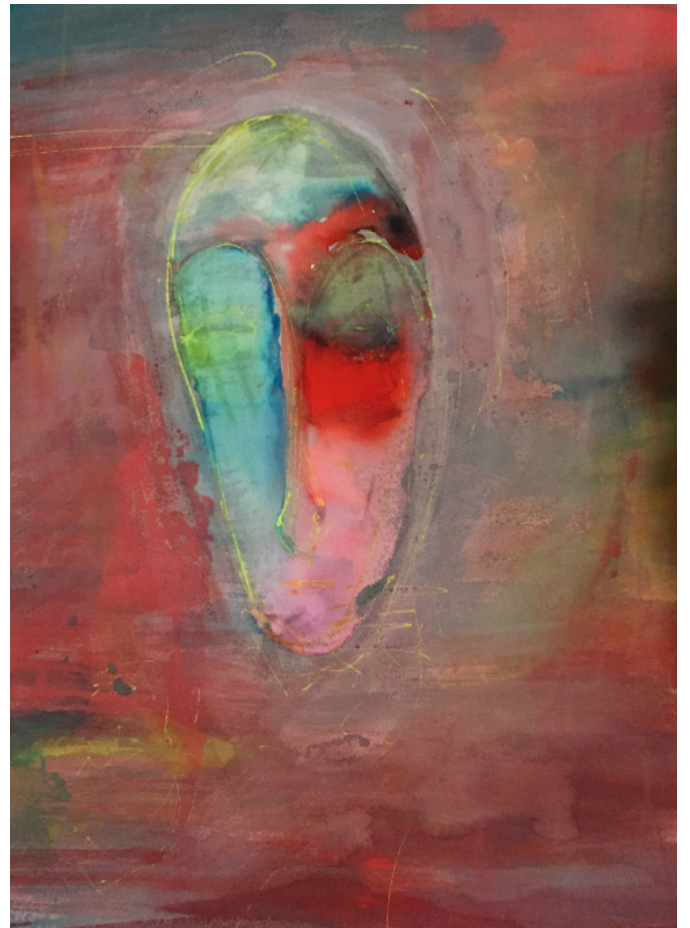


Fig. 23. S/T
Técnica mixta, 70 x 50cm. 2019



Fig. 24. *Spidermal*.
Técnica mixta, 150 x 230cm. 2019



Fig. 25. Detalle *Spidermal*.



Fig. 26. Detalle *Spidermal*.



Fig. 27. Detalle *Spidermal*.



Fig. 28. Detalle *Spidermal*.



Fig. 29. *Death Mask*.
Técnica mixta, 190 x 70cm. 2019

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este proyecto hemos intentado desarrollar nuestras habilidades cognitivas respecto al entendimiento del color y de las formas, ya que para aplicar la pintura de la forma en la que lo hemos hecho debíamos de abrir nuestra mente y enfrentarnos a nuevas propuestas fuera de nuestra zona de confort.

En estas obras hemos buscado una nueva forma de expresión para adaptarnos a las condiciones del proyecto. A lo largo de este proyecto hemos aprendido a trabajar con el azar en nuestras pinturas, y con el resto de inconvenientes que nos han ido surgiendo, que de cierta forma también forman parte de nuestra obra.

Al observar cualquiera de nuestras obras, la sensación que nos parece transmitir es la cantidad de información que se encuentra en ella, con todos sus dibujos y la fluidez tonal que se nos muestra, pero aunque en ocasiones no lo parezca, la mayoría de estos accidentes son intencionados y completan el sentido de la obra.

Uno de los objetivos mencionados al principio de esta memoria comentaba la experimentación de la materia para abordar la temática propuesta. En cierto modo esto se ha cumplido y se muestra reflejado en la serie pictórica, ya que aun habiendo múltiples posibilidades que nos ofrecía la materia empleada, hemos conseguido acotar las pruebas y adecuarlas a nuestros intereses de partida.

Todas estas pruebas nos han llevado a conseguir un grado expresivo que ya se buscaba desde antes del proyecto. Gracias a la libertad que nos ha ofrecido la propuesta hemos logrado conseguir una gestualidad, así como una fluidez matérica original, que servirá para nuevos proyectos.

Respecto a las temáticas abordadas en este trabajo; identidad, color y fluidez, han sido tratadas de una forma correcta adecuándonos a nuestras necesidades personales, tratando de mostrar la relación entre ellas, propósito de inicio en este trabajo que, ahora, reconocemos sin demasiada dificultad.

Este proyecto nos ha ayudado también a realizar una búsqueda de referentes más detallada que en trabajos previos. Esto nos ha ayudado a su vez a establecer una base sólida (tanto conceptual como plástica) en nuestro trabajo.

La elaboración de una memoria escrita también ha sido un proceso enriquecedor. Al tratarse de un trabajo más académico, la redacción de ésta ha tenido que ser más minuciosa y sosegada.

Finalmente destacar que este proyecto nos ha abierto las puertas hacia nuevos caminos, tanto pictóricos como teóricos, aportándonos seguridad para afrontar nuevos retos, y la preparación necesaria para elaborar nuevas propuestas.

8. FUENTES REFERENCIALES

8.1. Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf. (1981) *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza.
- CARRERE, A., SABORIT, J. (2009) *Retórica de la pintura*. Madrid. Cátedra.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. (1981) *Fluir (Flow)*. Barcelona, Ed. Kairós.
- DE BOTTOM, ALAIN. ARMSTRONG, JOHN. (2013) *El arte como terapia*. Phaidon.
- KANDINSKY, WASILY. (1973) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Barral.
- DAMASIO, ANTONIO. (2010) *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona. Ed. Planeta.
- HELLER, EVA. (2004) *Psicología del color*. Madrid, Ed. Gustavo Gili.
- KANDINSKY, WASILY. (1996) *Punto y línea sobre plano*. Barcelona. Ed. Paidós.
- PHAIDON (Ed.). (2002) *Vitamin P1, new perspectives in painting*. Londres.
- PHAIDON (Ed.). (2011) *Vitamin P2, new perspectives in painting*. Londres.
- PHAIDON (Ed.). (2016) *Vitamin P3, new perspectives in painting*. Londres.
- ELDERFIELD, J. (2011) *De Kooning: A Retrospective*. Nueva York. The Museum of Modern Art.
- TÓMAS, Facundo. (2005) *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid. A. Machado Libros.
- ALBERS, Josef. (2003) *La interacción del color*. Madrid. Alianza Editorial.
- NEWTON, Isaac. (1952) *Opticks*. Nueva York. Dover Publications.
- KOSEN, Bárbara. (1999) *Zen aquí y ahora*. Madrid. Ed. Dilema.
- GOETHE, J.W. (2009) *Teoría de los colores*. Murcia. Colegio de Arquitectos.
- VILLARTA, José (Et. Al.). (2000) *No te olvides de África*. Madrid. Ed. Umbral.
- AGUILERA (Ed.). (1986) *Diccionario de arte moderno*. Madrid.
- MARTIN, J.H., COHEN-SOLAL, A. (1989) *Les magiciens de la terre*. Paris. Ed. Xavier Barral.
- CHENG, François. (2008) *Vacío y plenitud*. Madrid: Biblioteca de ensayo, Siruela.

8.2. Webgrafía

- CALVO, Ingrid. Teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe [consulta: 12 Mayo 2019]. Disponible en: http://www.revistadisena.com/pdf/revistadisena_8_teoría-de-los-colores-de-goethe.pdf
- NJAMI, Simon. Bienvenido Tercer Mundo [consulta: 19 de Abril 2019]. Disponible en: <https://elcultural.com/Bienvenido-Tercer-Mundo>
- SCÈNE DE LA CULTURE. Magiciens de la Terre. [consulta: 10 Febrero 2019]. Disponible en: <https://www.magiciensdelaterre.fr/>
- NOMAD BUBBLE MAGAZINE. Máscaras africanas: Arte tribal en casa [consulta: 17 Marzo 2019] Disponible en: <https://www.nomadbubbles.com/mascaras-africanas/>
- DOMINGUEZ, Fernando. Automatismo psíquico [consulta: 24 Enero 2019] Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=32692>
- LACARNE MAGAZINE. Sinestesia y Kandinsky: Sonido, color y sentimiento. [consulta: 24 Enero 2019]. Disponible en: <https://lacarnemagazine.com/sinestesia-sonido-color-sentimiento-kandinsky/>
- CALVO SANTOS, Miguel. Naturaleza muerta de máscaras III.[consulta 13 Febrero 2019]. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-de-mascaras-iii>
- LÓPEZ, Natalia. Dakpogan y Hazoumé: La reinención de las máscaras en Benin.[consulta 14 Febrero 2019]. Disponible en: <https://www.wiriko.org/artes-visuales/dakpogan-hazoume-mascaras/>
- MATUTE, Ines. Influencia del Zen en el arte occidental contemporáneo. Revista de artes. [Consulta: 10 de Mayo de 2019] Disponible en: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/influencia-delzen-en-el-arte.html

9. ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. APPEL, Karel. *Sur la piste de Manhattan*. [consulta: 23 Junio 2019]. Disponible en: <https://www.art-gallery.be/en/painting/3059/APPEL+Karel/Sur+la+piste+de+Manhattan?refer=new>.....10
- Figura 2. GOETHE, J.W. *Círculo cromático*. [consulta: 12 Junio 2019]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_color#/media/Archivo:GoetheFarbkreis.jpg.....12
- Figura 3. HELLER, Eva. *Psicología del color*. 2014. [consulta: 13 Junio 2019]. Disponible en: <https://revistafractalario.wordpress.com/2014/07/08/psicologia-del-color-eva-haller-descarga/>.....13
- Figura 4. *Máscara Baoulé*. [consulta: 17 Marzo 2019] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scaras_africanas.....14
- Figura 5. BARCELÓ, M. *Moc, jo, constipat*. 1907. [consulta: 11 Junio 2019]. Disponible en: <https://www.esbaluard.org/obras/moc-jo-constipat-203/...>15
- Figura 6. PICASSO, P. *Las señoritas de Avignon*. 1982. [consulta: 11 Junio 2019]. Disponible en: <https://www.lacamaradelarte.com/2016/05/las-senoritas-de-avignon.html>.....15
- Figura 7. KANDINSKY, W. *Primera acuarela abstracta*. 1910. [consulta: 15 Junio 2019]. Disponible en: <https://arte.laguia2000.com/pintura/primera-acuarela-abstracta-de-kandinsky>.....16
- Figura 8. NOLDE, E. *Máscaras, vida cotidiana III*. 1911. [consulta: 24 Mayo 2019]. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-de-mascaras-iii>.....18
- Figura 9. NOLDE, E. *Marshy Landscape Under the Evening Sky*. 1943. [consulta: 13 Mayo 2019]. Disponible en: <http://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8LHT4V&titlepainting=Marshy%20Landscape%20under%20the%20Evening%20Sky&artistname=Emile%20Nolde>.....18
- Figura 10. HAZOUME, R. *Rey Europeo*. 2000. [consulta: 25 Mayo 2019]. Disponible en: <https://www.wiriko.org/tag/benin/>.....19
- Figura 11. POLLOCK, J. *Blue Poles*. 1952. [consulta: 29 Abril 2019]. Disponible en: <https://www.jackson-pollack.org/blue-poles.jsp>.....20
- Figura 12. *Imagen de la exposición "Magiciens de la Terre"*. [consulta: 17 Abril 2019]. Disponible en: <https://www.magiciensdelaterre.fr/>.....21
- Figura 13. De KOONING, W. *Women I*. 1953. [consulta: 12 Marzo 2019]. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/79810>.....22

- Figura 14. BASQUIAT, J.M. <i>S/T</i> . 1980. [consulta: 12 de Marzo 2019]. Disponible en: https://crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/	22
- Figura 15. <i>S/T. Trabajo previo</i>	25
- Figura 16. <i>Bocetos previos</i>	25
- Figura 17. <i>Bocetos previos</i>	25
- Figura 18. <i>Plop</i>	30
- Figura 19. <i>Fuus</i>	30
- Figura 20. <i>Murciégalos</i>	31
- Figura 21. <i>Red King</i>	31
- Figura 22. <i>S/T</i>	32
- Figura 23. <i>S/T</i>	32
- Figura 24. <i>Spidermal</i>	33
- Figura 25. <i>Detalle Spidermal</i>	34
- Figura 26. <i>Detalle Spidermal</i>	34
- Figura 27. <i>Detalle Spidermal</i>	34
- Figura 28. <i>Detalle Spidermal</i>	34
- Figura 29. <i>Death Mask</i>	35