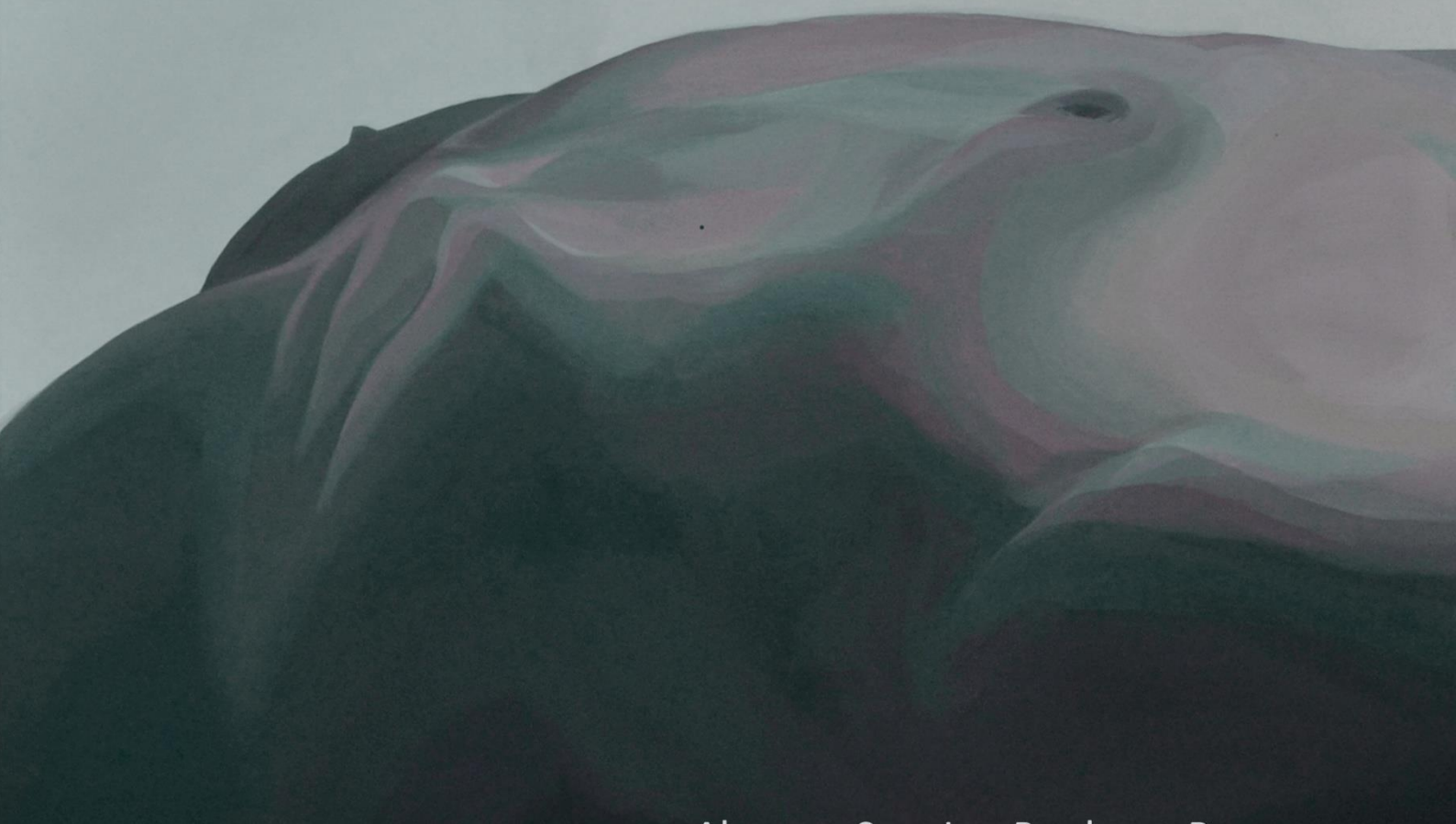


REALIDADES INDIVIDUALES

Universidad de La Laguna
Trabajo Fin de Grado
Ámbito de Pintura
Curso 2013-14



Alumna: Sara Luz Perdomo Perea
Tutora: Sabina Gau Pudelko

Vivimos juntos y actuamos y reaccionamos los unos sobre los otros, pero siempre, en todas las circunstancias, estamos solos. Las sensaciones, los sentimientos, las intuiciones, imaginaciones y fantasías son siempre cosas privadas y, salvo por medio de símbolos y de segunda mano, incomunicables. Podemos formar un fondo común de información sobre experiencias, pero no de las experiencias mismas. De la familia de la nación, cada grupo humano es una sociedad de universos islas.

Aldous Huxley

Las puertas de la percepción.

ÍNDICE

Resumen - Palabras clave / Abstract - Key words.....	1
Introducción.....	2
Justificación.....	3
Objetivos.....	4
Contextualización del trabajo y referentes.	
- Cuerpo y desnudo en la Historia del Arte.....	5-11
- Referentes históricos.	
<i>Edgar Degas</i>	12-13
<i>Pierre Bonnard</i>	14-15
- Referentes contemporáneos.	
<i>Lucien Freud</i>	16-19
<i>Joan Semmel</i>	20-21
Antecedentes académicos.....	22-25
Desarrollo y resolución del trabajo.	
Desarrollo creativo.	
- El no-rostro y <i>la mirada</i>	26
- La composición extrañamente cortada.....	27
- La figura y <i>el vacío</i>	27-28
- Color y cuerpo.....	28
Proceso creativo y metodología.	
- Cronograma/ Diario.....	29
- El uso de la fotografía y trabajos de composición.....	30
- Montajes y bocetos.....	31-33
- Fases del proceso.....	34-37
Resolución del trabajo.	
- Dificultades creativas y técnicas.....	38-41
- Obras definitivas.....	42-46
- Exposición.....	47
Conclusiones.....	48
Bibliografía y webgrafía.....	49

Resumen

Esta propuesta pictórica muestra una versión del género del desnudo que plantea composiciones poco convencionales y centradas en el fragmento y la expresividad del cuerpo humano en su más íntima esencia. Acentuando la relación figura/fondo y dejando en el anonimato la identidad de los sujetos. Sujetos que son individuos concretos que forman parte de mi vida privada, sus posturas revelan algo doloroso, hablan de la integridad humana y del secreto de las pasiones, de culpa y de rencor, de vergüenza y de fantasías que nunca llegan a traspasar la barrera de la insularidad individual (atendiendo a la frase de Huxley anteriormente citada). Con ello quiero mostrar mi particular forma de pintar el cuerpo humano, suspendiendo a estas figuras solas en medio de amplios fondos vacíos de elementos y llenos de color (así sea el blanco un color como cualquier otro).

Palabras clave: desnudo, intimidad, anonimato, relación figura-fondo, composición, fragmento, vacío.

Abstract

This proposal shows a pictorial account of gender posed nude unconventional compositions and focusing on the fragment and the expressiveness of the human body in its innermost essence. Accentuating the figure / background and leaving anonymous identity of the subjects. Subjects that are specific individuals that are part of my private life, their positions reveal painful, speak of human integrity and confidentiality of passion, guilt and resentment, shame and fantasies that never cross the barrier insularity individual (taking into account the above mentioned phrase Huxley). This I want to show my particular way of painting the human body, suspending these single figures through broad gaps in funding and colorful elements (here is white a color as any other).

Keywords: *nude, privacy, anonymity, figure-ground relationship, composition, fragment, emptiness.*

Introducción

En este documento el lector podrá conocer el resultado de mi labor pasando por el proceso de contextualización, desarrollo y resolución de este Trabajo fin de Grado. Aquí se concretan lo mejor posible los objetivos de un proyecto pictórico. Se podrá conocer la metodología que se ha aplicado, así como los antecedentes académicos que sirvieron de guía para llegar hasta ella a lo largo de mis estudios en Bellas Artes. En cuanto a la contextualización, no es más que un resumen de lo que ha sido el género del desnudo a lo largo de la Historia del Arte, atendiendo, sobre todo, a aquellos aspectos que más han despertado mi interés. Ha sido estrictamente necesario conocer cómo ha evolucionado para entender sus diferentes significados. Resultó adecuado añadir, detrás de este apartado, a los referentes en el campo de la pintura pues con ellos la contextualización (tanto histórica como contemporánea) quedó completada. Presenta una selección de pintores por su afinidad con algunos aspectos de mi propia propuesta pictórica. En cuanto al apartado de desarrollo y resolución del trabajo, se ha considerado oportuno dividirlo en tres pequeños bloques: desarrollo creativo (donde se comentan brevemente las características de la obra), proceso creativo (con un desglose del método empleado) y resolución del trabajo (donde aparecerán las obras finales). El trabajo concluye con el epígrafe dedicado a las conclusiones y la bibliografía.

Justificación

Busco una obra humana, hedonista, con aura de género... el dolor, el deseo, la culpa... construir estructuras humanas que nos hagan pensar en los humanos que somos y no en los humanos que esperamos ser.

El desnudo sigue vigente desde hace 25 mil años. El cuerpo humano ha sido y es sinónimo de proporción, perfección y belleza. Conceptos que varían constantemente, pero que no dejan de acudir una y otra vez a la esencia del cuerpo humano en su más íntima expresión: el desnudo.

En cuanto a mis modelos, me gusta mirarlos. Sé que confían en mí, y yo confío en ellos. Les gusta lo que hago y por eso me dejan hacerlo. Hacemos esto porque nos conocemos y al hacerlo nos conocemos mejor. Es otra forma de intimidad.

Puede que no quiera comprometer sus identidades porque puede que así estuviera comprometiendo la mía. Lo que sí sé es que no quiero enseñar de ellos aquello que ya enseñan todos los días. Quiero mostrar aquello que les hace realmente únicos e inimitables. Sus cuerpos, delante de mí, y con mis ojos de por medio, pueden ser cualquier cosa. Busco contemplar a mis modelos desde ángulos extraños o en posiciones poco convencionales porque así los entiendo de otra manera; me acerco, los concreto para mí y los abstraigo para los demás.

Objetivos

Adquirir y demostrar la capacidad de elaborar un lenguaje personalizado en el campo de la pintura a través del género del desnudo, manteniendo una relación íntima con los modelos, a los cuales se les debe mantener bajo *cierto anonimato*.

Establecer relaciones compositivas poco frecuentes entre las figuras y los fondos a través del fragmento, y *el vacío*, buscando su equilibrio.

Generar distanciamiento a través del color, personalizando la paleta, y aportar mayor pregnancia a los cuerpos mediante la selección de poses de estructuras sencillas.

Mejorar la capacidad de producción, de discriminación (valoración y selección), de articulación y de contextualización (sentido y pertinencia).

Contextualización del trabajo y referentes

Cuerpo y desnudo en la Historia del Arte

Para las personas, la realidad física más directa e identificable es su propia efigie, la figura humana. Fascinante y misteriosa. Reflejo de habilidades y dolencias. Nuestro cuerpo nos transporta a través del tiempo y del espacio, y alberga nuestra alma. Este, el cuerpo humano, es el eterno tema.

Y el asunto que aquí se aborda es la representación del ser humano desnudo, considerado una de las clasificaciones académicas de las obras de arte. Género que ha evolucionado en paralelo a la historia del arte en general, con distintos grados de aceptación por parte de las diversas culturas y sociedades. Reflejo de estándares sociales para la estética y la moral, según las épocas. Protagonista de curiosidades tales como que muchas culturas toleren la desnudez en el arte en mayor medida que la desnudez en la vida real. La complejidad de este género radica en sus múltiples variantes formales, estéticas e iconográficas.

A grandes rasgos, en el arte paleolítico estaba muy vinculado al culto a la fertilidad. En Egipto la desnudez era vista con naturalidad y abunda en representaciones de todo tipo: escenas cortesanas, representaciones de temas religiosos, faraones, esclavos, funcionarios, escenas populares de campesinos, artesanos, pastores, escenas de guerra, y un largo etcétera. En Mesopotamia el desnudo es prácticamente desconocido, y tampoco encontramos desnudos en el arte fenicio o judío, donde la ley mosaica prohibía la representación humana.

La representación del desnudo femenino siempre ha predominado en el arte figurativo, la explicación más sencilla para esto es probablemente la tradicional consideración de las deidades madres (aunque posteriormente se haya convertido en un icono erotizante); en cualquier caso, en muchas ocasiones se busca resaltar senos y caderas, siendo poco importantes los detalles faciales, rasgos que dotan a la figura de personalidad.

Para la Antigua Grecia el tema era ideal de perfección y belleza absoluta, se basaban en la imitación del natural, aunque idealizado. Su visión reflejaba la armonía del cuerpo y el alma. El ser humano fue el principal objeto de estudio de su filosofía y de su arte. Para los griegos el ideal de belleza era el cuerpo masculino desnudo (atletas, dioses, héroes), símbolo de juventud y virilidad. Se preocupaban por la representación fidedigna de las partes del cuerpo, buscando proporciones armoniosas y equilibradas. Estudiaron el cuerpo evolucionando hacia una descripción más pormenorizada del esqueleto y los músculos, así como del movimiento, la posición y la torsión. Los griegos le concedieron gran relevancia al cuerpo desnudo, era símbolo de orgullo, reflejo de buena salud, y recipiente de virtud y honestidad. El desnudo era expresión de integridad, relacionaban cuerpo con espíritu y su religiosidad se materializó en dioses antropomórficos. El cuerpo podía convertirse en símbolo de algo etéreo e inmortal, y el desnudo tenía un componente moral que evitaba el simple sensualismo, por lo que no les resultaba obsceno ni decadente (como si empezó a parecerle a los romanos). Durante la época imperial el interés por el desnudo decayó considerablemente con respecto a sus predecesores

griegos. Aunque mantuvo un eminente carácter decorativo, ofreciendo gran variedad estilística y riqueza temática, con una iconografía que va desde la mitología hasta las escenas más cotidianas, pasando por fiestas, danzas y espectáculos. Escenas en las que abunda el desnudo con clara tendencia al erotismo sin tapujos.



Doriforo de Policleto (copia romana), año 440 a. C.



Sátiro Sileno ebrio de Praxíteles, s. V d. C.

En la Edad Media su representación queda circunscrita a temas religiosos. Esta etapa es de cierta decadencia generalizada (política y social). Y el desnudo queda relegado a las representaciones de los muertos como símbolo de despojamiento de todo lo terreno (*Apocalipsis* de los Beatos), a un estado artificial impuesto por la transitoriedad vinculada a la pobreza, y ligado a la lujuria y la vanidad. Con la desaparición de las religiones paganas se perdió mucha iconografía relacionada con el desnudo y la teología cristiana dividió al ser humano en cuerpo perecedero y alma inmortal. El desnudo se representa con figuras angulosas y deformadas, se perdió por completo el concepto de belleza corporal inherente al arte clásico y cuando se veían en la necesidad de representar lo que para ellos era el receptáculo del espíritu en el *degradado estado* de la desnudez lo hacían con cuerpos reducidos a líneas básicas, con los atributos sexuales minimizados, cuerpos poco atractivos y exentos de cualidades estéticas. El periodo gótico supuso un tímido intento de rehacer la figura humana, pero siguió sujetándose a una rigidez formal de estructura geometrizarante que supeditaba el cuerpo al aspecto simbólico de la imagen, siempre bajo premisas de la iconografía cristiana. Muchas eran figuras toscas y esquemáticas que mostraban preferentemente una actitud de vergüenza, aunque poco a poco se amplió el repertorio

iconográfico. Escenas como la resurrección de la carne contemplaron que los cuerpos estuviesen desnudos al tiempo que las almas renacidas del Juicio Final debían representarse según parámetros de belleza, por lo que los artistas empezaron a fijarse nuevamente en las obras del arte clásico grecorromano. Poco a poco el desnudo fue ganando en naturalidad y precisión anatómica al tiempo que se amplía el repertorio temático y la pudorosa actitud medieval va cediendo paso a unas figuras más sensuales y más carnalmente humanas.

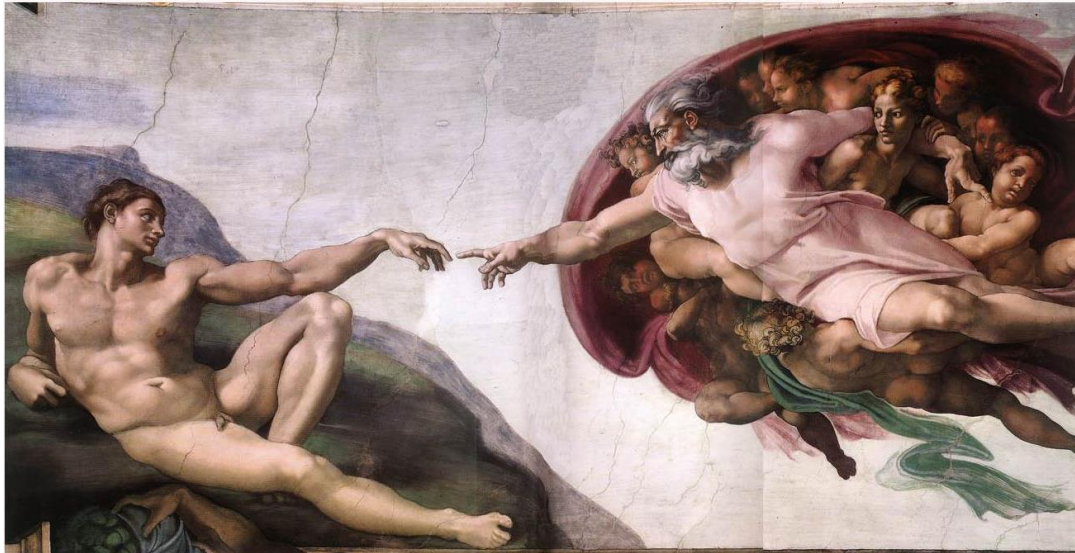


Apocalipsis, Beato de Liébana, año 776.

En el Renacimiento, surgido a partir del antropocentrismo, los artistas decidieron recuperar el ideal de belleza clásico y, además, liberar el cuerpo desnudo del estigma de culpabilidad que el cristianismo había vertido sobre él, como instrumento y vehículo del pecado. Utilizándolo para temas mitológicos, históricos y religiosos. La belleza simbólica pasó a tener un componente más racional y medurado, basado en la armonía y la proporción, y en el estudio de la anatomía para su mejor articulación. Empieza a verse un carácter más estético, destacando entonces el desnudo femenino (debido al mecenazgo de nobles ávidos de demostrar su privilegiada posición social). Así el desnudo se seculariza hacia lo *profano* y se convierte en pretexto perfecto para cualquier composición. Produciéndose de esta manera una curiosa simbiosis entre las figuras míticas del desnudo clásico y los personajes cristianos más justificados para aparecer desnudos.

El primero en comprender plenamente, desde la gran época de la escultura griega, la identidad del desnudo con el gran arte figurativo, fue Miguel Ángel. Antes de él había sido estudiado con miras científicas, como un recurso para plasmar la figura envuelta en ropajes. Miguel Ángel vio que entrañaba un fin en sí mismo e hizo del desnudo la suprema finalidad de su arte. Para él, arte y desnudo eran sinónimos.

Bernard Berenson, Los pintores italianos del Renacimiento (1954).



La creación de Adán en la Capilla Sixtina, Miguel Ángel Buonarroti, 1511.

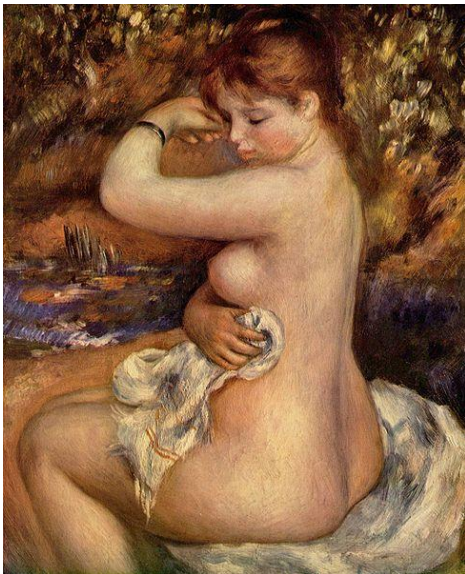
Después del Renacimiento llega el Barroco y el desnudo se vuelve más carnal, se empieza a hacer uso del mismo para transmitir sensaciones de vulnerabilidad y dolor. Comienza a predominar aquí el desnudo femenino alegórico, donde mujeres desnudas podían representar conceptos como justicia, verdad, generosidad, etc. Se acentuó la torsión y la exuberancia, así como en la obra de algunos autores pudo comenzar a verse representada una materialidad del cuerpo más cruda (pliegues en la carne, arrugas en la piel). Posteriormente, con el clasicismo, se puede apreciar una desnudez que resalta la dignidad y magnificencia, mucho más sereno y académico con respecto a la época anterior. Sutilmente se pasó del desnudo religioso o mitológico a escenas más costumbristas, con actitudes más mundanas, que destacaban el lujo y la ostentación, gracias al progresivo auge de la burguesía. El desnudo pictórico adquirió mayores connotaciones eróticas, refinadas y cortesanas, sutiles y evocadoras, pero no exentas de provocación y cierto carácter irreverente, abandonando ya cualquier atisbo de idealización clasicista y asumiendo el carácter mundano del género.



San Andrés apóstol de José de Ribera, 1631.

Pero los excesos ornamentales del barroco y el rococó (relacionados con la aristocracia) se verían ensombrecidos por un renovado auge de las formas clásicas, más puras y austeras, de la mano de la Revolución Francesa. Y ya a finales del siglo XVIII, principios del XIX, se asientan las bases de la sociedad contemporánea, que trae consigo una dinámica evolutiva de estilos que se suceden cada vez con mayor celeridad.

En el siglo XIX abunda más que nunca el desnudo femenino (al desnudo masculino se le asignaron connotaciones algo distintas, como prueba suprema de la destreza técnica de un artista), con obras de fuerte contenido voyerista (mujer sorprendida bañándose, peinándose, durmiendo, etc.) que se recrean en la contemplación de unos momentos robados (la desnudez no es premeditada, la modelo no posa, aparente naturalidad forzada por el artista). Pero la liberación absoluta llega de manos del Romanticismo. El desnudo se vuelve más complejo y variado, el fundamento de la preparación académica lo constituía la preparación pictórica y dibujística del desnudo, al cual se le atribuyó una especie de virtud moral. Pero había algo más: el Romanticismo hizo creer a los hombres que el *ego* era la instancia suprema y decisoria, y que había que dar rienda suelta a las emociones. Por lo tanto el desnudo romántico es más expresivo, le otorga importancia al color y refleja un sentido más dramático, en temáticas que varían desde lo exótico hasta exacerbados cantos a la libertad. Las formas curvas y rotundas de las modelos muestran sin pudor una sensualidad inusual hasta entonces, en temas de toda índole, incluso literarios, cualquier pretexto era bueno para mostrar la belleza física.



Después del baño de Pierre Auguste Renoir, 1888.

Lo que el amor fue para narradores y poetas, el desnudo lo fue para los artistas de la forma.

Paul Valéry

En el XIX, especialmente con el realismo y el impresionismo (movimiento profundamente innovador), el desnudo empieza a perder parte de su contenido iconográfico y comienza a ser representado simplemente por sus cualidades estéticas, como imagen sensual y plenamente autorreferencial, aquí es donde empiezo a sentir cierta similitud con el tema de mi pintura. El

tema fue explotado y abordado desde múltiples perspectivas. La aparición de la fotografía permitió captar momentos espontáneos, presentando posturas que ya no presuponían la presencia de un público, ofreciendo una visión íntima del desnudo. Surgieron reinterpretaciones muy personales que abrieron distintas vías de desarrollo de suma importancia para la evolución del arte en el siglo XX. Iniciando el camino hacia los movimientos de vanguardia.

Desde el amanecer de esta indiscutible herramienta, la relación entre fotografía y pintura ha hecho correr mucha tinta. Al principio pudo suscitar cierto recelo por parte de los pintores, ya que la fotografía les podía arrebatar una parte importante de su actividad, pero no tardaron demasiado en interesarse por el desarrollo de la misma y en utilizarla para ampliar su aprendizaje del mundo. Artistas como Degas y Bonnard fueron pioneros en asociarla a sus investigaciones pictóricas y, curiosamente, al mismo tiempo los iniciadores de la fotografía se valían del milenar arte de la pintura para encontrar modelos y referencias estéticas con las que elaborar un lenguaje propio. Dando lugar a la eclosión de complejas conexiones entre ambas disciplinas. Degas supo muy bien como jugar con los encuadres a raíz de la fotografía, capturando instantes desde puntos de vista desconocidos anteriormente para realizar luego las composiciones de sus cuadros.



Dos mujeres tahitianas de Paul Gauguin, 1899.

Finalizando el XIX y entrando en el XX la naturaleza de la representación pictórica del desnudo humano se convierte en algo puramente simbólico, simbolismo que opera durante estos siglos mediante la provocación y la obsesión porque el contenido prime por encima del aspecto, lo que tiene por consecuencia obras de gran crudeza. Durante el siglo XX los artistas que marcan el camino que va a seguir la pintura de desnudos son Degas y Gauguin. El desnudo ya no tiene la connotación negativa de épocas anteriores, debido al aumento de la laicidad entre la sociedad, que lo percibe como algo más natural y no censurable moralmente. Y ya con las obras de Matisse y Picasso, *Desnudo azul* y *Las señoritas de Avignon* (1907) respectivamente, el desnudo pasa a ser un elemento conceptual y sin constricciones de ninguna clase.

Más recientemente, algunos estudios en torno al desnudo se han centrado en análisis semióticos como la relación entre la obra y el espectador (Joan Semmel) y el estudio de las relaciones de género. El feminismo ha criticado el desnudo como utilización objetual del

cuerpo femenino y signo del dominio patriarcal de la sociedad occidental. Artistas como Lucian Freud y Jenny Saville han elaborado un tipo de desnudo no idealizado para eliminar el concepto tradicional de desnudo y buscar su esencia más allá de los conceptos de belleza y género.



Desnudo azul.



Las Señoritas de Avignon.

No resulta tan sorprendente que el desnudo haya conservado plena vigencia entre los grandes temas del arte moderno porque, como hemos dicho al comienzo de este epígrafe, para las personas, la realidad física más directa e identificable es su propia efigie. Desde mi punto de vista, cuando el artista desea pintar seres humanos, necesita reducirlos a su ínfimo común denominador. Es un género que puede parecer supeditado a estrictas reglas tanto temáticas como formales pero que en la práctica permite introducir novedades estilísticas que lo rejuvenecen, otorgándole a la vez una mayor respetabilidad en cuanto a producto de elaboración intelectual.^{1 2 3 4}



Jenny Saville

Fulcrum

1999

¹ VV.AA.: *El arte del desnudo*, Catálogo de exposición. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

² LUCIE-SMITH, Edward: *El arte del desnudo*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982.

³ BARNECHEA, E. / FERNÁNDEZ, A. / HARO, J.: *Historia del Arte*. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990.

⁴ AA.VV.: *Enciclopedia del Arte Garzanti*. Ediciones B, Barcelona, 1991.

REFERENTES HISTÓRICOS

Edgar Degas



Edgar Degas nació en París en 1834, llegó a ser un afamado pintor impresionista. Por los testimonios de la época, se sabe que Degas era un hombre tímido, sensible, algo retraído, con una gran vida interior que a veces le dificultaba la relación con sus semejantes. Esto parece reflejarse en la serie de autorretratos que realizó entre 1854 y 1858, donde aún se aprecia la influencia de Ingres. En la década de los sesenta del siglo XIX, la posibilidad de entender la pintura como un ejercicio artístico, ajeno a las alegorías y al trasfondo moralista de los grandes cuadros de historia, era todavía incierta y dudosa.

Las relaciones de Degas con el movimiento impresionista fueron bastante complejas. A pesar de que participó en siete de las ocho exposiciones del grupo y mantuvo diferentes contactos con todos los pintores que lo constituían, se negó sistemáticamente a practicar la pintura al aire libre y su obra posee indudables resonancias realistas e incluso clásicas.

*El pasado alimenta al presente para proyectarse en el futuro.
Edgar Degas*

La captación visual del instante en Degas no puede asociarse al paisaje, que apenas practicó, aunque sí puede reconocerse en algunas pinturas relacionadas con la música, el baile o la escena teatral. Tras la guerra franco-prusiana, en la que participó alistándose en la Guardia Nacional, Degas regresó a París y frecuentó el ballet de la Ópera de la calle Peletier, iniciando sus primeras y míticas series de bailarinas hacia 1872. Dos años después, cuando participó en la primera muestra impresionista, su pintura fue una de las menos criticadas debido al perfecto dominio del dibujo, entendido éste sólo como un análisis de la realidad.

*Un cuadro debe ser pintado con el mismo sentimiento con que un criminal comete un crimen.
Edgar Degas*

Lo que más me interesa de este audaz experimentador son sus extravagantes composiciones en picados y contrapicados, únicas hasta llegar a él, y que me han servido de fuente de inspiración en este trabajo. Degas aportó una original invención compositiva que otorgó a su pintura una nueva visión del mundo y eliminó el encuadre tradicional, sustituyéndolo por una composición descentrada dominada por las nuevas leyes de la instantaneidad. Con magníficas y evocadoras diagonales. Este tipo de composición fue resultado de su constante experimentación, entre otros, con el grabado y la, en aquel momento, reciente fotografía.



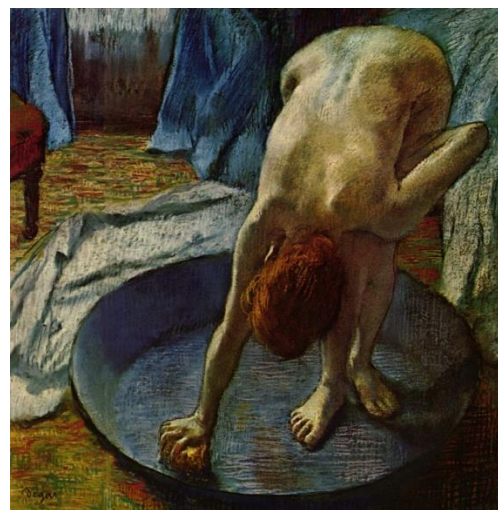
Woman in the Tub, 1886.

En 1917 murió a sus ochenta y tres años, con la visión gravemente deteriorada y amando el dibujo sobre todas las cosas. Degas dejó claro a su amigo Louis Forain que no quería ningún responso, sus palabras fueron: *Si tiene que haber uno, tú, Forain, te levantas y dices: "Amó enormemente el dibujo. Igual que yo". Y después te vas a casa.*

En su uso de la fotografía en busca de composiciones extrañamente cortadas, que le permiten retener por más tiempo la mirada curiosa del espectador, encuentro un magnífico precedente y una importante fuente de inspiración.^{5 6 7}



Dancers Practicing at the Barre, 1877.



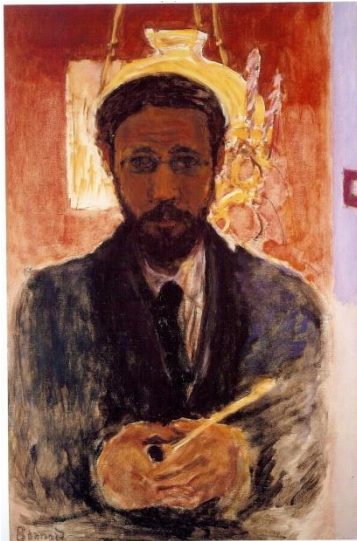
The Tub, 1886

⁵ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/degas.htm>

⁶ <http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/3411/Edgar%20Degas>

⁷ <http://www.fundacioncanal.com/micro/edgardegas/edgar-degas.html>

Pierre Bonnard



Pierre Bonnard nació en 1867 en Francia. Discreto pintor que supo como ningún otro de su generación combinar la lección de Degas con las de Gauguin, Vuillard y los Nabis. Su especialidad fueron las figuras femeninas en actos cotidianos en interiores reposados. De ahí que su pintura sea considerada *intimista*. Bonnard no plasma la realidad inmediata y fugaz, sino que elabora escenas subjetivas, con encuadres y coloridos nada casuales y esfumadas texturas. Al principio Bonnard reaccionó contra el impresionismo, y lo hizo desde una posición estética muy modernista (el decorativismo y las estampas japonesas como fuente de inspiración), pero más adelante utiliza una paleta mucho más rica dejando que la luz modele el espacio y cada vez va haciendo los colores más brillantes, aproximándose a determinados matices de los impresionistas.

De la vida de este pintor resulta muy interesante la relación con sus modelos; cercana, tórrida en ocasiones y muy digna de mención.

De hecho, el 28 de Marzo de 2005 se inauguraron dos exposiciones sobre él en Winthertur (Suiza). Una de ellas, *El taller del artista*, mostró obras de colecciones privadas suizas. La otra, *Bonnard y sus modelos*, trató de reconstituir precisamente el destino de sus modelos más importantes. Durante su vida el pintor se retiró varias veces de su escenario de producción para concentrarse en la vida de algunos de los modelos, empezando con el trágico final de Renée Monchaty (joven modelo y amante del pintor que se suicidó en 1924, pocas semanas después de que él se casara con Marthe), siguiendo con *la liaison* (enlace) con Luciene Dupuy (modelo de *La Chimenea*, 1916), y culminando con su relación con Marthe de Méligny.

A esta última la utilizó para muchas de sus pinturas, una mujer que transitó por la neurosis y con la que se terminó casando. Ella lo separó de sus amistades, aunque por la obsesiva repetición como objeto de su arte entiendo que constituyó una fuente inagotable de interés visual (algo parecido a lo que me ocurre a mí con Gara). También hay que añadir que a la difícil musa Marthe siempre le agradó posar, sobretodo en la bañera, en muchas de sus pinturas ella aparece totalmente sumergida en el agua.

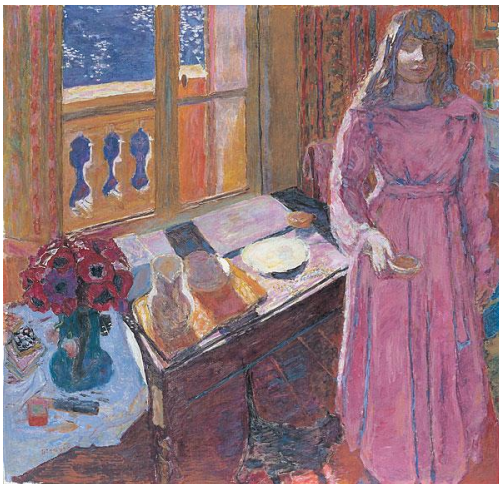
La relevancia que tenía para Bonnard la relación con sus modelos, cómo éstos hacían de su pintura algo totalmente íntimo e intransferible... para mí, esa es la esencia de su obra, a la que me acodo.⁸



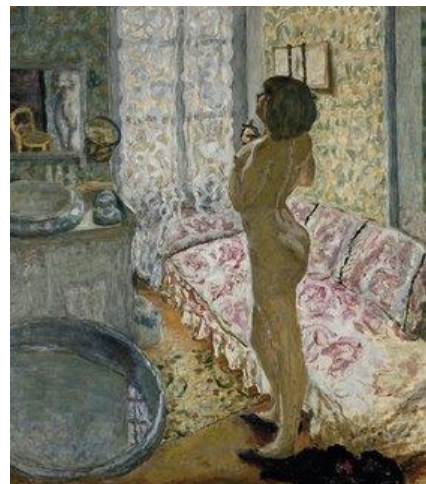
Renée Monchaty y Marthe Bonnard, sin fecha.



Desnudo en la bañera, 1925.



El bol de leche, 1919.



El inodoro y el sofá rosa, 1908.

⁸ <http://www.escapeintolife.com/essays/pierre-bonnard-the-intimiste/>
http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/81
<http://masdearte.com/pierre-bonnard-y-sus-modelos-en-winterthur/>

REFERENTES CONTEMPORÁNEOS

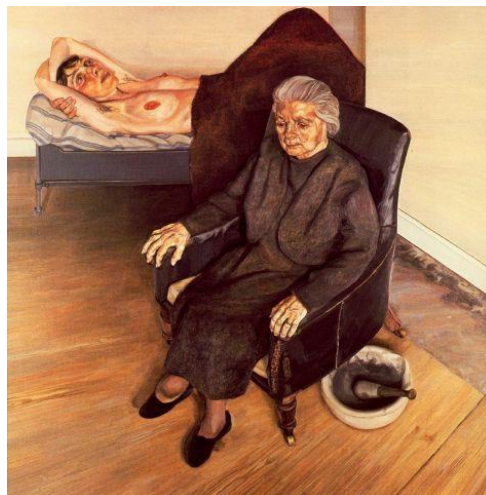
Lucien Freud



Lucien Freud nació en 1922 en Berlín y murió el 20 de Julio de 2011. Vivió la mayor parte de sus 88 años dedicado al arte, al estudio del desnudo y las emociones interpersonales. Ha sido el pintor de los instintos y los deseos básicos, el de los óleos inquietantes, crueles, arrogantes y hasta obsesivos. También, el artista más cotizado de entre todos sus contemporáneos. Prefería a la gente común, aunque un retrato de la famosa modelo Kate Moss, embarazada y desnuda, le convirtió en icono popular. Tras los pliegues de la carne, su aproximación al retrato fue, sobre todo, psicológica. No en vano era el nieto de Sigmund Freud.

Provocador y autobiográfico, solo pinta a aquellas personas que le importan y por las que se preocupa (como en mi caso). Su primera obra maestra, *Chica con rosas*, retrata a Kitty Garman, hija del escultor Jacob Epstein que se convirtió en su primera esposa el mismo año en que realizó el cuadro, 1948.

En 1940 conoció a Francis Bacon, con quién mantuvo durante muchos años una estrecha amistad confirmada en 1951, cuando ambos se retrataron mutuamente. En 1954 los dos pintores representaron a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia.



Gran interior W.9

Durante casi una década realizó cuadros sobre su madre, ya que ella había perdido todo el interés por él debido a una depresión que la redujo a una pasividad completa. En la obra *Gran interior W.9* la madre aparece junto a la novia, pero ambas están separadas, incomunicadas, ya que nunca posaban juntas. Los modelos de Freud han sido siempre aficionados, incluso sus hijas han posado desnudas para él, los modelos profesionales nunca le han gustado. En sus palabras: *ya los han mirado tanto que les ha crecido una nueva piel, cuando se quitan la ropa no se quedan desnudos, su piel se ha convertido en otra prenda de vestir.*

En los últimos diez años la obra de Freud ha mostrado todas las facetas de una vida, de una búsqueda, gracias a la complicidad de las personas que posan. Freud dice que pinta a gente *no por cómo aparentan ser, sino por cómo son realmente.*

Freud transformó su estudio en escenario de relaciones duraderas, logrando así una dimensión nueva en sus óleos. Leigh Bowery⁹ impactó al pintor con *unas pantorrillas que le llegaban hasta los pies* y se convirtió más en un actor que en un modelo profesional, pero su muerte en 1994, a causa del sida, convirtió a Big Sue, una oficial del departamento de Salud y seguridad, en la modelo principal de Freud. En su obra puede verse una amplia gama de sexualidad, heterosexual y homosexual, imaginaria y táctil.¹⁰

Debo tener predilección por la gente inusual o de proporciones extrañas.
Lucien Freud

La perturbación que le provocó el encuentro con lo real del rostro destruido por la enfermedad de su abuelo y la imposibilidad de reconstruirlo en una máscara para reparar la destrucción de la carne probablemente despertaron el deseo de profundizar en lo que hay de desconocido del cuerpo, de la sexualidad y de la muerte.

La exploración artística de las máscaras le hizo pensar que la pintura del cuerpo transmite más los misterios del cuerpo que el mismo cuerpo desnudo. En palabras suyas: *Parte del gusto de trabajar con modelos desnudos es que yo puedo ver más.*

Al igual que yo, Freud se interesa por el punto débil, sórdido, el lado oculto de las cosas.
Leigh Bowery

⁹ Leigh Bowery, un australiano que medía un metro ochenta y ocho centímetros y pesaba más de cien kilos; realizaba escandalosas transformaciones corporales de “diva freak”, vistiendo de forma extravagante. No era exactamente un modelo profesional, para Freud “era pura pose”. Tenía algo atractivo, raro, bizarro, no definido, que sedujo al pintor. Bowery se exhibía en una vidriera, los espejos donde se reflejaba estaban colocados de tal manera que solo se veía a sí mismo mientras el público lo observaba. Freud, después de contemplar esta actuación transformista de auto observación narcisista, fascinado le pidió que posara para él. Así lo hizo durante cinco años, cinco días a la semana.

¹⁰ http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/



Leigh Bowery



Big Sue

No es difícil ver en las búsquedas de Freud la mirada diferente sobre el objeto de la sexualidad que llevó a su abuelo a desarrollar la conquista del inconsciente. El encuentro con Bowery generó cambios en la obra de Lucien Freud. Frente a las dimensiones voluminosas del modelo, amplió sus cuadros, lo cual le permitió una mayor libertad espacial. Incrementó notablemente el espesor de la materia, dándole mayor densidad y volumen gracias al empastado, reforzando el aspecto tridimensional. Bowery, un modelo que hizo de la pose un arte, y un pintor que dio representación artística a la *pura pose* llevan a pensar los caminos por donde el artista puede penetrar en los misterios de la imaginación estética. Va más allá de la realidad manifiesta. Los contrastes y antagonismo del mundo externo se hacen visibles.

Sue Tilley, sucesora de Bowery, fue modelo principal de Freud durante los años 90. Ella fue amiga íntima y biógrafa de Bowery (quien le presentó a Freud). Y adquirió fama de objeto de culto al transformarse en Big Sue, la opulenta modelo del pintor. Sue comentó en alguna ocasión que Freud la eligió como modelo por considerar que su valor como tal era equivalente a su peso. Big Sue era una mujer inteligente y exitosa. Cada tela le llevaba cerca de seis meses en ser terminada. Sue posaba sábados y domingos y todo el tiempo que su trabajo le dejara libre. Posaba desplomada en el sofá, su posición preferida, esto podría haber favorecido el clima creativo onírico intersubjetivo de las sesiones de pintura.



Evening in Studio, 1993.

Evening in Studio, 1993, fue el primer cuadro en el que Freud pintó a Big Sue. En él aparecen dos figuras femeninas, Sue y Nicola (esposa de Bowery), la primera enorme y acostada y la segunda delgada y bordando sentada. Nicola evoca las pinturas que representaban tejedoras y transmitían ese clima de placidez. Sue, desplomada en el piso y abandonada al peso de su carnalidad, ocupa toda la línea horizontal. El cuadro nos parece entonces una metáfora estética de la complejidad erótica de la creación, que oscila entre lo más brutal y natural de la sexualidad y lo más sublimado de toda expectativa erótica.¹¹

En casos como éste su juego compositivo y el cariño con el que pinta a sus modelos me hacen sentir conmovida y fuertemente atraída por su obra. Lucien Freud consigue atrapar mi mirada como no lo consigue nadie. Admiro la intensidad e intimidad de la relación que tiene con sus modelos, que le hacen capturar el realismo de sus cuerpos bestialmente. De ahí la honestidad visceral y la franqueza en su pintura.

Necesito que desarrollen dependencia hacia mí, para que así sigan volviendo.
Lucien Freud

En comparación con las representaciones tradicionales del desnudo académico que promueve una *relación distanciada entre la figura y el espectador*, así como entre el pintor y el modelo, los retratos desnudos de Freud incitan a los espectadores a una mirada cercana y activa, al reconocimiento que demanda la comunicación y el rechazo frente a la presencia corporal de la persona. Freud logra servirse de la pintura al óleo para conformar la imagen simbólica del cuerpo y del sujeto. En este sentido, pienso que la pintura al óleo nos permite controlar la crudeza y la sensibilidad de las pinceladas y de los planos que construyen los volúmenes gracias a su densidad fuertemente manipulable y la multitud de formas en que puede ser aplicada.^{12 13}

El óleo como vehículo para trasladar un mensaje, la sinceridad de su obra, su pincelada trazada de extremo a extremo cuando es necesario, que marca y que dibuja, dejando ver el rastro, la huella de una decisión... son los aspectos de su pintura que más me han influenciado.

¹¹ <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-173686-2011-08-08.html>

¹² DIEZ ÁLVAREZ, Javier. (1995). *Lucian Freud: la pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura*. En: Revista Arte, individuo y sociedad, Nº 7, Págs. 111-116. Madrid.

¹³ LAMPERT, Catherine. (2011). *Lucian Freud (1922-2011)*. Gonzales Ferriz, y Gascón, Daniel (traductores). En: Revista electrónica Letras Libres.

<http://arte.elpais.com.uy/lucian-freud-el-retrato-y-la-carne/#.U31HYdJ5PSk>

<http://blogs.infobae.com/bellas-artes/2013/10/07/lucian-freud-la-verdad-desnuda/>

Joan Semmel



Una pintura es un objeto contemplativo que permanece y mantiene la atención durante un periodo de tiempo, no un objeto que se mueve y se marcha en un momento. Revela el proceso de su realización y las capas de tiempo transcurrido para hacerlo. A través del proceso de pintar, a través de cambios de énfasis y refinamientos intencionales, el significado e implicaciones de las imágenes se vuelven más intensos.

Joan Semmel

Joan Semmel nació en el Bronx en 1932, pasó un largo periodo en España durante los años 60 y en el 71 volvió a Nueva York, donde encontró su camino hacia el mundo del arte. Reencaminó su carrera y enfocó sus pinturas enfatizando temas eróticos y respondiendo a su manera de mirar y de mirarse. Sus pinturas constituyen una gran influencia en la pintura contemporánea.

Empezó pintándose a sí misma y a su amante. Tomando fotografías de sus cuerpos tumbados desde su propio punto de vista. Semmel desafió las convenciones de la belleza femenina, que tan sujeta al control de la subjetividad masculina había estado a lo largo de la historia. Por eso, y por tener un punto de vista que parece exclusivo de una mujer, recibió el apoyo del feminismo, aunque su trabajo siempre ha sido más personal que polémico. Su pintura nos muestra una forma audaz y descarada de tratar la figura humana, es figurativa y erótica, y se centra especialmente en su propio desnudo femenino. En sus cuadros el espacio aparece ocupado por cuerpos o fragmentos de éstos que están totalmente implicados en su existencia sexual y física. Ellos, definen el ambiente, y son a la vez definidos por el ambiente. Cada cuadro nos muestra la intimidad entre cuerpo y lugar, con formas humanas que a medida que se las mira van adquiriendo fuerza, y a medida que se hacen más poderosas, se vuelven también más vulnerables.

Sus figuras, aunque estáticas, parecen moverse, y podemos comprobar que en muchos casos el color aplicado está lejos de corresponderse con el color propio de la forma real a la que se aplica (cuerpos totalmente verdes, amarillos, violetas). Las sombras de estas figuras y su presencia en un espacio abstracto parecen hacer de su existencia algo aparte. Sentimos como podemos participar en la experiencia de cuerpos y vidas ajenos, sin pudor.

En algunas de sus obras (como en las mías) podemos saber o no saber quién es el sujeto presente en el cuadro (como cuando se trata de ella con su pareja), pero no podemos verle la cara. A través de su color hay un cierto distanciamiento de la realidad con el que me siento identificada, y en su pincelada también podemos encontrar alguna similitud. Así como también

en su relación figura/fondo hay referencias a mi trabajo, pues no termina de decirnos dónde están esos cuerpos que pinta. A estas características comunes hay que añadir el hecho de que ella también parte de una base fotográfica para realizar sus pinturas y que también hace uso con frecuencia de composiciones poco convencionales que la *obligan* en cierta manera a fragmentar.



Antecedentes académicos

Ya desde el comienzo de la carrera me interesé por el papel del cuerpo humano en la pintura, en un principio siempre en relación con el entorno del mismo y con una intencionalidad más narrativa. En segundo, con los trabajos de desnudo al natural se reafirmó y depuró esta inclinación. Es, con diferencia, el género pictórico con el que me he sentido más cómoda. También a nivel técnico pienso que me da unas posibilidades que puedo explorar y explotar mejor que pintando cualquier otro motivo.

A través de ejercicios de interpretación pude estudiar cuadros muy célebres, como la espectacular y perturbadora obra *Olympia*, de Manet. Siempre he sentido una especial admiración por este cuadro, para mí es, con diferencia, el desnudo más descaradamente pintado con una inclinación muy próxima a la entelequia (es un desnudo que habla del desnudo y tiene su fin en sí mismo). Rompedor. Evidentemente, y teniendo en cuenta que lo realicé en segundo de carrera, ni tan siquiera me acerco a la majestuosidad de la obra interpretada, pero le tengo especial cariño porque sé que con él el desnudo tocó a mi puerta para monopolizar definitivamente mis siguientes años de carrera. Y, curiosamente, si bien en mi reinterpretación de *Olympia* aparece la cara (porque no podía ser de otra manera), ésta carece totalmente de facciones: es una cara sin rostro.



Olympia, E. Manet, 1863.

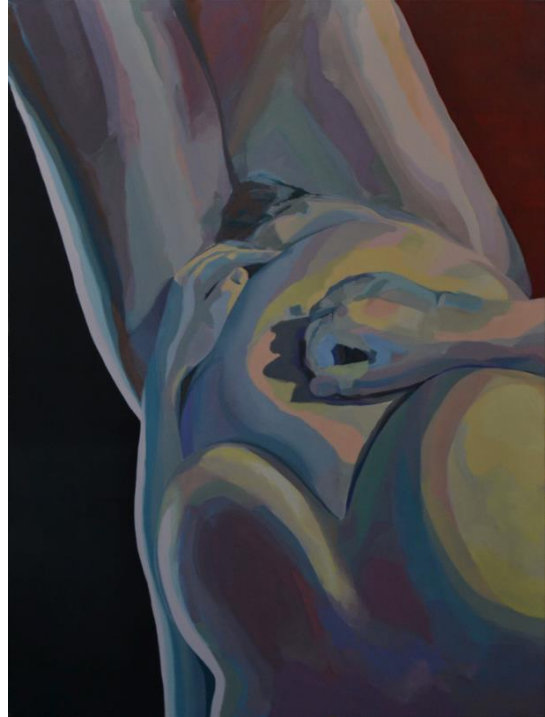


Reinterpretación, 2012.

En los cuadros siguientes comencé a diversificar y personalizar mi paleta y se asentaron un poco las bases de mi tendencia compositiva. Así como establecí mi afecto por el procedimiento del óleo, con el que no he dejado de pintar desde entonces.



Isabel, 130x97 cm, 2012.



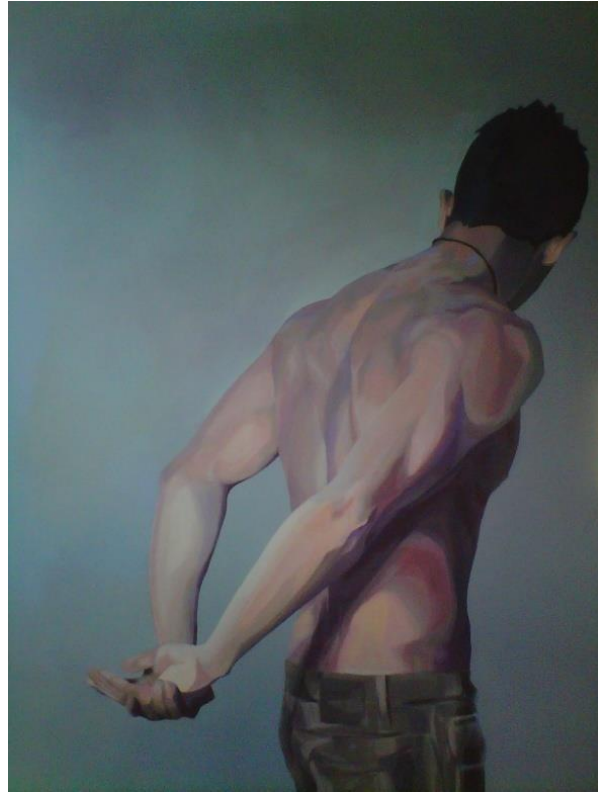
Lara, 130x97 cm, 2012.

En el caso de *Isabel* busqué situarme en un lugar donde la posición tumbada de la modelo me permitiera pintarla en un formato vertical. El escorzo total generó una composición poco convencional y creaba cierto distanciamiento del modelo. Esta obra fue para mí una auténtica revelación hacia los grandes planos de color y búsqueda de la gama cromática fría y bastante neutra en contraposición con colores saturados. Con ella vi que podía llegar más allá y así decidí hacer la siguiente, *Lara*, con características similares. Intenté repetir aquellos aspectos que me habían gustado de *Isabel* en *Lara*, como el protagonismo de las manos y de los muslos, la verticalidad, sin cara reconocible, y el contraste de color claro-neutro/oscuro-saturado. Comienzo a interesarme por la composición a partir de un fragmento.

En el tercer curso tuve la oportunidad de decidir una línea temática más personal y me decanté rápidamente por trabajar con figuras masculinas de espaldas, aun semidesnudas, pero con un claro interés en lo anatómico y en posturas corporales poco usuales. En las imágenes siguientes se puede apreciar de nuevo la tendencia a no mostrar los rostros de los modelos. Así como dejar que el fondo sea una atmósfera que envuelve a la figura sin contener elementos de distracción, el equilibrio viene dado por la relación entre figura y fondo, lo lleno y lo vacío. La pincelada y el color están ya concretados en estos trabajos.



Violent Blue I, 2013.



Iván, 2013.

En el cuarto curso supe con certeza lo que quería hacer, ahora solo faltaba pulir el cómo. Tras la sesión de fotos del 19 de Septiembre, con la que conocí realmente la química de la relación modelo-pintor, decidí que trabajaría con el cuerpo humano en posiciones *complicadas* y cerradas, empecé a buscar la rotundidad y el peso, y comprendí que muchas fotografías que aparentemente no resultaban útiles solo necesitaban cortes estratégicos y variaciones de orientación.

Busco acercarme a ellos pero sin llegar a hacer macros, quiero mostrar el detalle del cuerpo pero sin que el detalle fragmente el todo; busco la proximidad, la partición y la suma. El fragmento solo se refiere al todo para cuestionarlo, suponerlo como ausencia o enigma, o memoria perdida. El detalle en este sentido impone el todo, su legítima presencia, su valor como respuesta¹⁴.

Gara I fue el cuadro que propulsó este proyecto.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges.: *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Ed. Cendeac, Murcia, 2010.



Gara I, 2013.

Desarrollo y resolución del trabajo

DESARROLLO CREATIVO

Cuanto más miras un objeto, más abstracto es, y también, irónicamente más real.
Lucien Freud.

Me atrae el cuerpo desnudo, de hecho, por momentos, podría decir que me perturba. Son pequeños seres libres de accesorios, que despojados de mascarar y velos, buscan mostrar que *mirar* es un privilegio. Y por eso, en este trabajo pictórico, quiero multiplicar las formas de leer el cuerpo.

El no-rostro y la mirada

Hablo del cuerpo mediante el desnudo, el cuerpo está sometido a la mirada. Y, ésta, a su vez, a lo cultural, es decir: la mirada puede ser de culto, puede ser contemplativa, o también puede llegar a perturbar.

Las características de mi desarrollo creativo empiezan a asentarse a raíz de la decisión de no dejar que aparecieran los rostros de los modelos pintados. Ésta fue la primera decisión que tomé en torno al proyecto. A lo largo de la contextualización de este trabajo puede leerse como en las distintas épocas el desnudo se ha visto sometido al criterio defendido por la moral imperante (ha sido alabado, buscado, estudiado, objeto de obsesiones técnicas, ocultado, prohibido, etc.), pero me ocurre que, en la inmensa amplitud de su historia, no encuentro demasiados casos que no me muestren el rostro o un atisbo del mismo, haciéndome sentir ante un sujeto retratado que me *mira* más que ante un cuerpo humano sometido a *mi mirada*. Quiero decir: no puedo sentir la misma sensación ante un cuerpo al que le veo la cara que ante uno donde ésta no aparece. No se trata de un problema de identificación (porque es evidente que conozco perfectamente a mis modelos) sino que al tener sus rostros presentes éstos se convierten en vehículo de comunicación recíproca. Es como si sus rostros, *sus miradas*, me hicieran sentir culpable de alguna manera por verlos como los veo. Casi como objetos, podría decir, aunque también me interesa plasmar integridad en ellos. La tienen, les pertenece y no pretendo deshumanizarlos con este hecho, pero si quiero alejarlos de una concepción de *humano* más convencional. Quiero representarlos como objetos de *mi* mirada, mediatizada por el conocimiento más o menos íntimo que tengo de ellos y, por tanto, ajenos a las miradas externas de perfectos desconocidos.

Otra cosa distinta es la interpretación que de estas imágenes pueda hacer un posible espectador. Pero en este cruce de intenciones la suma de interpretaciones siempre ha enriquecido el arte.

La composición extrañamente cortada

Otro punto importante fue darme cuenta de que buscaba, cada vez con mayor intensidad, composiciones en las que primaran formas extrañas de ver el cuerpo, posturas menos usuales y que reflejaban algo tenso y doloroso. Momentos en que mis modelos se movían para cambiar de pose. Ese corto lapso de tiempo, cuando estiraban su espalda o sus brazos hacia delante o hacia atrás. Como pasos de danza aleatorios que salían sin ser buscados. Momentos que me permitieron intuir cómo eran sus cuerpos al manifestarse por sí mismos. Llevaban un rato tumbados con una pierna levantada manteniendo los brazos también en alto y empezaban a agarrotarse sus músculos, entonces el cuerpo hablaba e involuntariamente hacían un movimiento absolutamente interesante. Y ahí estaba yo, cámara en mano, dispuesta a encontrar la manera de congelar esa reacción espontánea. Esas formas repentinas me resultaban conmovedoras, humanas, bellas. Y con esta idea fue caminando mi proyecto, orientándose hacia unas imágenes cada vez menos reconocibles, aparentemente más abstractas y tal vez capaces de retener el interés por más tiempo. Este aspecto ha sido descrito por Edward Lucie-Smith, en relación con algunos excelentes ejemplos del pintor Michael Leonard: [...] *la figura ha sido cortada para obligar al espectador a reconstruir lo que falta y así acceder a una comprensión más exacta de las formas y la manera como éstas se articulan. De un lado, la pintura es una construcción abstracta de volúmenes y vacíos contrapuestos y, de otro, una imagen levemente misteriosa.*¹⁵

La imagen pretende ser pregnante por su sencillez y se rehuye de la cualidad estática. Busco crear un distanciamiento a través del corte, para que cada vez se lea con más dificultad la parte del cuerpo de la que se trata. Intento alejarme de una lectura banal, dificultando el reconocimiento de la porción del cuerpo representada.

La figura y el vacío

Mis figuras no están emplazadas en un espacio real, están en un universo particular y personal. El vacío de los fondos recoge y subraya el movimiento de los cuerpos.

Una vez establecí que me interesaba trabajar con el factor *no-rostro* y los cortes inusuales, aprecié que no era menos importante la relación figura- fondo, o lleno-vacío, pues mi interés compositivo ya caminaba de la mano de un modelo por cuadro y con un aspecto cerrado, rotundo, sin interacciones con otros elementos. Esto me llevó a interesarme por el asunto del vacío en sí, pues no estaba poniendo al modelo ante el vacío (como hizo Caspar Friedrich en su *Filósofo ante un mar de nubes*) sino haciendo que tanto la figura como el espacio que la rodease interactuaran en comunión. Sin embargo, este *espacio* no aporta información en sí, así que no quiero llamarlo espacio (pues no creo que tenga nada que ver con el concepto de entorno). Así que vuelvo al vacío como tal, he intentado entenderlo de otra manera. Entonces me encontré con las palabras de Lao Tse (uno de los filósofos más relevantes de la civilización china) que dijo:

¹⁵ [LUCIE-SMITH, p. 156]

“Treinta radios lleva el cubo de una rueda; lo útil para el carro es su nada (su hueco). Con arcilla se fabrican las vasijas; en ellas lo útil es la nada. Se agujerean puertas y ventanas para hacer la casa, y la nada de ellas es lo más útil. Así, pues, en lo que tiene ser está el interés. Pero en el no ser está la utilidad.”¹⁶

Para los orientales el vacío es la realidad profunda, occidente tardó siglos en entenderlo como el correlato necesario para la presencia de las cosas. Y con esas acertadas palabras creo que justifico adecuadamente la relación lleno-vacío de mis cuadros, pues ambas cuestiones, y queda eso claro aquí, son igualmente importantes y no podrían existir de ninguna manera la una sin la otra.

Sin embargo, desde el punto de vista pictórico, el vacío ocupa una extensión en el espacio bidimensional del lienzo y, como tal, conlleva un peso visual. Encontrar el equilibrio adecuado entre figura y fondo, o cuerpo y vacío, conlleva asimismo una serie de actuaciones que miden el peso del color y el tono para compensar todos los pesos visuales entre sí, sin perder de vista la relación entre pesos formales y semánticos. Así, un cambio en el color y el tono de la figura requiere con frecuencia un cambio semejante en el fondo. Y un color demasiado intenso en la figura requiere en ocasiones hacerlo participar del fondo con el fin de restablecer la armonía del conjunto.

Color y cuerpo

La intención con respecto a la anatomía es dibujarla mediante el color. Que se lea lo que se cierra y lo que se abre, lo que sube y lo que baja, lo que se estira y lo que se contrae, mediante cambios de clarooscuro, de matiz, de temperatura. Que los planos de color de las zonas sencillas sean sencillos, y que se vuelvan más complejos según se vuelva más compleja la zona del cuerpo de la que se trate. La gama de colores puede ser bastante neutra pero a la vez puede irrumpir someramente con matices un poco más puros que se integran por similitud de tono. Siempre tuve predilección por las gamas sutilmente frías de color y por los colores saturados ligeramente, al tiempo que cada vez doy pinceladas más directas y más amplias, sin molestarme el contraste que pueda surgir, aunque siempre vuelvo y busco las transiciones conforme avanzo en los cuadros. Esta cuestión es muy personal e intuitiva, y según la imagen, el formato y el momento, puede cambiar radicalmente de una gama cálida y rojiza a una gama neutra y verdosa, o a una más fría y cercana al violeta. Es una búsqueda constante que se detiene cuando el cuadro se pronuncia y *me dice* que ya está acabado. El color también me ayuda a intensificar o rebajar a mi voluntad aquellos puntos que me permiten acentuar la tensión de algunos “momentos” e introducir matices interesantes que aporten un contrapunto.

Una nueva visión de uno de los más universales y longevos asuntos del arte. Profundizar en la naturaleza figurativa de la pintura. El cuerpo humano se confunde con la despojada desnudez con la que se muestra la propia experiencia pictórica contemporánea.

Josu Bergara Etxebarria (Presidente del Museo de Bellas Artes de Bilbao).

¹⁶ <http://www.emprendedoresnews.com/tips/canjes/llevar-el-vacio.html>

PROCESO CREATIVO Y METODOLOGÍA

Cronograma/Diario

Más que un cronograma, se podría decir que lo que aquí presento es un cuaderno de bitácora. Pues antes de empezar no he establecido el tiempo que me llevaría cada cosa para luego repartirme en función de ello. En su lugar, aproveché que en tercero había redactado el diario de un cuadro de gran formato y el función del tiempo que vi que me llevó esa pieza establecí que con los meses de los que disponía para este proyecto llegaría a hacer alrededor de siete piezas. Y a partir de ahí me eché a rodar. Así que lo que aquí he redactado es el diario de ese rodaje, resumido, por supuesto.

Febrero

Sinceridad- cuerpo- mirada. Interpretar a mi manera. Tomar decisiones. Estudiar diferentes maneras de plasmar mis composiciones con Photoshop. Búsqueda de más composiciones. Interés por la distribución del cuerpo humano en el espacio, provocar maneras de reflejar mis intereses. Humanidad- deseo- culpador- existencia- vacío= fondos. Realización del Abstract y establecimiento de los referentes. Redacción de la justificación (motivación, introducción). *Sergio y Gara III* en primeras y segundas manchas, *Gara II y IV* ya en medios tonos y jerarquizando la luz. Factores visuales en la formación del concepto, someter la mancha a la forma.

Marzo

Búsqueda de información por internet. El vacío. Establecí las cuestiones esenciales del proyecto y algunos objetivos. Trabajo de las sombras en *Sergio* y corrección de las costillas. Estudio de la anatomía en *Gara II y IV*, movimiento del trapecio, simplificación del claroscuro (de nuevo), trabajo con el fondo, búsqueda de la continuidad en la curvatura de la caja torácica, definición de la columna vertebral. Retoques en el vientre y las rodillas de *Gara III*. Correcciones varias y más montajes en Photoshop.

Abril

Terminados *Sergio y Gara III*, continúa la pelea con *Gara II y IV*. Vuelta a retocar el fondo de *Sergio* mientras reposa *Gara II y IV*. Prueba con el Barniz Mate Opal de Titán en un cuadro que había sido rechazado por el camino. Realicé más fotografías y comencé con el cuadro *Giorgos*. Retoques en *Gara III*, *Sergio* y *Gara II y IV*, que son dados por terminados.

Mayo

Empiezo con *Bajo vientre*. Búsqueda de información. Libro de Lucie- Smith. Empecé con *Ibone*. Adquisición de un antiguo catálogo de CajaCanarias de una exposición sobre el desnudo. Primer borrador del Trabajo Fin de Grado. Terminé *Giorgos* y *Bajo vientre*. Retoques para la exposición de la Recova.

Junio

Búsqueda del desnudo como género artístico. El modelo sin rostro. El uso de la fotografía. Empecé *Sobre la cadera*. Redacción del segundo borrador del Trabajo Fin de Grado. Trabajé en los dos últimos cuadros simultáneamente que en la memoria a lo largo del mes.

Julio

Se termina el Trabajo Fin de Grado y el cuadro *Sobre la cadera*. Mudanza. Sigo trabajando en *Ibone*. Presentación TFG.

El uso de la fotografía y trabajos de composición

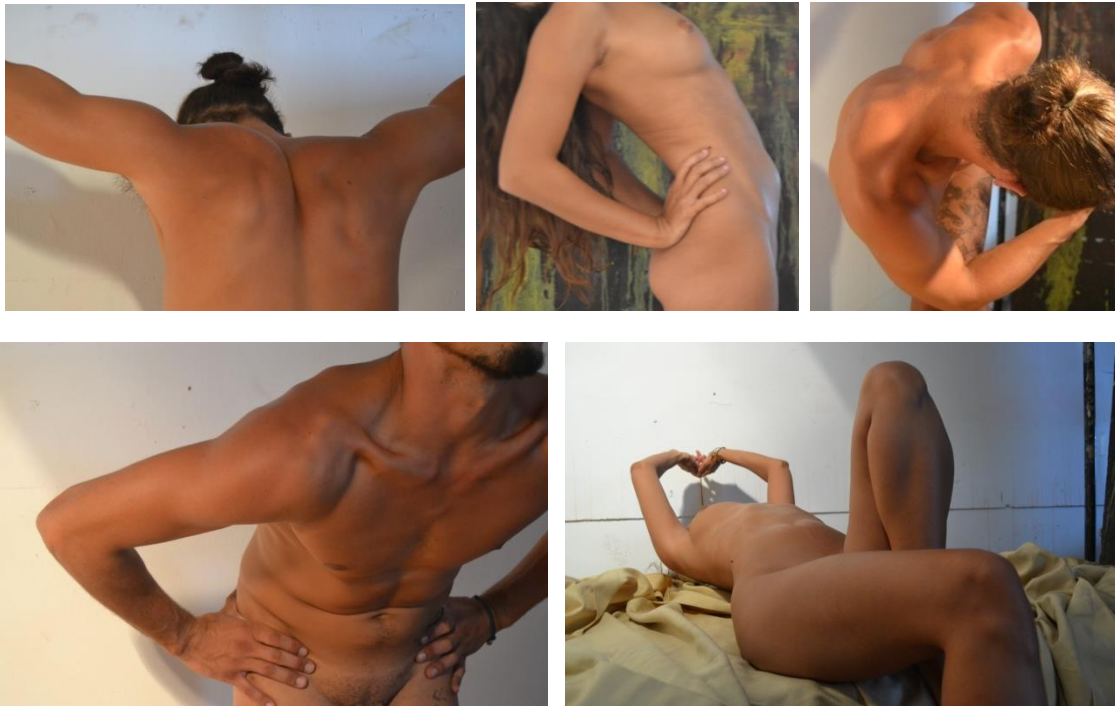
El proceso creativo de mi obra comienza con la toma de fotografías. La fotografía no es para mí un planteamiento de creación en sí, pero me ayuda a justificar y afirmar los planteamientos de mi propia creación.

Las fotografías que tomo de mis modelos me permiten buscar ángulos extraños en posturas incómodas que puedo captar con rapidez. Le sigue una selección de imágenes que podrían tener una resolución pictórica interesante. Luego se someten a edición digital y ahí comienza la segunda fase de corte y orientación de la imagen. Sigue una fase que realizo con el proyector en la que adquiere importancia la decisión sobre el tipo de formato. De manera intuitiva primero, y deliberada después, voy componiendo el encajando del cuadro. La colocación de la figura en cada cuadro viene apoyada por la dirección del vacío que supone el fondo.

El dibujo nunca es idéntico a la fotografía, pero, como soporte material, ésta puede proporcionar una información muy variada –imágenes más oscuras y más claras-, lo que hace de ella un punto de partida ideal para este tipo de exploraciones. Uno de mis referentes, Joan Semmel, tampoco usa modelos vivos para sus obras, usa fotografías.

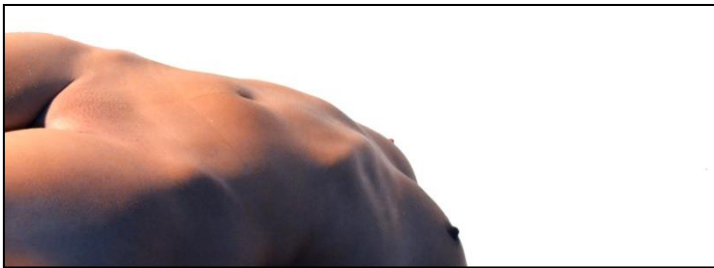
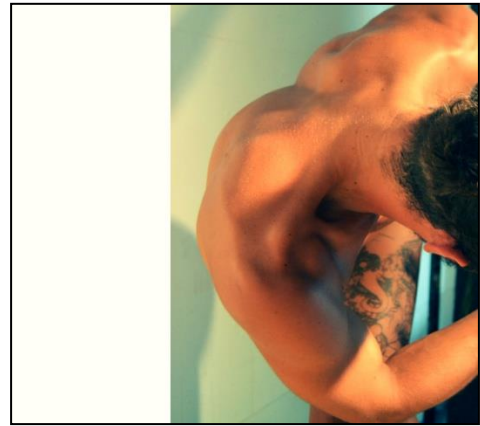
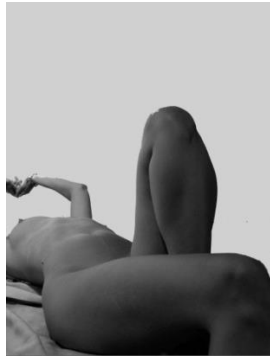
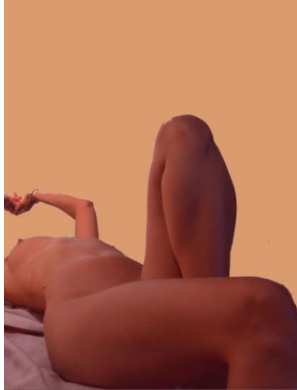
Las fotografías digitales me permiten hacer rápidos bocetos con el ordenador donde voy variando de color en el fondo y moviendo la orientación de la figura, así voy viendo qué superficie debe abarcar el vacío hasta quedar satisfecha.

Para este proyecto he realizado dos sesiones fotográficas. La primera fue grupal, ocurrió el 19 de Septiembre del pasado año en el aula 71; ese día conté con la presencia de cuatro modelos (dos mujeres y dos hombres). Y la segunda fue individual, más íntima, a mediados de Febrero.



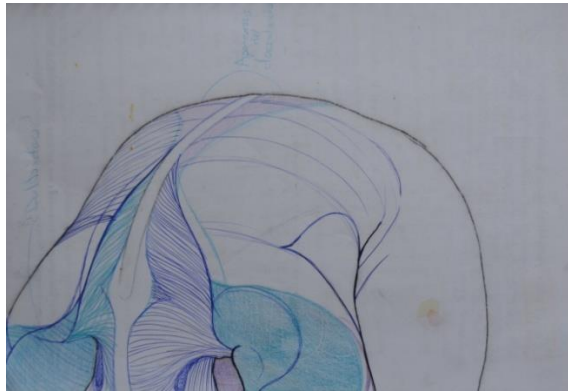
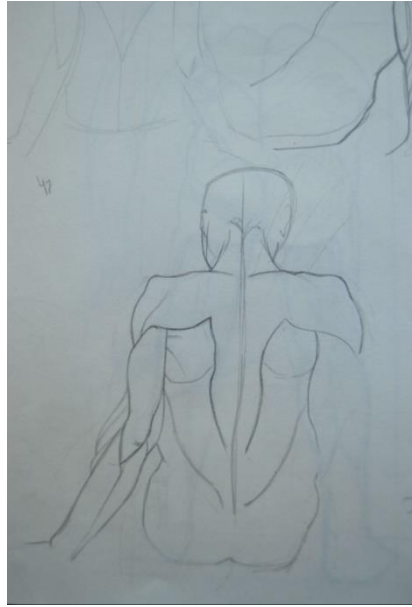
Montajes y bocetos

Una pequeña selección del los estudios previos de los que suelo partir, bocetos de apoyo y montajes digitales.





Estos bocetos han sido extraídos del libro de artista y están en su mayoría realizados con acuarela y lápiz de color (medios muy adecuados para realizar esbozos rápidos). Para algunos de ellos se han utilizado como referencia del dibujo de la anatomía humana los libros de Stan Smith y John Raynes citados en la bibliografía.



Fases del proceso

El no saber desnuda. Esta proposición es lo máximo, pero debe ser entendida así: desnuda, por lo tanto veo lo que el saber escondía hasta entonces, pero, si veo, sé. En efecto, sé, pero lo que he sabido el no-saber lo sigue desnudando.

*George Bataille
L'expérience intérieure, 1945.*

Mis pinturas están pensadas desde una visión cercana. Voy de lo objetivo a lo personal. El punto de partida fue establecer una relación más íntima con mis modelos.

Este método comienza, como ya hemos comentado anteriormente, con la toma de fotografías que posteriormente son cortadas y manipuladas digitalmente en cuanto a distribución figura-fondo se refiere. Generalmente imprimo varias versiones de la misma con diferentes ajustes de color para cada cuadro, y siempre una en blanco y negro. Cuando las proyecto me tomo algún tiempo para comprobar que estoy totalmente de acuerdo con la situación del modelo sobre el lienzo y que el formato se ajusta a mi propuesta. Aunque, en cualquier caso, si a mitad del proceso me da la sensación de que el peso de la figura desestabiliza la imagen, acudo al fondo para contrarrestar esta sensación por medio de diferentes contrastes cromáticos.

Al iniciar un cuadro veo necesario partir de una estructura planificada, esto me produce una sensación de estabilidad que me da libertad para luego expresarme más libremente. En las piezas de esta serie, el tamaño, el formato y la distribución del espacio, son factores muy importantes. Las posturas de los modelos me dan pie para darle carácter a los fondos. Todos nos identificamos con otros seres humanos, y establecemos relaciones de varios tipos. Al pintar figuras humanas hay que tener en cuenta las consideraciones emocionales. Puede sugerirse movimiento mediante un gesto, y así se activa la parte más amplia del fondo y se equilibra el descentramiento. Experimentando con la colocación de los distintos elementos de una composición puedo obtener resultados inesperados.¹⁷

En *Gara III* puede apreciarse como he compensado la orientación y el peso a través del juego de líneas oblicuas con el fondo. Cuando la figura empieza a descompensarse pongo colores en el fondo que mediante la mancha o el tono la equilibren de nuevo. En principio se compone la relación lleno- vacío de acuerdo a la información de la fotografía. Una vez iniciado el proceso creativo, a raíz de nuevos contrastes cromáticos o tonales (claroscuro), teniendo en cuenta que la luz añade peso, se puede ver descompensada la relación de equilibrio por lo que habrá que recurrir a manchas de color o divisiones del plano para establecer un equilibrio nuevo.

¹⁷ SMITH, Stan.: Anatomía, Perspectiva y Composición para el artista. Ed. Tursen/ Hermann-Blume, Madrid, 1996.



Gara III, algunos pasos de su proceso.

El Photoshop me sirve para elaborar propuestas diferentes de manera rápida pero luego sobre ese material sigo eligiendo y filtrando a mi manera hasta hacerlo mío. No es un proceso mecánico, pero tiene partes mecánicas que me apoyan. Es la sensibilidad personal la que selecciona unas soluciones y no otras hasta conseguir la armonía final. Equilibrio con respecto a la estructura del campo. Armonizo e integro las figuras con el fondo por semejanza de color. Mis encuadres crean un distanciamiento de la idea habitual de la imagen del cuerpo humano. Como ya se ha dicho anteriormente, para centrarme en la expresividad de los cuerpos elimino la identidad. Esto y el hecho de buscar composiciones algo diferentes y alejadas de una lectura banal del cuerpo me obliga a plasmar a mis modelos como fragmentos.

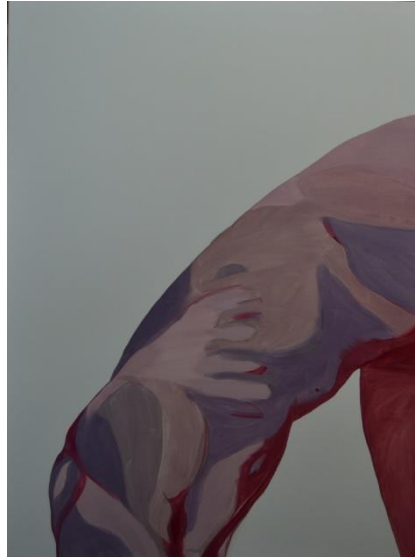
No todos los cuadros han evolucionado de la misma manera. Cada uno de ellos implica una experimentación cromática diferente y que evoluciona muy lentamente. Capa a capa, voy buscando la transición tonal que me convence y luego la matizo en busca del color que más me satisfaga.

Una vez proyectada la imagen, según la fotografía, tengo varias maneras de proceder. Una de ellas es cubrir con la primera mancha las zonas de oscuridad y medios tonos oscuros, dejando las zonas de luz sin cubrir, como en el ejemplo de *Sergio*. Otra es tapar toda la figura pintando de colores más saturados las zonas más oscuras e ir neutralizándolos según me acerco a la luz. Ese sería el caso de *Giorgos*. En los casos más complejos como en el de *Gara II y IV*, lo que hago es dividir la figura por trozos para que me ayuden a mantener el dibujo de lo que hay debajo presente. También, puedo partir de todos los tonos claros y medios y, cuando ya éstos están cubiertos, meterme con la zona más oscura. Así fue en *Bajo vientre*.

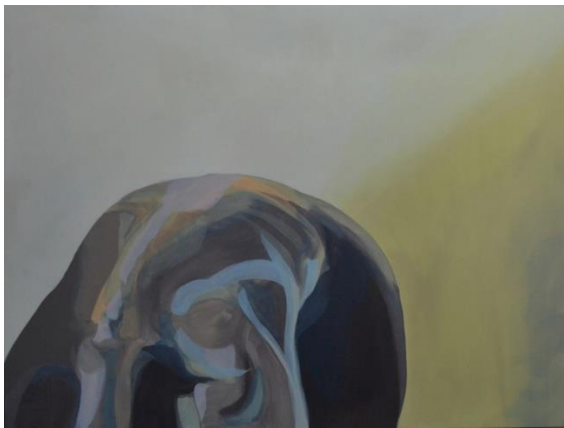
A esta primera mancha, jerarquizadora de luz, le sigue un primer planteamiento del fondo que va cambiando conforme avanza la figura. Como ya hemos dicho algunos párrafos más arriba, fondo y figura van caminando juntos para no descompensar la globalidad del cuadro. La figura va avanzando, capa a capa, en busca de su paleta. Y pincelada a pincelada trato de encontrar la anatomía que se esconde bajo la piel de mis modelos. En este sentido, las piezas más complejas fueron *Gara II/IV* y *Giorgos*. Tuve mucho cuidado en situar correctamente las costillas, fue necesario para ello acudir a los libros de anatomía que figuran en la bibliografía.



Sergio



Giorgos



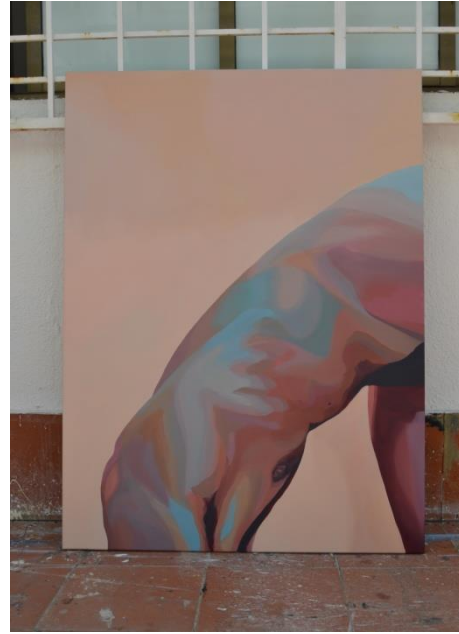
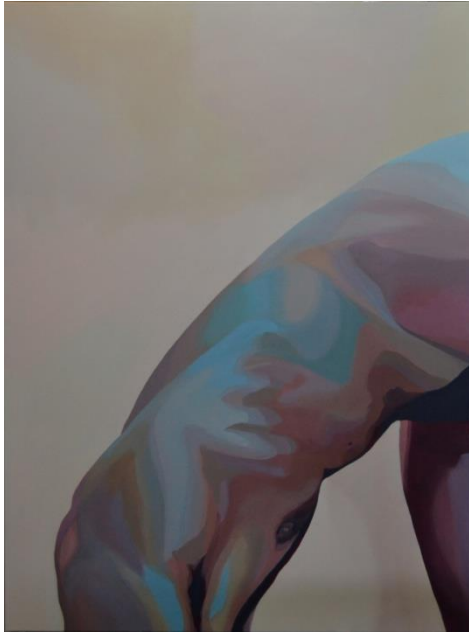
Gara II/IV



Bajo vientre

Durante el proceso pude desubicarlos temporalmente pero finalmente conseguí localizar cada cosa en su sitio. Lo cual supuso una lucha de esperas de tiempos de secado y confusiones cromáticas que derivaron en una sucesión de capas de pintura que dotan a estas piezas de especial contundencia. El mejor ejemplo de ello es el de *Gara II y IV*.

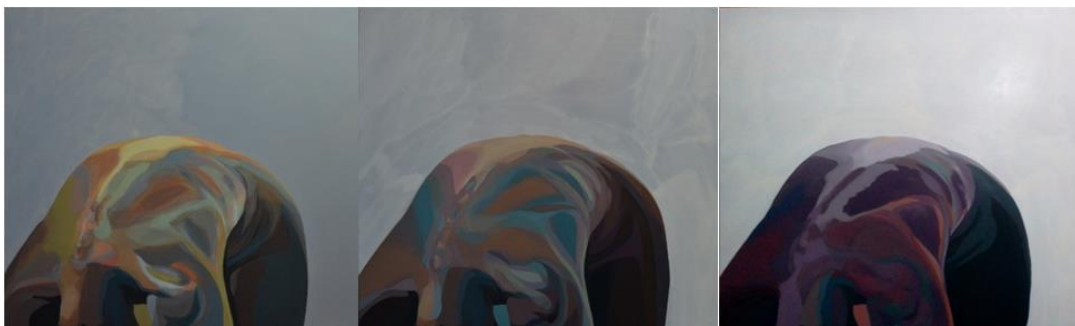
Conforme voy realizando los cuadros voy personalizando la paleta en cada uno de ellos. El color ha de ser revisado constantemente. Es, muy probablemente, la cuestión que más tiempo me lleva. Muchas veces he de sacrificar colores que me gustan mucho en aras de encontrar la armonía general, aunque también es verdad que hay ocasiones especiales en las que un color que me atrae especialmente y está muy localizado me obliga a mover casi toda la gama cromática del cuadro en capricho suyo. También suele serme de utilidad, en cuanto a cuestiones de matiz cromático, sacar los cuadros a la luz del sol y compararlos con la luz artificial. Se puede observar aquí la diferencia, en este caso este paso me vino especialmente bien para contrastar el grado de calidez que quería darle a su gama cromática. Y me ayudó mucho a establecer los medios tonos, tan importantes en este caso.



Giorgos dentro del taller y fuera del.

*El arte consiste en crear y reunificar contrastes.
Goethe.*

Este proceso es bastante lento. Cada cuadro requiere mucho tiempo de debate interno. No es fácil llegar a la armonía con rapidez. Integrar la figura humana consigo misma, con todas sus pinceladas y planos internos (independientemente del fondo), requiere muchos tanteos. Primero tantean las pinceladas toscas y alargadas que parecen trazar caminos, luego tantean los planos amplios y homogéneos, le siguen capas de veladuras sobre las que se vuelve a recuperar la pincelada cortante y divisoria, se remarca el contorno, se aplican transiciones (una detrás de otra)... y siempre dejando que algo de la tosca pincelada y el amplio plano del principio se vea debajo. Es una lucha que culmina con pequeños matices aplicados con mucho cariño. Como la calma que precede la tormenta, pero al revés.



Algunos pasos del proceso de Gara II/IV.

DIFICULTADES CREATIVAS Y TÉCNICAS

*La simplicidad es la complejidad resuelta.
Constantin Brancusi (1876-1957)*

Durante el transcurso de este trabajo, realicé una pieza que finalmente no ha entrado en el mismo por una serie de dificultades, tanto creativas como técnicas. Lo cierto es que ambas cuestiones se dieron casi al mismo tiempo. Por un lado, como se muestra en la fotografía de abajo, estaba ante una imagen en la que no aparecía un único modelo. Esto se salía un poco de las características que se buscaban en las obras, aunque en ese momento estas características aun se estaban definiendo. En aquel momento, ante la probable participación de la pieza en la serie, seguí trabajando en ella hasta encontrar la manera de resolver los problemas que se presentaban. Pues es, o mejor dicho *era*, un cuadro al que le veía posibilidades.



Por otro lado, estaba trabajando sobre un soporte reciclado, es decir, imprimado con *gesso* (imprimación estándar), esto no suponía ningún problema de no ser porque desconocía el tipo de pintura que había debajo. Para más información, prefiero trabajar sobre soportes blancos homogéneos, así que hablamos de aproximadamente cuatro capas de imprimación aplicadas de manera cruzada. Esto se debe a dificultades económicas, pero de todo se aprende.

La cuestión es que continué mi trabajo en esta pieza mientras encontraba la manera de ajustarla a las necesidades de mi obra. Capa tras capa, la pintura cada vez se resistía más a agarrarse al soporte. Las primeras capas fueron bastante más amables, aunque la manera que la pincelada tenía de estirarse no era la adecuada del todo, se podía trabajar. Así fue avanzando el cuadro. Mientras veía que la distribución de los modelos en el espacio me pedía que metiera algún elemento más en el fondo. Lo que lo alejaba cada vez más de mis objetivos.



Conforme avanzaba, realicé bocetos digitales de posibles maneras de jugar con el fondo en busca del equilibrio, pero seguía sin dejarme satisfecha. Empecé a ver que la pose en sí tenía algo de pretencioso y exagerada y, cada vez, me parecía más distante de las otras piezas que iba realizando al mismo tiempo. Para este momento, la pintura que debía de estar ya seca, había adquirido un tacto un tanto pegajoso, y desprendía un brillo impropio del óleo. No era el óleo que yo aplicaba lo que brillaba, sino la imprimación que había debajo. El aspecto era realmente extraño. Aun así quise darle otra oportunidad y le apliqué un barniz mate de la marca Titán, con el barniz los brillos extraños se apagaban pero me transformaba los matices verdes en amarillos. Fue aplicado por un lado, a modo de prueba, y al ver el resultado cuando el barniz secó, opté por no aplicarlo a la totalidad del cuadro. En este punto lo dejé de cara a la pared y así permaneció bastante tiempo mientras sus compañeros iban camino de acabarse.



Con el transcurso del proyecto me di cuenta de cuán importante era para mí el asunto del *corte* en las composiciones. Paradójicamente no había reparado en este hecho cuando trabajaba en esta pieza. La cuestión era recuperarla, me había llevado muchas horas de trabajo y no quería darla por perdida. Así, decidí reestructurarla, y como es evidente, la manera era cortándola. Desmonté la tela del bastidor y la estiré en el suelo, con cinta de papel establecí el nuevo límite del cuadro y me salió una pieza de 81x81 cm (de un 97x130 cm).



De esta manera se resolvía la cuestión más creativa de mi dilema, ya no aparecían dos sujetos en la pieza y el fondo se convertía en un vacío con el que dialogaba la figura. La cuestión del extraño tacto y el brillo era la que aun quedaba colgando. Dispuesta a seguir intentándolo le di una fina capa de óleo blanco con rodillo a modo de veladura y, misteriosamente, el cuadro recuperó un aspecto un poco más natural.



Confiada y satisfecha, construí un bastidor con las nuevas medidas y me dispuse a entelarlo. Evidentemente, si ya anteriormente la sucesión de capas y capas de pintura habían supuesto un problema, ahora, que contaba con otra capa más, no iban a dejar de serlo. Al estirarlo para poner las grapas una de las esquinas de la tela cedió, no pudo más y se rajó, literalmente me quedé con la esquina en la mano.



Finalmente, acepté que este cuadro no debía ser pintado, al menos para esta ocasión. Y, en honor al cariño y la rabia que ya le tenía, terminé de ponerle las grapas para poder enseñarlo aquí.

Éste es el cuadro que nunca terminaré.



OBRAS DEFINITIVAS



Gara III, óleo sobre lienzo, 130x97 cm.



Sergio, óleo sobre lienzo, 130x97 cm.



Giorgos, óleo sobre lienzo, 130x97 cm.

El deseo es una prisión, te arrastra, te atrapa, te envuelve... te hace desaparecer. Se lleva lo mejor de ti y lo evapora; el deseo te deja solo, con los restos de ti mismo, contemplando un vacío de remordimiento. El deseo te consume, te consume con gusto, ira, rabia, calor. Es lo mejor de ti, y se irá contigo, habiéndote convertido en otra persona. El deseo es un momento que recuerdas toda la vida.



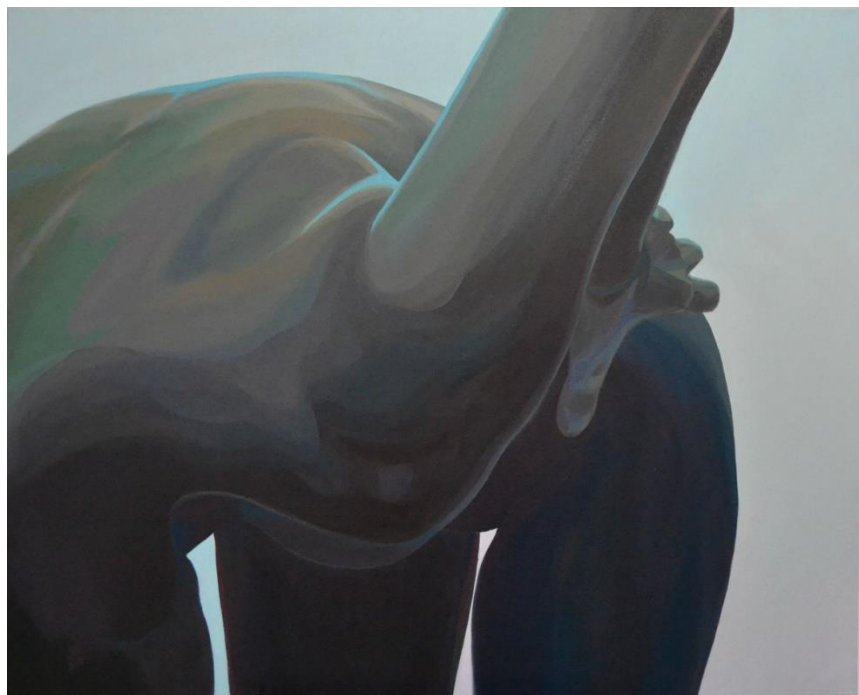
Bajo vientre, óleo sobre lienzo, 116x81 cm.

Primero veía a Gara, luego empecé a ver un cuerpo. Después me olvidé de éste y veía detalles abstractos de cosas que me sonaban a algo; la mayoría de ellas eran alargadas y rectilíneas, pero también había algunas muy redondas y con aspecto de duras.

Los detalles abstractos se movían y a veces parecían esponjosas algas debajo del agua. Pero si me alejaba un poco volvía a ver algo que me recordaba vagamente a Gara; luego solo veía valles, ríos y montañas.



Gara II/IV, óleo sobre lienzo, 97x130 cm.



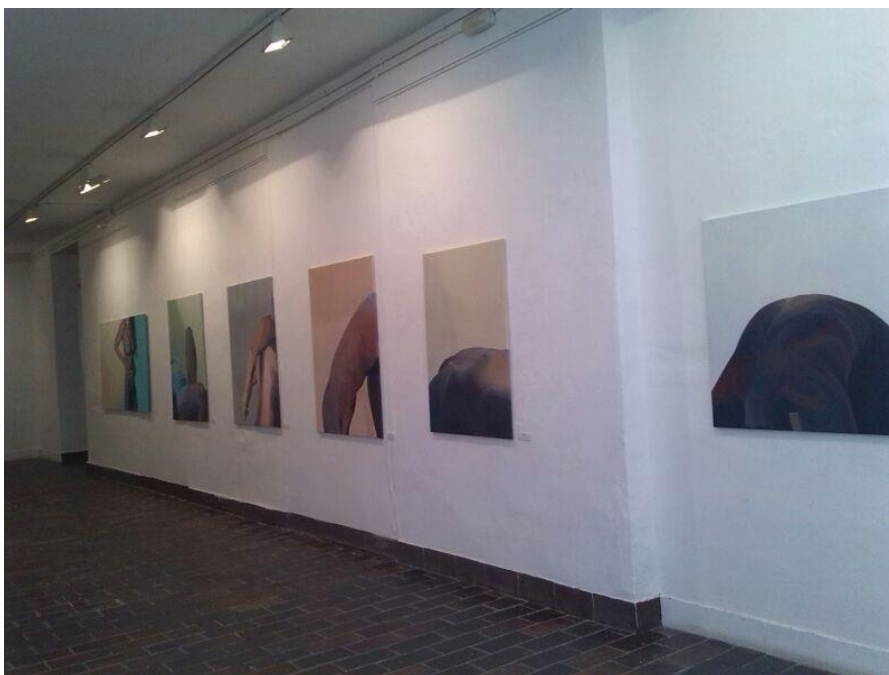
Sobre la cadera, óleo sobre lienzo, 81x100 cm.

EXPOSICIÓN

Un número significativo de estas obras, junto con otra pieza que aparece en los *Antecedentes* (Gara I), fueron seleccionadas para participar en la exposición colectiva que se celebró el pasado mes de Junio en la Sala de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife. La ya nombrada, junto con *Sergio*, *Giorgos*, *Bajo vientre*, *Gara III* y *Gara II/IV* tuvieron la oportunidad de exhibirse públicamente en la citada sala junto con las obras de seis de mis compañeras. Un auténtico lujo estar ahí y haber vivido la experiencia que supone sacar este trabajo tan personal a la luz.



Ficha y cartel para la exposición.



Resultado del montaje.

Conclusiones

Con la realización de este proyecto he sacado varias conclusiones:

La primera de ellas ha sido conseguir adquirir esas capacidades de las que hablo en los objetivos, al principio del documento. He iniciado el desarrollo de un lenguaje personalizado por medio de la pintura y de la mano del género que más me conmueve. Para ello he estudiado la relación entre el fragmento y el fondo vacío, he buscado un distanciamiento a través del color y he simplificado la composición para lograr una mayor pregnancia en la forma. He aplicado y ampliado los conocimientos que aprendí a lo largo de toda la carrera.

La segunda de ellas ha sido conocer muy de cerca la importancia de la toma contextual de notas, de la jerarquización de contenidos y de la narración coherente, tanto visual (cuadros) como escrita (texto).

Y, por último, he hecho lo que más me gusta.

Bibliografía y webgrafía

Libros:

LUCIE-SMITH, Edward: *El arte del desnudo*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982.

BARNECHEA, E. / FERNÁNDEZ, A. / HARO, J.: *Historia del Arte*. Ed. Vicens-Vives, Barcelona, 1990.

VV.AA.: *Enciclopedia del Arte Garzanti*. Ediciones B, Barcelona, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges.: *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Ed. Cendeac, Murcia, 2010.

SMITH, Stan.: *Anatomía, Perspectiva y Composición para el artista*. Ed. Tursen/ Hermann-Blume, Madrid, 1996.

RAYNES, John.: *Curso completo para dibujar la figura humana*. Ed. Blume, 2008.

Revistas y catálogos:

DIEZ ÁLVAREZ, Javier. (1995). *Lucian Freud: la pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura*. En: Revista Arte, individuo y sociedad, Nº 7, Págs. 111-116. Madrid.

LAMPERT, Catherine. (2011). *Lucian Freud (1922-2011)*. Gonzales Ferriz, y Gascón, Daniel (traductores). En: Revista electrónica Letras Libres.

VV.AA.: *El arte del desnudo*, Catálogo de exposición. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

Páginas web:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/degas.htm>

<http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/3411/Edgar%20Degas>

<http://www.fundacioncanal.com/micro/edgardegas/edgar-degas.html>

<http://www.escapeintolife.com/essays/pierre-bonnard-the-intimiste/>

http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/81

<http://masdearte.com/pierre-bonnard-y-sus-modelos-en-winterthur/>

http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/

<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-173686-2011-08-08.html>

<http://arte.elpais.com.uy/lucian-freud-el-retrato-y-la-carne/#.U31HYdJ5PSk>

<http://blogs.infobae.com/bellas-artes/2013/10/07/lucian-freud-la-verdad-desnuda/>

<http://jaquealarte.com/2013/01/28/el-ojo-lucido-de-joan-semmel-cuando-envejecer-no-es-un-misterio/>

<http://ideayconcepto-jose-meseguer-penalver.blogspot.com.es/2008/10/joan-semmel.html>

