

TFG

SUFRIMIENTO Y TRANSFORMACIÓN
LA INTERIORIDAD DESDE EL DIBUJO

Presentado por Victoria Izquierdo Vega
Tutor: Joël Mestre Froissard

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Sufrimiento y transformación: la interioridad desde el dibujo

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En el proyecto que sigue, se ha realizado una serie de dibujos que aborda el tema de la *resiliencia* —o capacidad humana para trascender el sufrimiento de forma positiva—, vinculándola a la angustia existencial y al concepto de espiritualidad; mediante la integración del retrato con la representación sintetizada de estructuras arquitectónicas. Para ello se han buscado referentes en el prerrafaelismo y el simbolismo, con el fin de lograr la atmósfera delicada o espiritual que caracteriza a ambos movimientos. De otro lado, la incorporación de estructuras de puentes y edificios en las composiciones, atribuye significados metafóricos (como: avance, transición, construcción, elevación...), relacionados con el tema; a la vez que permite contrastar ese gesto espiritual de los modelos mencionados, con líneas diagonales que aportan dinamismo y repeticiones visuales.

La serie se ha tratado como políptico, en tanto que se pretende la continuidad en los distintos dibujos, tanto de las formas como de las direcciones, refiriéndolos a una composición central de mayor tamaño; con el fin de proporcionar a las imágenes un carácter de narración o secuencialidad, que remite al concepto de progresión o transformación, implicado en el de resiliencia.

Palabras clave: dibujo, políptico, retrato, resiliencia, angustia existencial, espiritualidad.

ABSTRACT AND KEYWORDS

In the following project, it has been done a series of drawings with coloured pencil, that treat the theme of *resilience* - or human capacity to transcend suffering in a positive way – linking it to the existential angst and to the concept of spirituality; by integrating portraits with the synthesized representation of architectural structures. For which, references were sought in the pre-Raphaelitism, as well as in Symbolism, in order to achieve the delicate or spiritual atmosphere, which characterizes both movements. On the other hand, the incorporation of bridge and building structures in the compositions, attributes metaphorical meanings (such as: advance, transition, construction, elevation ...), related to the theme; while allowing to contrast that spiritual gesture of the aforementioned models, with diagonal lines that provide them with dynamism and visual repetitions.

The series were treated as a polyptych, in so far as continuity were sought for the different drawings, both of shapes and directions, referring to a larger central composition; in order to provide the images with a narrative or sequential character, which refers to the concept of progression or transformation, implied in the concept of resilience.

Keywords: drawing, polyptych, portrait, resilience, existential angst, spirituality.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA
3. SUFRIMIENTO Y TRANSFORMACIÓN
 - 3.1. La angustia existencial y la resiliencia
 - 3.2. Retratos interiores: prerrafaelismo y simbolismo
 - 3.3. Relación entre conceptos
4. PROCESO DE PRODUCCIÓN
 - 4.1. Pruebas y bocetos
 - 4.2. Obra final
5. CONCLUSIONES
6. BIBLIOGRAFÍA
7. LISTADO DE IMÁGENES

1. INTRODUCCIÓN

En el proyecto que sigue, me sirvo de los recursos estudiados a lo largo del grado en Bellas Artes, como forma de concluir los años de aprendizaje, presentando una serie de cinco dibujos ligados al tema de la *resiliencia*; donde algunas asignaturas cursadas, como son *Configuración Gráfica y Pintura y Comunicación*, han tenido mayor peso o influencia. De la primera de ellas, dentro del campo del dibujo, resultan relevantes los conceptos gráficos formulados por la asignatura: la expresividad del dibujo, la ubicación espacial de la figura humana, el uso estructural de la línea y la síntesis representativa, entre otros. En *Pintura y Comunicación*, desde el punto de vista teórico, me interesa la importancia del concepto en la obra plástica, que surge de una asociación de ideas, no necesariamente lineal y que emplea referentes de procedencia heterogénea; así como la revisión de textos de autor, las posibilidades del título o la apropiación de imágenes.

Puede decirse que la propuesta busca soluciones plásticas más bien expresivas, optando por el dibujo directo y gestual, al tiempo que se exploran referentes a nivel práctico y teórico, con la finalidad de aportar una interpretación personal del tema escogido, en base a gustos estéticos personales. De este modo, el tema, que en principio permite muchos enfoques distintos, se articulará en algunos puntos que han resultado más atractivos para la elaboración del proyecto; concretamente, se aborda el sufrimiento que se relaciona con el vacío existencial, así como los recursos internos (espirituales) que impulsan a superarlo, y que podemos identificar como inherentes al ser verdadero o auténtico. Lo que aquí consideramos espiritualidad, se refiere a la necesidad humana de trascendencia, de establecer un sentido positivo, global y subjetivo para la vida, más allá de uno mismo.

La memoria que se presenta a continuación, se estructura así:

En primer lugar, se exponen los objetivos principales y específicos del trabajo, la metodología que se ha seguido, y que describe los antecedentes, las fuentes empleadas en la investigación y el proceso creativo. El segundo apartado, bajo el título Sufrimiento y Transformación, corresponde al cuerpo teórico, en que se explica el concepto de resiliencia, relacionándolo con la angustia existencial y con la visión holística del ser humano, considerando el concepto de espiritualidad (3.1. La angustia existencial y la resiliencia); y se analizan los referentes visuales, asociados con lo espiritual, que han sido relevantes en cuanto a la producción de las imágenes, mencionando la obra gráfica de los mismos (3.2. Retratos interiores: prerrafaelismo y simbolismo); añadiendo un último apartado (3.3) en que se indica la relación entre los conceptos desarrollados con anterioridad. Posteriormente, se explica el proceso de producción, presentando las pruebas y bocetos realizados en una primera fase de experimentación; y la obra final, en que se delimitan la técnica (dibujo con técnica seca) y los elementos representativos a emplear, y se describen los recursos visuales utilizados. Por último, se extraen las conclusiones del trabajo realizado y se enuncia la bibliografía que se ha consultado, así como un listado de las imágenes enumeradas a lo largo de la memoria.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos principales de este proyecto son:

- Explorar distintas posibilidades técnicas y estéticas en busca de una formulación personal de la propuesta.
- Producir una serie de dibujos coherentes entre sí a nivel conceptual y estético, que en conjunto funcionen como un políptico.
- Intentar crear una atmósfera afín al tema escogido, aplicando diferentes recursos compositivos y expresivos de la imagen, dentro del campo del dibujo.

Y de forma más específica:

- Aportar una interpretación visual sobre la capacidad de superación propia del ser humano, o resiliencia.
- Examinar planteamientos del existencialismo y de la psicología humanista.
- Analizar referentes visuales en el prerrafaelismo y el simbolismo que exploren la espiritualidad
- Realizar una serie de dibujos gestuales en los que la figura humana o el rostro se integre con estructuras arquitectónicas.
- Disponer los dibujos de modo que exista una relación secuencial entre ellos, mediante la continuidad de las formas, la variación del color y la direccionalidad de las miradas.
- Establecer una relación entre los colores empleados y el concepto subyacente, basándose en la psicología del color.

La metodología se inicia con la investigación y documentación en torno al tema de la *resiliencia*, desarrollado por la psicología positiva; que cobra interés a partir de la lectura previa de algunos libros en los que, puede decirse, predominan los pensamientos o diálogos existencialistas y el aire decadente (de autores como Dostoyevski o Hermann Hesse). En ese sentido, se busca un nexo entre el sufrimiento existencial que se trasluce en estas novelas y el término de resiliencia; siendo las principales fuentes, la filosofía, la psicología y el arte plástico (ensayos, trabajos monográficos, libros de técnicas del dibujo y de historia del arte).

Desde el punto de vista plástico, se han realizado una serie de dibujos con los que se experimentan posibilidades técnicas y modos de representar el tema, compaginando la realización de bocetos y montajes con la exploración de referentes visuales, como Rossetti, Redon o Khnopff, relacionados con la expresión artística de la espiritualidad; hasta dar con los resultados más adecuados a las expectativas que se tenían. Posteriormente se han concretado el número de composiciones, disposición, técnicas y formatos que se van a emplear.

3. SUFRIMIENTO Y TRANSFORMACIÓN

3.1. LA ANGUSTIA EXISTENCIAL Y LA RESILIENCIA

“Quiere la transformación. Oh, entusiásmate por la llama,
Dentro hay algo que se te escapa, que luce transformaciones;
Aquel espíritu que proyecta, que tiene la maestría de lo terrestre,
Nada ama tanto en la curva de la figura como el punto de inflexión.”¹

(Soneto XII, *Los sonetos a Orfeo*, Rainer María Rilke)

La motivación inicial que lleva a realizar este proyecto, resulta de la lectura previa de varios libros, como “*Los apuntes de Malte Laurids Brigge*”, “*Viaje al fin de la noche*”, “*El lobo estepario*” o “*Los hermanos Karamázov*”, en los que prevalece una sensación angustiante, de aislamiento, de ausencia de valores significativos, o de absurdo existencial; y de la intención de contrabalancear estas sensaciones con una perspectiva más alentadora.

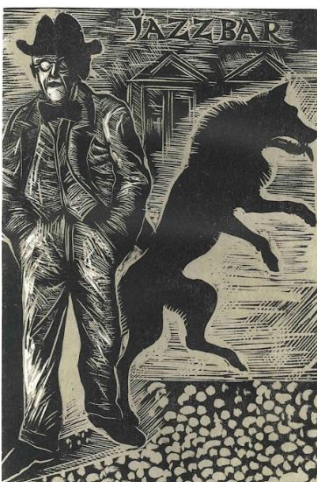


Ilustración de *El Lobo Estepario* de Hermann Hesse. Fig.1

En relación con el vacío existencial, el enfoque del existencialismo filosófico respecto a la condición humana, en autores como Sartre, Kierkegaard y Heidegger, supone una vía oportuna para ahondarlo. En estos autores encontramos la idea de la angustia, vinculada a la de libertad, como elección entre múltiples posibilidades, de ser o actuar, y que conlleva incertidumbre, indeterminación.

Puesto que no existe pura objetividad, ni principio o verdad universal a la que aferrarse, el mundo aparece fragmentado, abriéndose a la posibilidad múltiple. Se trata, por tanto, de la angustia que se deriva de la falta de referencias absolutas para entender y dirigir la propia vida, y que hace al individuo responsable de su destino, al tiempo que se siente impotente e insignificante, puesto que las consecuencias de sus decisiones le están veladas y los sucesos se sitúan más allá de su control.

¹ RILKE, R. M. *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo*, p.



Retrato de Kierkegaard, Niels Christian Kierkegaard. Fig.2

Los existencialistas aluden a este carácter de inseguridad y desasosiego presente en la vida del individuo, como consecuencia de la condición humana que lo sitúa ante su propia finitud (muerte), con la inaplazable responsabilidad de crearse para sí un proyecto de vida valioso (proyectado al futuro). De este modo, la existencia se halla íntimamente ligada al concepto de libertad, y éste al de angustia.

Así lo expresa Sartre:

“Si, en efecto, la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar la referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad. Si, por otra parte Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta. Así, no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace.”²



“Consolation” Edvard Munch (1894) Fig.3

La libertad significa también el comienzo de la individualidad³, elegirse, autoconstruirse, llegar a ser de forma auténtica. La autenticidad, que cobra forma en la filosofía de los tres autores mencionados, salvando las diferencias; supone la aceptación de la finitud de la vida —*estar vuelto hacia la muerte*⁴ en Heidegger—, de las limitaciones del conocimiento y de las debilidades humanas, y la elección consecuente de la libertad, que es, a fin de cuentas, la esencia del ser⁵. Desde este punto de vista, la autenticidad se plantea como una misión individual e individualista, que se efectúa al margen de lo social, retrayéndose en uno mismo; aunque se presupone una ética o moral que da

² SARTRE, J.P. *El existencialismo es un humanismo*, p.4.

³ FROMM, E. *El miedo a la libertad*, p. 52.

⁴ Heidegger entiende por *estar vuelto hacia la muerte*, el desvelo del sí mismo, la consciencia del uno mismo en la angustia ante lo indeterminado, como condición para alcanzar el ser auténtico, la auténtica libertad individual, o *libertad para la muerte*. HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*, p. 262.

⁵ SARTRE, J.P. *Op. Cit.*

dirección a los actos del individuo, ésta no es objetiva ni está dada, sino que debe ser elegida libremente:

“Decir que nosotros inventamos los valores no significa más que esto: la vida a priori, no tiene sentido. Antes de que ustedes vivan, la vida no es nada: les corresponde a ustedes darle un sentido, y el valor no es otra cosa que el sentido que ustedes eligen.”⁶

La angustia existencial representa, entonces, la conciencia y la desolación de la individualidad en un mundo incierto, traspasado por la nada, en el que uno ha de realizarse a sí mismo. En la filosofía de Kierkegaard, enmarcada en el existencialismo cristiano; Dios significa el ser absoluto, el principio creador, que, sin embargo, no provee del amparo que se presupondría, sino al contrario, produce el reconocimiento del ser humano en el pecado, en la diferencia respecto a Dios, como ser libre y separado, lo cual genera angustia. Así, enuncia:

“La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia el vértigo de la libertad [...]”⁷

Este vértigo, que conduce al despertar de la libertad en Kierkegaard, revela la ausencia de una razón para vivir que dé respaldo, de una verdad subjetiva⁸ que dé sentido y dirección a la vida, que es lo que simultáneamente implica la movilización del individuo hacia su búsqueda. En el existencialismo de Marcel, la subjetividad cobra similar sentido, pero, como contrapunto, la libertad no

⁶ SARTRE, J.P, *Ibíd*, p. 10

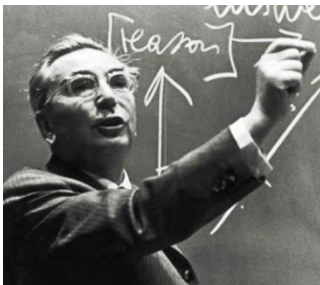
⁷ KIERKEGAARD, S. *El concepto de la angustia*, p. 17

⁸ “[...] buscar aquella verdad y sólo aquella que sea mi verdad, es decir, la idea que me fuerce a vivir y a morir por ella. ¿Para qué me serviría descubrir una verdad objetiva? ¿Para qué, si no tiene una significación profunda para mí?” KIERKEGAARD, S. Diario. Citado en el monográfico de ALCORTA, J.I. *Apreciación existencialista de la libertad*, p. 8

representa ya la objetivación dolorosa de la individualidad, sino la unión con lo trascendente y misterioso de la existencia, que permite abrazar el ser auténtico o espíritu: *“Ser auténtico es ser libre, ser subjetividad y pensarse como tal. La objetividad nos enajena, nos hace perder nuestro ser.”*⁹

De manera análoga, desde el punto de vista de la psicología, Frankl sostiene que la frustración existencial se deriva de la frustración de la *voluntad de sentido*. Esta voluntad se define como la motivación fundamental y esencialmente humana para encontrar un sentido o propósito a la vida, más allá de uno mismo; es lo que Frankl denomina *autotrascendencia*, y que suplanta el concepto de autorrealización de Maslow¹⁰, o más bien, lo subordina.¹¹

En referencia a la voluntad de sentido, Frankl expone:



Retrato de Viktor Frankl.
Fig.4

*“La salud psíquica necesita cierto grado de tensión interior, la tensión existente entre lo que se ha logrado y lo que hay que conseguir, o entre lo que uno es y lo que debería llegar a ser. Esta tensión es inherente al ser humano y, por tanto, indispensable para el bienestar psíquico. No hay que amedrentarse pues, al confrontar al hombre con el sentido de su existencia. Únicamente así despertaremos la voluntad de sentido del estado de latencia.”*¹²

De lo que se infiere que la confrontación con la pregunta existencial resulta positiva, puesto que impulsa a encontrar el sentido específico de la vida del individuo, aunque no como una formulación filosófica, ya que éste no puede hallarse de forma puramente intelectual¹³, sino que refiere a una misión o finalidad personal intransferible.

⁹ MARCEL, G. Citado en *Op.Cit.* de ALCORTA, J.I, p 20

¹⁰ Definido como: el impulso fundamental del ser humano para desarrollar su potencial a todos los niveles, en coherencia con unas tendencias y necesidades humanas básicas (necesidades fisiológicas, de seguridad, sociales...)

¹¹ “[...] *la verdadera autorrealización es el efecto profundo del cumplimiento del sentido de la vida.*” FRANKL, V. *El hombre en busca del sentido*, p. 139

¹² FRANKL, V. *Ibíd*, p. 133

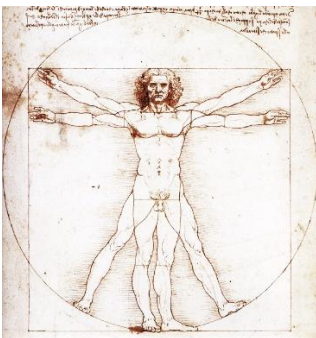
¹³ *“Lo que importa no son las formulaciones abstractas, sino el sentido concreto de la vida de un individuo en un momento dado”* FRANKL, V. *Ibíd*, p. 136

Asimismo, la logoterapia de Frankl nos proporciona las siguientes claves para terminar con el sentimiento de vacío o lograr despertar la voluntad de sentido:

- 1) Amor incondicional hacia uno mismo: auto comprensión y autovaloración;
- 2) Aceptación del dolor, dándole un sentido: adaptarse y posicionarse frente a lo que no se puede cambiar;
- 3) Búsqueda de la autotrascendencia: reconocer fuera de sí las formas de sentido que ofrecen las distintas situaciones.

Cuando la voluntad de sentido se ha frustrado, aparece el vacío existencial ensombreciendo los valores auténticos¹⁴, ante lo que es habitual, tratar de mitigarlo con la voluntad de poder o de placer¹⁵, dejando de enfrentarse activamente a la angustia; de ello resulta la *inautenticidad*, o desconexión del ser íntimo y auténtico, esto es, dejar de hacerse responsable de uno mismo.

Aquí el concepto de *autenticidad* difiere del de Heidegger, Sartre y Kierkegaard, expuesto previamente; en este caso se implica una *esencia* que debe descubrirse en la intencionalidad trascendental, propiamente humana, que no es arbitraria ni creada, puesto que responde a unos valores universales. Como expresa Maslow: “*el hombre tiene una naturaleza elevada y trascendente y ésta es parte de su esencia*”¹⁶. Lo esencial se relaciona de este modo con lo espiritual, como dimensión integradora de la persona, que dota a la libertad de valor.



“El hombre de Vitruvio”,
Leonardo da Vinci (1490)
Fig.5

La libertad y la responsabilidad cobran importancia entonces, en un sentido diferente al del existencialismo de tono pesimista (Sartre, Kierkegaard, Heidegger), desarrollado en párrafos anteriores; pues ya no se trata de inventarse, de *llegar a ser*, con vistas a la muerte, al absurdo, o a la nada; sino de encontrarse a uno mismo, de estar en permanente apertura a la vida, y a las demandas que ésta nos hace, respondiendo con nuestra autenticidad, o nuestra particular forma de existir, que es irrepetible¹⁷.

¹⁴ Serían aquellos referidos a la autotrascendencia, dirigidos hacia lo otro o los otros

¹⁵ FRANKL, V *Ibid*, p. 135

¹⁶ MASLOW, A. Citado en *La psicología humanista, historia, concepto y método* por VILLEGAS BESORA, M, p. 32

¹⁷ FRANKL, V, *Ibid*, p.137

La muerte, el sufrimiento, no resultan tan opresivos desde el punto de vista de la responsabilidad personal: la finitud de la vida da valor a lo vivido, y el sufrimiento enaltece la meta. En tanto que enfrenta al individuo con su propio propósito, la experiencia del sufrimiento se presenta no solamente como constatación de la vulnerabilidad, sino también como ocasión para el crecimiento interior. Tal como escribe Rilke:

*“Ha de pensar más bien, que la vida no le ha olvidado, que ella le tiene entre sus manos, y no le dejará caer. ¿Por qué quiere excluir de su vida toda inquietud, toda pena, toda tristeza, ignorando —como lo ignora— cuanto obran y laboran en usted tales estados de ánimo?”*¹⁸

En este punto, el concepto de *resiliencia*, secunda la visión orientada a los aspectos positivos del ser humano, que se ha estado esbozando en la perspectiva frankliana. La psicología define la resiliencia como la capacidad humana que permite recuperarse de las situaciones traumáticas o críticas, dando lugar a una transformación personal positiva, que implicaría mayor adaptabilidad y resistencia en las adversidades. Desde esta concepción, se considera la libertad y autonomía del individuo, más allá de sus condiciones vitales; entendiendo el suceso traumático o la adversidad no como un obstáculo, sino como una oportunidad para fortalecerse. Se entiende, por tanto, que la persona es capaz de comprometerse con su propia vida bajo circunstancias dolorosas, pudiendo adoptar y/o aprender una actitud *resiliente*; cuyos pilares, según han propuesto diversos autores¹⁹, se resumen en las siguientes cualidades: autoestima, introspección (como capacidad para cuestionarse a sí mismo y darse respuestas sinceras), independencia (o capacidad para distanciarse de los problemas externos), sociabilidad, iniciativa, humor, creatividad y moralidad.

¹⁸ RILKE, R.M, *Cartas a un joven poeta*, p. 35

¹⁹ Wolin (1993), Kotliarenco, M. Cáceres I, Fontecilla M. (1997)

Este enfoque, de acuerdo con la psicología humanista, comprende al ser humano como un ser total (visión holística) que sobrepasa la suma de sus partes, como un ser autoconsciente y autónomo con capacidad de decisión, que puede redirigirse hacia soluciones constructivas para su vida; entendiendo la personalidad como un proceso, pero también como un sistema, en el que las distintas partes constitutivas actúan de forma unitaria.

Desde este punto de vista, se tiene en cuenta la subjetividad de la persona, cómo ésta construye significados, y se descubre a sí misma en relación a un contexto interpersonal.

Así, propone Fromm:

“La sumisión no es el único método para evitar la soledad y la angustia. Hay otro método, el único que es creador y no desemboca en un conflicto insoluble: la relación espontánea hacia los hombres y la naturaleza, relación que une al individuo con el mundo, sin privarlo de su individualidad. Este tipo de relación –cuya expresión más digna la constituyen el amor y el trabajo creador– está arraigado en la integración y en la fuerza de la personalidad total.”²⁰

La totalidad, supone que ningún aspecto aislado en la vida de una persona la define o condena. En el caso de la angustia existencial, como forma de interpretarse y sentirse en el mundo, ésta no excede la realidad de ser o existir, que es más amplia y profunda. Ese ser más esencial que relacionamos con la dimensión espiritual y la libertad positiva, ha tomado parte en la psicología humanista, como elemento integrante y saludable de la personalidad, especialmente en autores como Frankl, Maslow, Jung o James.

Tanto el existencialismo como la psicología humanista, tienen el propósito de acercar sus respectivas disciplinas a la realidad y experiencia interna del individuo como sujeto, superando el positivismo y el cientificismo imperantes,

²⁰ FROMM, E. *Op.Cit.* p.48

que niegan o devalúan la subjetividad tratando como objeto el fenómeno humano.

En el ámbito de la subjetividad, la espiritualidad — privándola de su posible connotación religiosa— se relaciona con la búsqueda de un sentido trascendental que afirma la vida, que es lo que, en definitiva, se ha estado examinando en el presente subepígrafe.

“Amo de mi existencia las horas tenebrosas

En que se profundizan mis sentidos;

En ellas he hallado, como en cartas antiguas,

Mi vida cotidiana ya vivida,

Lejana y superada, como vieja leyenda.

En ellas he aprendido que una segunda vida

Immensa, intemporal, de amplios espacios tengo.”²¹

3.2. RETRATOS INTERIORES: PRERRAFaelISMO Y SIMBOLISMO

Los conceptos previamente desarrollados se relacionan, en la creación artística, con la expresión poética de la experiencia interna, de los sentimientos existenciales, de la espiritualidad. Desde el punto de vista plástico, la búsqueda idealista de lo trascendente, se ha manifestado

²¹ RILKE, R.M, *El libro de horas*, p. 21



"Beata Beatrix", Dante Gabriel Rossetti, (1880) Fig.6

repetidamente a lo largo de la historia del arte, tanto en el mundo clásico como en el moderno y contemporáneo, con sus respectivas acepciones.

Los referentes que aquí se mencionan, y que se enmarcan en el prerrafaelismo y el simbolismo; se inclinan a la evocación de sentimientos de tipo trascendental o metafísico— originados en lo más profundo del ser²²—, estableciendo correspondencias entre el ámbito interno (de la imaginación y la sensibilidad), y la realidad externa. Así, en el prerrafaelismo, —mediante el detallismo del dibujo, el uso de colores luminosos y la ausencia de profundidad— se combina la observación minuciosa de la naturaleza²³ con un idealismo que tiene influencias en la literatura y en lo medieval. El simbolismo, por su parte, más ecléctico, se sirve de lo material para representar la realidad íntima y misteriosa de las cosas, entrando en juego la percepción subjetiva y un simbolismo universal.²⁴

Dentro de estos movimientos se han seleccionado distintos referentes que han sido relevantes para la elaboración de las imágenes; sin embargo, y puesto que el trabajo práctico se ha desarrollado dentro del campo del dibujo, se menciona sobre todo la obra gráfica de los autores.



"El hechizo de Merlín", Edward Burne-Jones, (1872-1877) Fig.7

Si bien el prerrafaelismo muestra un marcado naturalismo, en pintores como Millais, Hunt o Waterhouse, con Rossetti y Burne-Jones se da una vertiente más poética que se aproxima a la estética del simbolismo; la falta de profundidad, la representación estilizada y el carácter alegórico, entre otras cosas, suponen un distanciamiento de los presupuestos iniciales del prerrafaelismo que defendían la fidelidad a la naturaleza, derivando así hacia la

²² "El artista debe sacar sus afirmaciones de lo más profundo de su ser" CHIRICO, G. *El arte metafísico*, citado en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol II. BOZAL, V, p. 235

²³ En los inicios del prerrafaelismo, bajo la influencia del teórico John Ruskin, la naturaleza se concibe como expresión de lo divino, que el pintor, gracias a su sensibilidad y capacidad de observación, representa o reproduce; sin embargo, y especialmente en Rossetti, el movimiento va evolucionando hacia la autonomía del arte.

²⁴ "[...] Así en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales". MOREÁS, J. *Manifiesto del Simbolismo*.

valoración de la belleza por sí misma, que describe el mundo interior y la sensibilidad del artista, más que una naturaleza creada por Dios; en consonancia con la reflexión de Kandinsky:

“Un buen dibujo es aquel en el que no puede alterarse nada en absoluto sin destruir su vida interior, con independencia de que esté en contradicción con la anatomía, la botánica o cualquier otra ciencia.”²⁵



“Hojas de rosa”, Dante Gabriel Rossetti, (1870) Fig.8



“Estudio de la cabeza de una mujer”, Edward Burne-Jones (1866) Fig.9

Los dibujos preparatorios de Rossetti, en su mayoría retratos, revelan, del mismo modo que sus pinturas, un alejamiento del realismo prolijo en pos de una expresión personal de ideas espirituales — y de lo que se ha considerado, un carácter de sensualidad en la exaltación de la figura femenina²⁶— que lleva a la estilización de los modelos. Así, el dibujo se condensa en las ondas del pelo, en el rostro, el cuello y las manos, todo ello dibujado con trazos finos y delicados; presentando ese canon de belleza femenina algo andrógino, distante y etéreo, que produce una atmósfera melancólica, ilustrando acertadamente la frase de Cioran: *“Las manos pálidas son una cuna en la que suspiras la vida. Las mujeres no nos las tienden sino para que lloremos en ellas.”²⁷*

Del mismo modo, en Burne-Jones, la representación sublimada de los modelos, inspirada en el ideal del Renacimiento —que escenifica temas narrativos de mitología clásica y leyendas medievales— confiere a las imágenes un aura poética muy particular, que, en su caso, hace del tipo femenino más joven e inocente, una visión apacible y romántica. Así, en los dibujos de Burne-Jones, que también son, mayormente, estudios para cuadros de cabezas femeninas, las modelos presentan rasgos suaves y delicados.

²⁵ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. p. 103 y 104

²⁶ “[...] Rossetti acentúa los rasgos característicos de Jane, confiriéndole una sensualidad fascinante y casi fetichista.” GIBSON, M. *El simbolismo*, p. 75

²⁷ CIORAN, E. *El ocaso del pensamiento*, p. 200



"Clerk Saunders", Elizabeth Siddal (1857) Fig.10

Las modelos misteriosas de los prerrafaelistas (como Jane Burden, Elizabeth Siddal o María Zambaco) han sido el referente inmediato para la realización de los dibujos, así como fotografías de la época victoriana.

Estas mujeres, próximas al círculo de la Hermandad Prerrafaelita, como famosas modelos y amantes de los pintores, que protagonizaron trágicas historias²⁸; eran ellas mismas, pintoras y poetisas con unas inquietudes artísticas propias, aunque sus trabajos no hayan trascendido ni fueran en su momento realmente reconocidos, si no como imitaciones u obras sin gran valor. La figura impenetrable y frágil de ese ideal femenino de los prerrafaelistas, que desde el punto de vista de la expresión subjetiva y espiritual, se relaciona con una quietud contemplativa, misteriosa e incluso mística en algunas imágenes; supone también una enfatización del rol femenino de pasividad, desestimando el verdadero potencial creativo que tuvieron estas personalidades.



"Autorretrato", Elizabeth Siddal (1853-1854) Fig.11

En la imagen que aquí se muestra del autorretrato de Siddal (fig.11), resulta interesante cómo el rostro trasmite unas sensaciones bastante diferentes a las de los retratos que hicieron de ella los prerrafaelistas, presentándola como una musa inmaterial, lánguida y delicada. En esta obra, la estilización del dibujo, similar a la de la manera gótica, profundiza la expresividad de las facciones, dándoles un carácter, si se quiere, sombrío; la mirada indirecta y penetrante parece esconder un sentimiento oscuro o siniestro, dejando lo pálido del rostro la impresión de una máscara que no logra contenerlo.

Algunas de estas mujeres, fueron también retratadas por la fotógrafa coetánea Julia Margaret Cameron, presentando un ideal de femineidad comparable al de Rossetti o Burne-Jones, en cuanto a la expresión retraída y solemne de los rostros y la delicadeza del gesto. Las fotografías de Cameron son, en su mayoría, retratos y escenas de carácter alegórico y simbólico que se relacionan

²⁸ El matrimonio tormentoso de Rossetti y Siddal, marcado por las infidelidades de él a ella; el suicidio con laúdano de ésta última; la ruptura del matrimonio de Jane y William Morris, causado por la relación de ella con Rossetti...



"El jardín de rosas", Julia Margaret Cameron (1868)
Fig.12

con temas del Renacimiento y de la mitología clásica, donde la imagen de la mujer adopta un papel protagonista, como heroína, virgen o ángel, indistintamente. Coincidiendo con los principios ya mencionados del prerrafaelismo, en su empeño por reunir lo espiritual y lo tangible, su fotografía revela un ideal de belleza poético y, a veces, dramático; las figuras aparecen desenfocadas o borrosas en algunas zonas, con una calidad atmosférica que aporta tenuidad y sutileza al conjunto de la escena, al tiempo que aparecen contrastes con iluminación de claroscuro, reforzando sentimientos o expresiones en los retratos.



Ese mismo efecto de difuminado que observamos en las fotografías de Cameron, aparece de otro modo, en los dibujos de Khnopff; los contornos se delimitan en algunas partes quedando éstas acentuadas, mientras que otras zonas se funden con el fondo, dando lugar a esa propiedad brumosa de misterio que rodea las figuras. El trazo preciso y limpio, uniforme en las sombras, define los volúmenes con suavidad y detalle, mostrando gran calidad técnica, apoyada en referentes fotográficos.

La atmósfera de ensoñación y misterio, se intensifica con el carácter literario de sus composiciones, donde la figura femenina, marcadamente andrógina²⁹, presenta una expresión ensimismada y contemplativa en la mirada, que parece situarla en un mundo más allá, silencioso y lejano; identificándose así, con *la Idea* que *reivindica su voz*³⁰, o en este caso, su rostro.



"Estudio de mujeres",
Fernand Khnopff (1887)
Fig.13

"El reflejo azul", Fernand Khnopff (1911) Fig.14

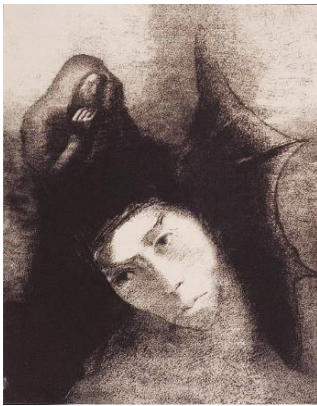
En sintonía con los principios del simbolismo, Khnopff evoca lo misterioso de la existencia mediante un lenguaje gráfico y pictórico particular, cargado de símbolos³¹, que produce una determinada atmósfera espiritual, con un cariz oscuro o extraño.

²⁹ La androginia en Khnopff, tiene un carácter místico, como fórmula para expresar la ambigüedad de lo total o lo no-diferenciado.

³⁰ VÁLERY, P. *El cementerio marino*, p. 40

³¹ Para una definición del término símbolo en relación con la espiritualidad y el uso que hacen de éste los simbolistas —como medio para evocar la Idea—, resulta interesante el concepto de Trías, relacionado con lo sagrado: "[...] lo sagrado hace siempre referencia a un fondo oscuro que jamás llega a presencia; que en consecuencia, no aparece. Y el símbolo se define entonces como

La tendencia del simbolismo a establecer correspondencias entre el mundo sensible y el mundo subjetivo o abstracto —como forma de evocación de la realidad íntima o más profunda de las cosas—, lleva en algunos casos, a una expresión algo tenebrosa de lo enigmático, con tintes de angustia o de melancolía, derivada de un solipsismo subyacente que busca refugio en el ámbito de lo imaginario³².



"Saint-Antoine", Odilon Redon (1896) Fig.15

"Ojos cerrados", Odilon Redon (1890) Fig.16

Así, en Redon, esta orientación a lo oscuro es bastante clara; los dibujos a carboncillo y litografías cercanos al expresionismo —especialmente en el caso de sus *Noirs*— se relacionan con visiones oníricas y fantasías que dotan a la expresión subjetiva y metafísica del simbolismo, de un efecto ciertamente siniestro o tétrico. Empleando exclusivamente el color negro para modular la imagen, Redon muestra un mundo imaginario de seres extraños, andróginos e híbridos, que escenifican temas de la literatura, la religión o la mitología de una forma muy peculiar, influenciado por el mundo de la noche y del sueño; de modo que la sencillez compositiva de las imágenes contrasta con la complejidad simbólica de los personajes, que responde a un imaginario muy personal. Como él mismo expresa:

*"Mis dibujos nos transportan, lo mismo que la música, al mundo ambiguo de lo indeterminado."*³³

Esa indeterminación, que surge de lo misterioso de la propia psique y su percepción honda del mundo, supone, en Odilon Redon, una fuente de aislamiento y perturbación —manifiesto en sus series de *Negros*— pero

el modo a través del cual eso sagrado, con su peculiar ambivalencia, hace irrupción en el cerco del aparecer". TRÍAS, E. *La edad del espíritu*, p. 61

³²"El aspecto más llamativo de los artistas simbolistas, es su aislamiento en lo imaginario. Es sin duda la soledad del soñador, pero también la de un ser que se cuenta historias a sí mismo en una isla desierta — la soledad de un solipsista, de quien no está seguro de nada fuera de su propia consciencia." GIBSON, M. *Ob.Cit.*, p. 35

³³ REDON, O. Citado por GIBSON, M. *Ob.Cit.*, p. 59

también, como se observa en sus posteriores trabajos a color, de esperanza y espiritualidad.



"La niña enferma", Edvard Munch (1886) Fig.17

En línea con Redon, los dibujos de Munch, dan muestras igualmente de una intensidad expresiva que resulta de la exploración del mundo interior, y que da lugar a emociones inquietantes, relacionadas con lo decadente del simbolismo. A diferencia de Redon, lo interno no deviene en lo fantástico, sino en la expresión de emociones vehementes en el sentido expresionista. La relación de Munch con el simbolismo, se encuentra en la sublimación de la figura femenina, así como en el aspecto espiritual que suscita su preocupación existencial, y que hace de los estados anímicos, *impresiones de la vida espiritual*³⁴, creando un ambiente de misterio en el que predomina la angustia o la tristeza.



"Vampira", Edvard Munch (1893) Fig.18

Lo que resulta interesante de este autor, radica en la expresividad de la línea, que, en contraposición a los autores previamente mencionados, se constituye en elemento estructural del dibujo, produciendo composiciones rítmicas. Como declara Munch:

*"Mi pulso es, o bien impetuoso — e incluso producto de violentos ataques de nervios— o lento con una melancolía reflexiva."*³⁵

La línea es, de este modo, descriptiva, pero su carácter expresivo resulta dominante: los trazos directos y rápidos, rectos o sinuosos, dan un aspecto suelto al dibujo, al tiempo que se relacionan con sensaciones específicas (intranquilidad, movimiento, seguridad, voluptuosidad...).

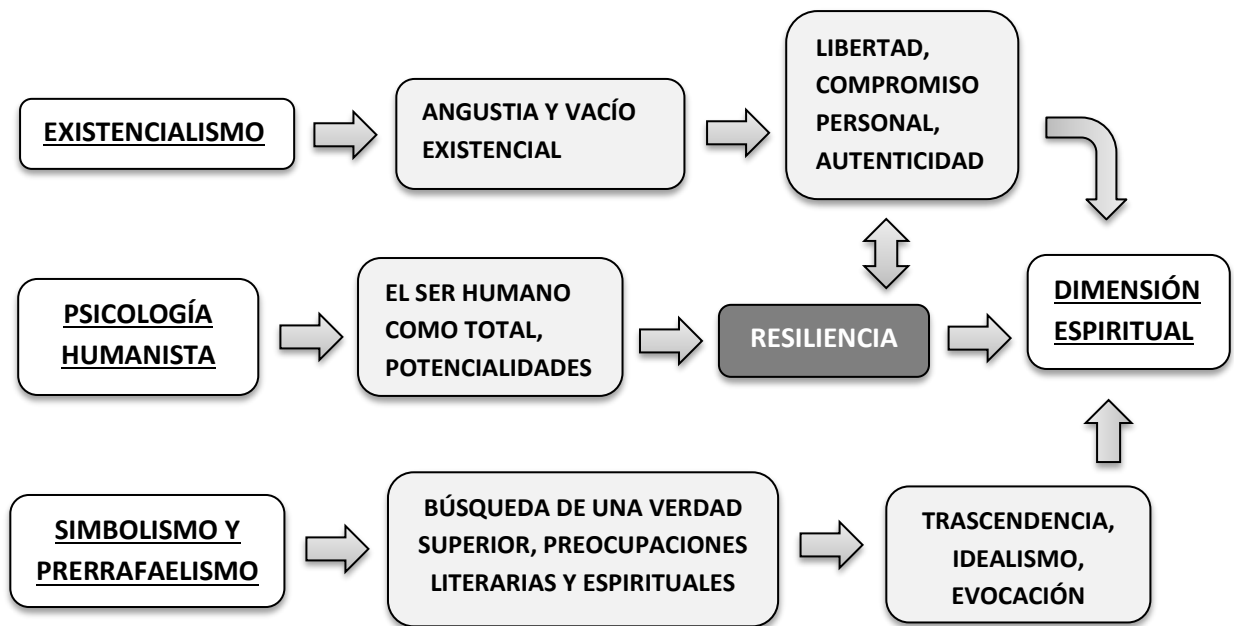
³⁴ MUNCH, E. *El friso de la vida*, p. 36

³⁵ MUNCH, E. *Ibíd*, p. 54

3.3. RELACIÓN ENTRE CONCEPTOS

El cuerpo teórico de este proyecto hace una aproximación a diferentes corrientes filosóficas, psicológicas y artísticas planteando analogías con las que tratar el tema de la resiliencia en su aspecto espiritual, a través del dibujo.

A continuación presento un mapa conceptual que explica cómo se han relacionado los conceptos previamente desarrollados:



En principio, tanto el existencialismo, como la psicología humanista, el prerrafaelismo y el simbolismo, reivindican lo subjetivo de una manera u otra. En el caso del existencialismo, como oposición al racionalismo y a los sistemas idealistas, la necesidad de una filosofía que valore la existencia en sí misma, como experiencia subjetiva, al margen de abstracciones categóricas, lleva a la consideración de la existencia del sujeto en términos de libertad y

autenticidad. En la psicología humanista, se retoman estos términos desde la perspectiva de la visión holística del ser humano, que se focaliza en las potencialidades y aspectos positivos de la persona, como alternativa al psicoanálisis y al conductismo —imperantes en ese momento—, que ofrecen un concepto negativo de lo humano, centrándose en la enfermedad—; proponiendo, así, un acercamiento de la psicología a lo subjetivo, a lo interno, a lo personal.

En ese punto, el concepto de resiliencia— como transformación positiva ante el dolor— y de espiritualidad —como búsqueda humana de trascendencia y sentido—, ponen en relación las cuestiones del existencialismo examinadas— en torno a la angustia y el sentido de la existencia—y la concepción del ser humano como ser creativo y libre, que proporciona la psicología humanista.

Por otro lado, en el prerrafaelismo, el rechazo al academicismo de la época, que se considera inauténtico e intrascendente; lleva a la búsqueda de nuevas fórmulas artísticas inspiradas en la literatura y el mundo medieval, dando lugar a la representación espiritualizada de la naturaleza, donde el artista-observador expresa una belleza ideal —como evocación de ideas espirituales—; en ese sentido, y especialmente en la vertiente más poética del movimiento, la espiritualidad se relaciona con el mundo interior subjetivo que propone la psicología humanista, tomando una dirección similar a la que se da posteriormente en el simbolismo, alejándose progresivamente del realismo e inclinándose al mundo de la imaginación y la subjetividad. Por parte de los simbolistas, el rechazo hacia el positivismo y el naturalismo, —que desdeña la visión idealista de la realidad—, lleva a representar aquello que se considera ilusorio o quimérico en un contexto inclinado al realismo; pero que para ellos significa la realidad íntima de las cosas, que ha de ser sugerida e invocada por el arte.

Con todo, puede decirse, que los planteamientos desarrollados por las distintas corrientes, confluyen, de este modo, en la valoración de la experiencia interna y subjetiva, en relación con la búsqueda de significados trascendentales.

4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

Como expresa Berger, un dibujo, a diferencia de una obra perfectamente acabada, revela un suceso visto o imaginado³⁶, un proceso que evidencia cómo se ha observado y analizado el objeto o referente, qué relaciones se han establecido con los diferentes aspectos que éste ofrece, dando lugar a su redefinición en el dibujo (cualidades plásticas; expresión).

La línea y la mancha, como elementos fundamentales del dibujo, que describen las formas y volúmenes en la superficie, responden a una organización compositiva relacionada con la comunicación visual.

En este proyecto, se han realizado una serie de dibujos (pruebas, bocetos y una serie final), en que el dibujo ha tratado de solucionarse con trazos directos y gestuales, de forma “abocetada” y expresiva. De modo que, a partir de referentes fotográficos, se ha buscado un equilibrio entre la expresividad y la mimesis; examinando gráficamente algunos de los conceptos que se han desarrollado en el apartado anterior, respecto a la figura femenina que aparece idealizada en los prerrafaelistas, y el carácter de androginia en los modelos —que también observábamos en Khnopff—, que supone ambigüedad y universalidad.

Puesto que el tema que se pretende ilustrar es el de la *resiliencia*, la idea de sufrimiento—en relación con la angustia existencial— resulta en expresiones de los rostros (retrato), en ocasiones tristes, y en actitudes pasivas asociadas a la idea de contemplación y quietud, como se verá con posterioridad en la obra final; el concepto de transformación que viene implicado en el de resiliencia, se simboliza mediante la secuencialidad de las imágenes y la representación simplificada de estructuras (de puentes y edificios) con carácter dinámico.

³⁶ “Un dibujo es un documento autobiográfico, que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado” BERGER, J. *Sobre el dibujo*, p. 8

Como se mencionaba previamente en la introducción, los planteamientos de la asignatura de *Configuración gráfica* en torno al dibujo directo, han sido de importancia en la parte práctica del trabajo. Así, se estudia la observación analítica del modelo, que determina su estructura lineal y su ubicación espacial, y que lleva a una síntesis representativa³⁷ (no necesariamente reduccionista) o reinterpretación de éste, de manera que el modelo se descompone analíticamente (observación) y se recompone sintéticamente (expresión, subjetividad); la relevancia de la línea reside, de este modo, en su carácter expresivo y constructivo.

Los recursos visuales que se han tenido en cuenta en la obra final y asimismo en los bocetos previos, son: el uso de la línea con un sentido estructural, la búsqueda de una composición rítmica, que se deduce de la direccionalidad del trazo, y la síntesis representativa de las estructuras, que, como diagonales (multidireccionales) aportan dinamismo.

4.1. PRUEBAS Y BOCETOS



Prueba 1, lápiz y tinta china,
24 x 18 cm Fig.19

La resiliencia —como tema central del proyecto de dibujo—, significa, como ya se ha visto, la capacidad de superación frente a situaciones adversas, que supone una mayor adaptación y resistencia del individuo; para representar este tema, desde el punto de vista de la espiritualidad, o en su relación con la espiritualidad —como se ha explicado previamente—, se han realizado una serie de pruebas y bocetos, explorando posibles composiciones con diferentes modelos (referentes fotográficos) y experimentando con las técnicas y formatos; contemplando, desde un inicio, la integración de estructuras arquitectónicas, con el retrato o la figura femenina.

³⁷ “Las representaciones modelizan la realidad restituyendo sólo algunas características visuales pertinentes de dicha realidad” VILLAFÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 37



Prueba 2, acuarela y acrílico blanco. A4 Fig.20

Prueba 3 acuarela, 24 x 18 cm Fig.21



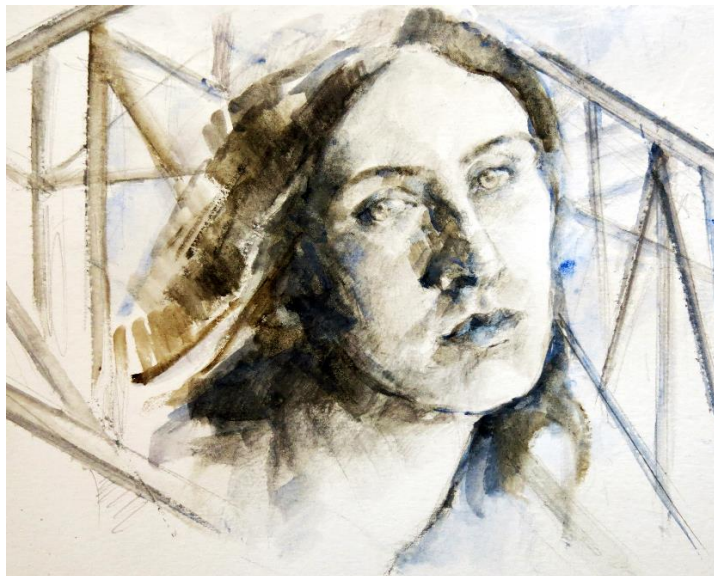
Prueba 4, acuarela 24 x 18 cm. Fig.22

Prueba 5, acuarela. 24 x 18 cm. Fig.23

Así, en un principio, el uso de distintas técnicas, como lápiz, tinta china, acuarelas o acrílicos, sirve para ir descartando posibilidades y aproximarse, a su vez, a las soluciones más convenientes, tanto desde el punto de vista técnico, como compositivo y representativo.

El estudio de retratos y poses (Fig.20, 21 y 22), como forma de examinar los referentes fotográficos mediante el dibujo lineal, permite concretar el tipo de síntesis que se va a realizar, acentuando ciertos rasgos o expresiones, para determinar aquellos —relativamente sujetos al referente— que se buscan; a saber, miradas que dan la sensación de lejanía o ensimismamiento y cierta androginia.

Por otro lado, la incorporación de estructuras — dibujadas de forma esquemática, casi reducidas a líneas direccionales—, contrasta con la quietud de los gestos, aportando dinamismo y tensión a las composiciones.



El concepto de estructura, en el sentido más amplio, se relaciona con la idea de sistema, de organización, entendiéndose como esqueleto interno, básico de algo, como conceptualización en términos sintéticos; en el caso de la

estructura del edificio, se refuerza el sentido de construcción, como proceso, levantamiento, fundamentación (pilares). Los puentes, construidos sobre depresiones en el terreno, refieren a la transición, a un movimiento de avance, a la transformación, como un pasaje al otro lado, que supone atravesar una situación transitoria para dejar algo atrás. Estos significados se han atribuido en relación con el concepto de resiliencia, de modo que el edificio alude a la reconstrucción de uno mismo después del dolor, y el puente a atravesarlo, superándolo.

Prueba 5, acuarela y acrílico.
50 x 70 cm. Fig.24



Prueba 6, acuarela y acrílico
50 x 70 cm. Fig.25



Fotomontaje 1, realizado
con Photoshop. Fig.26

En el proceso de producción se realizaron diversas pruebas, experimentando con otros referentes simbólicos que pudieran vincularse a la idea de sufrimiento y transformación, como, por ejemplo, otros tipos de construcción (escaleras, fábricas de la revolución industrial, mecanismos industriales) o los elementos de la naturaleza (aire, agua, tierra, fuego), que abren campos semánticos de significación interesantes; no obstante, fueron descartados en el proceso.

En la imagen que aquí se muestra (fig.26), el mar o el elemento agua, se vincula a las emociones; en este caso el mar turbulento, oscuro, refiere a emociones sombrías y violentas, y la escalera representa entonces, la posibilidad de elevarse o ascender a otro elemento.

Prueba 7, acuarela, acrílico blanco y lápiz conté, 75 x 55 cm. Fig.27



Prueba 8, lápiz de grafito, A4. Fig.28

En el caso de este dibujo, (Fig.29), el elemento del fuego, como fuego purificador, se asocia con la idea de transformación y renacimiento. Las cabezas, disociándose o desdoblándose, representan ese morir y renacer, que se dan simultáneamente por un momento, en la transición que significa el puente, como camino previo al encuentro de una nueva identidad o una nueva perspectiva de la vida.



Prueba 9, acuarela, acrílico blanco y lápiz conté, 70 x 55 cm. Fig.29

A pesar de que algunas de estas posibilidades, planteadas durante la fase de experimentación, me parecieron vías interesantes para representar el tema, o al menos, sugerir sentimientos similares a los que se buscaban; finalmente me decanté, en cuanto a técnicas, por el dibujo de línea con técnica seca (lápices de colores), reduciendo los recursos simbólicos visuales a la representación de puentes y edificios, de forma sintética.

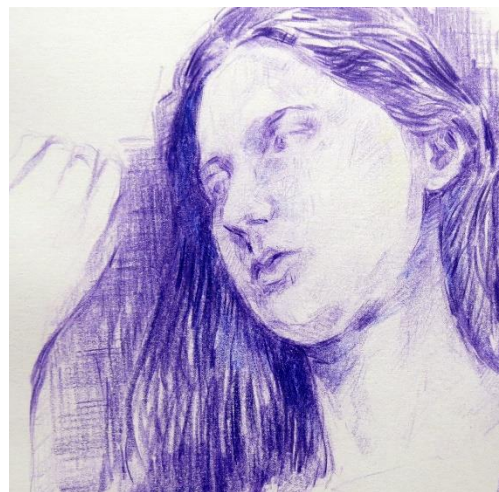
Antes de realizar las composiciones definitivas, se estudiaron distintos retratos y poses, así como diferentes posibilidades de color y esquemas compositivos.

Boceto 1, lápices de colores, A4, Fig.30



Boceto 2, lápices de colores, A4, Fig.31

Boceto 3, lápices de colores, detalle de un dibujo de 100 x 70 cm. Fig.32



Boceto 4, lápices de colores, detalle de un dibujo de 100 x 70 cm. Fig.33



4.2. OBRA FINAL

Finalmente, se ha realizado una serie de cinco dibujos que funcionan como políptico, en tanto que las composiciones se conectan unas con otras mediante la direccionalidad de los cuerpos, las miradas y las diagonales de las estructuras, creando itinerarios de lectura que dan cierto carácter de secuencialidad a las imágenes. Los referentes empleados, que son fotografías de la época victoriana y de Julia Margaret Cameron, comparten una atmósfera íntima y delicada, en sintonía con el aspecto espiritual que se ha analizado en los referentes visuales —en el apartado de *Retratos interiores: prerrafaelismo y simbolismo*.

Los dibujos se han realizado con lápices de colores —sobre papel *rosaspina fabriano*—, puesto que esta técnica posibilita un dibujo suelto y directo, adecuado para explorar la expresividad de la línea sin poder detenerse demasiado en lograr el parecido con el modelo, —ya que no permite borrar demasiado.

Los colores han variado de un dibujo a otro: verde-azul-azul violáceo-azul-verde, teniendo en cuenta las emociones y efectos plásticos asociados que propone Kandinsky, para expresar distintos momentos en la secuencia. Así el verde oscuro, algo tendente al azul, *se hace grave y pensativo*³⁸, presentando valores fríos; el azul oscuro, se asocia a la tristeza y la introversión, mientras que el tono de azul empleado en el tercer dibujo, tendente sutilmente al violeta, potencia la claridad del color azul, haciéndolo más brillante y misterioso. A estos colores, que son dominantes en cada dibujo, se le han añadido detalles de su complementario, para resaltar algunas zonas, como se explicará a continuación más detenidamente en referencia a la composición y a los elementos visuales que intervienen en ella.

³⁸ “Al descender en profundidad mediante la intervención del azul, adquiere un nuevo matiz: se hace grave y pensativo” KANDINSKY, V. *Op.Cit*, p.70

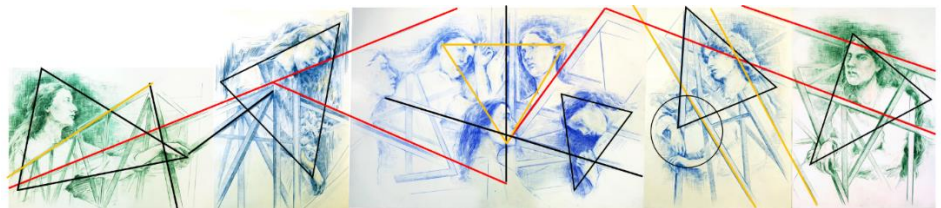


Entendiendo la obra en conjunto, se ha buscado simetría tanto en el número de composiciones (organizadas en torno a una composición central), como en los colores y las dimensiones de los papeles —exceptuando el primer dibujo, que, dispuesto horizontalmente, queda rebajado respecto a los demás, con el fin de plantear una continuidad menos monótona o previsible—.

Mediante la secuencialidad de las imágenes se pretende narrar una historia sobre el sufrimiento y la transformación, que presenta en cada dibujo distintos momentos. A través del color, la expresividad de los rostros, de los gestos y la interacción de la figura con las estructuras, se evocan unas emociones relacionadas con el tema.

El itinerario de lectura viene marcado por la direccionalidad de las diagonales que comunican un dibujo con otro³⁹, y que dirigen la mirada a cierto lugar o elemento representado en cada imagen, el cual queda favorecido o resulta de mayor peso, construyéndose, de este modo, un orden interno.

Cada dibujo funciona así, de forma aislada, al tiempo que conecta con el siguiente sucesivamente, prestando una jerarquización distinta debido a su ubicación y relación con los otros.



Montaje de los 5 dibujos, como políptico, lápices de colores. Fig.34

Aproximación al esquema compositivo de la obra. Fig.35

³⁹ Representado mediante las líneas rojas en la figura 35.

De otro lado, las estructuras arquitectónicas se igualan en cierto modo a los retratos, en tanto que se presentan en el mismo plano, o mostrando una profundidad inespecífica, entremezclándose algunas veces con los cuerpos. Sin embargo, el modo vago o tenue en que se representa en algunas zonas, hace que funcione ocasionalmente como fondo.



Detalle del dibujo 1. Fig.36

*Dibujo 1, lápices de colores,
50 x 70 cm. Fig.37*



El triángulo como elemento reiterado que introduce tensión⁴⁰, por medio de las intersecciones de las líneas oblicuas; crea repeticiones visuales en la superficie, dando lugar a ciertas secuencias rítmicas y un mayor dinamismo. La multi-direccionalidad de las estructuras supone, de este modo, un aspecto fundamental en la tensión, movimiento y jerarquización de pesos.



Dibujo 2, lápices de colores,
50 x 70 cm. Fig.38

Respecto al color, se ha utilizado, como se comentaba previamente, uno dominante frío (verde oscuro, azul oscuro, azul brillante) y uno cálido para

⁴⁰ “Los ejes de sentido, combinados con la diagonal, generan ángulos agudos, que provocan una mayor tensión”; y en referencia al simbolismo del triángulo: “Es más estilizado, pues tiende a la verticalidad, de ahí su asociación con la espiritualidad” PUERTA, F. *Análisis de la forma y sistemas de representación*, p. 132

detalles (rojo, naranja, amarillo), tratando de crear contrastes cromáticos con complementarios, o colores muy alejados entre sí. Teniendo en cuenta las propiedades térmicas del color, se ha utilizado cada par según las emociones que quería transmitir en cada imagen.

Así, el color verde oscuro, más tendente al azul que al amarillo —aunque no de forma exagerada— resalta la cualidad de alejamiento y concentración de los colores fríos, pero de forma más neutra y pasiva que el azul. Conforme a ello, se ha empleado el verde en la primera y última composición (fig.37 y fig.42), que representan, la entrada y salida, o mejor, el principio y el final de un proceso de transformación interior o reestructuración, significando el *ascenso* a la introversión (fig.37) del azul, y el *descenso* al mundo externo (fig.42), del verde-amarillo —que podrían compararse con los polos contemplación-acción.

De este modo, la composición central (fig.39) en azul más saturado, algo violáceo, representa ese momento de reestructuración, en que el sistema (o edificio) parece desmoronarse y volverse caótico, múltiple—de ahí la aparición de varias figuras en la imagen.



Dibujo 3, lápices de colores,
100 x 70 cm. Fig.39

El azul oscuro de los dibujos 2 y 4 (fig.38 y fig.40), semejante al azul prusia, se identifica con emociones de tristeza sin perder su carácter de profundidad o inmaterialidad⁴¹; representando así, el dolor y la angustia que se ha relacionado con el concepto de resiliencia —en el apartado de *La angustia existencial y la resiliencia*—, en unas coordenadas de espiritualidad o interioridad.



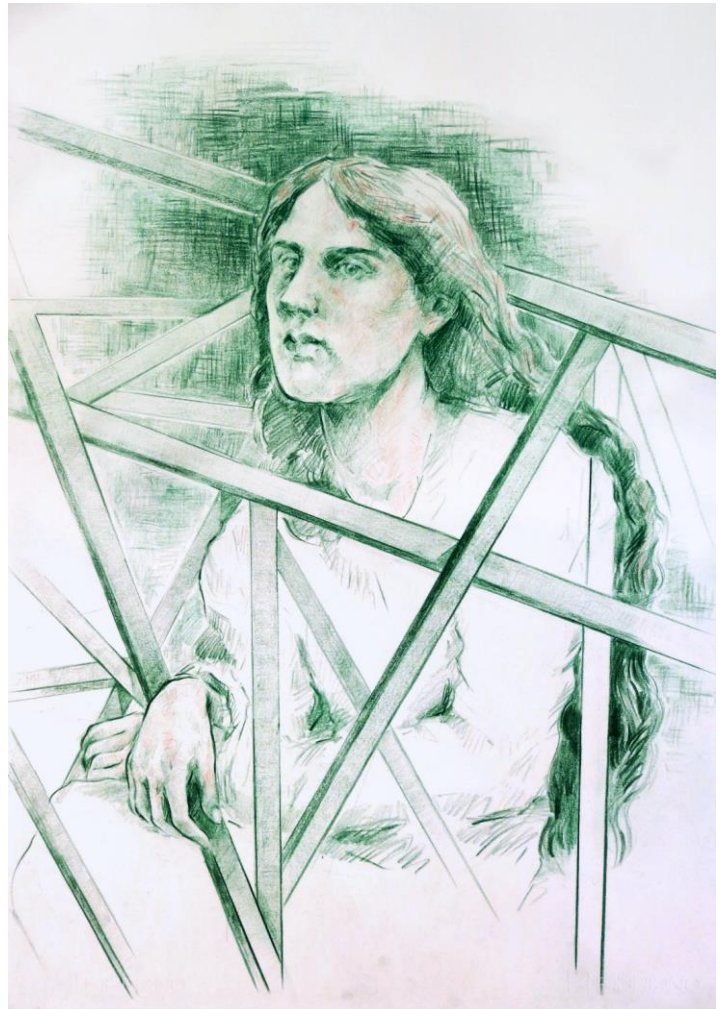
Dibujo 4, lápices de colores,
50 x 70 cm. Fig.40

⁴¹ “La tendencia del azul a la profundidad hace que precisamente en los tonos oscuros adquiera su máxima intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo”. KANDINSKY, V, *Ibid*, p.70

Detalle del dibujo 4. Fig.41



Dibujo 5, lápices de colores, 50 x 70 cm. Fig.42



5. CONCLUSIONES

En el proyecto que se ha presentado, se han llevado a cabo los distintos objetivos de forma adecuada. El tema central de la resiliencia, se ha presentado a partir de la asociación de conceptos de distintas fuentes; relacionándolo, por un lado, con el sufrimiento de la angustia definido por los existencialistas, y por otro, con la noción de espiritualidad que aporta la psicología humanista; de este modo, se han concretado unos ejes pertinentes para desarrollar, de forma personal, una serie de dibujos sobre el tema escogido. Mediante la búsqueda de referentes plásticos, se ha delimitado un discurso y una línea de trabajo coherentes con los conceptos expuestos; resultando en la exploración de la espiritualidad mediante el dibujo, que comparten los artistas referenciados, enmarcados en el prerrafaelismo y el simbolismo. Teniendo como apoyo estos referentes, se ha realizado una serie de dibujos en que la figura femenina —inspirada en el modelo femenino del prerrafaelismo, utilizando fotografías de la época—, se integra con la representación esquemática de estructuras de edificios y puentes, a los que se les atribuye un sentido simbólico, de modo que refieren a la transición entre un estado anímico negativo (dolor) y el resultado de un cambio personal que fortalece a la persona (resiliencia) — sentido que queda reforzado, además, por la secuencialidad de las imágenes.

La espiritualidad —tal como se ha estado definiendo en el desarrollo teórico—, supone el ahondamiento del mundo interior y el descubrimiento en éste, de trascendencia y significación; en ese sentido, los referentes visuales empleados, todos ellos pertenecientes al fin del siglo XIX, se caracterizan por mostrar una preocupación espiritual equiparable, que trasladan al arte visual dentro de la figuración. Otros artistas ligados a la espiritualidad, coetáneos y posteriores a los mencionados, como Kandinsky, de Chirico o Rothko, por ejemplo, me resultan igualmente atrayentes, sin embargo, la línea del

simbolismo representa unas soluciones plásticas que llevan tiempo interesándome y de las que, digamos, querría aprender formas de expresar. Me interesa tratar temas filosóficos, o expresar sentimientos existenciales, y hasta hace poco no me había atrevido con ello, porque supone una dificultad para mí desprenderme de los referentes fotográficos, *inventar* o *reinterpretar* conscientemente imágenes. Por lo que, en este trabajo he intentado liberarme relativamente de las fotografías de referencia, es decir, no preocuparme excesivamente por el parecido, sino más bien por lograr la expresividad que buscaba en los rostros.

Esto ha dado como resultado, una serie de cinco dibujos en los que los elementos compositivos de la imagen están relativamente al servicio de una idea—por supuesto existe una parte intuitiva—, considerando la expresividad de la línea y del color y las posibilidades de síntesis representativa.

El presente trabajo deja abiertas múltiples vías de investigación y experimentación que espero abordar en un futuro próximo. Sin embargo, con los límites que presenta, considero que la propuesta resulta coherente, y que, personalmente, ha supuesto un avance en mi producción artística, que me ha permitido reconocer y organizar mis propios procesos creativos así como influencias y referentes.

Debido a que el proyecto se ha planteado como un recorrido libre —y en gran medida, satisfactorio— por las cuestiones que más habían despertado mi interés últimamente, a nivel personal y también como línea de trabajo; lo he realizado con una motivación bastante alta.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALCORTA, J.I. *Apreciación existencialista de la libertad*. Barcelona: Universidad de Barcelona

<<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/3/1056/5.pdf>>

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual* (1995) Madrid: Alianza Editorial

BERGER, J. *Sobre el dibujo*. (2011) Barcelona: Editorial Gustavo Gili

BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (1999) Madrid: La balsa de la Medusa, 81

BUENO, GÓMEZ, N. *El futuro y la angustia* (2010) Daímon, Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 3, 225-230

<<http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/119351/112451>>

CÉLINE, L.F. *Viaje a fin de la noche* (2011) Barcelona: Edhasa

CIORAN, E. *El ocaso del pensamiento* (2014) Barcelona: Tusquets editores

DOSTOIEVSKI, F. *Los hermanos Karamázov* (2016) Barcelona: Penguin Clásicos

FRANKL, V. *El hombre en busca del sentido* (2016) Barcelona: Herder

FROMM, E. *El miedo a la libertad* (1984) Barcelona: Paidós

GIBSON. M. *El Simbolismo* (2016): Taschen

HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>

HESSE, H. *El lobo estepario* (2011) Barcelona: Edhasa

KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte* (1989) México: Editorial Premia

KIERKEGAARD, S. *Temor y temblor* (2014) Madrid: Alianza Editorial

El concepto de la angustia. Libro digital

<[MOREÁS, J. *Manifiesto del Simbolismo* \(fragmento\) en:](https://books.google.es/books?id=dhQIDQAAQBAJ&pg=PT82&lpg=PT82&dq#v></p>
</div>
<div data-bbox=)

<<http://www.epdlp.com/texto.php?id2=3425>>

MUNCH, E. *El friso de la vida*. Libro digital en <www.lectulandia.com>

PUERTA, F. *Análisis de la forma y sistemas de representación* (2005) Editorial de la UPV

RILKE, R. M. *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo* (2015) Madrid: Cátedra

Los apuntes de Malte Laurids Brigge (2016) Barcelona: Alba Clásica

El libro de horas (1999) Barcelona: Lumen

SMITH, S. *Dibujar y abocetar* (1983) Madrid: Hermann Blume Ediciones

TEISSIG K. *Las técnicas del dibujo* (1990) Madrid: LIBSA

TRÍAS, E. *La edad del espíritu* (2014) Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial

VILLAFAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen* (1992) Madrid: Ediciones Pirámide

VILLEGAS BESORA, M. *La psicología humanista: historia, concepto, método*. (1986) en *Anuario de psicología*, núm. 34

<<http://www.iesdi.org/Maestrias/EstTer2/Materiales/Material%20Teorico/la%20psicologia%20humanista%20historia,%20concepto%20y%20metodo.pdf>>

WATKINS, P. (director) *Edvard Munch*. (1974) Noruega y Suecia: Norsk Rikskringkasting, película

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Helmut Ackermann, ilustración de *El Lobo Estepario* de Hermann Hesse (1977)

Figura 2: Niels Christian Kierkegaard, retrato de Kierkegaard (1840)

Figura 3: Edvard Munch, "*Consolation*", punta seca sobre papel, 33,2 x 48,2 cm (1894)

Figura 4: Retrato de Viktor Frankl.

Figura 5: Leonardo da Vinci, "*El hombre de Vitruvio*", lápiz y tinta sobre papel, 34,4 x 25,5 cm (1490)

Figura 6: Dante Gabriel Rossetti, "*Beata Beatrix*", óleo sobre lienzo, 86 x 66 cm (1880)

Figura 7: Edward Burne-Jones, "*El hechizo de Merlín*", óleo sobre lienzo, 186 x 111 cm (1872-1877)

Figura 8: Dante Gabriel Rossetti, "*Hojas de rosa*", lápiz sobre papel (1870)

Figura 9: Edward Burne-Jones, "*Estudio de la cabeza de una mujer*", lápiz sobre papel (1866)

Figura 10: Elizabeth Siddal, "*Clerk Saunders*", 28,4x 18,1 cm (1857)

Figura 11: Elizabeth Siddal, "*Autorretrato*", óleo sobre lienzo, 23 cm de diámetro, (1853-1854)

Figura 12: Julia Margaret Cameron, "*El jardín de rosas*" fotografía (1868)

Figura 13: Fernand Khnopff, "*Estudio de mujeres*", sanguina sobre papel, 12,5x 8,5 cm (1887)

Figura 14: Fernand Khnopff, "*El reflejo azul*", pastel y lápiz sobre papel (1911)

Figura 15: Odilon Redon, "*Saint-Antoine*", litografía sobre papel, 53.1x 40 cm (1896)

Figura 16: Odilon Redon, "*Ojos cerrados*", litografía sobre papel, 40.6 x 55.9 cm (1890)

Figura 17: Edvard Munch, "*La niña enferma*" lápices de colores sobre papel, 57.5 x 42.8 cm (1886)

Figura 18: Edvard Munch "*Vampira*" lápices de colores sobre cartulina, 56.5 x 74 cm (1893)

Figura 19: Victoria Izquierdo *Prueba 1*, lápiz y tinta china sobre papel, 24 x 18 cm (2017)

Figura 20: Victoria Izquierdo, *Prueba 2*, acuarela y acrílico blanco sobre papel. A4 (2017)

Figura 21: Victoria Izquierdo, *Prueba 3* acuarela sobre papel, 24 x 18 cm (2017)

Figura 22: Victoria Izquierdo, *Prueba 4*, acuarela sobre papel 24 x 18 cm (2017)

Figura 23: Victoria Izquierdo, *Prueba 5*, acuarela sobre papel. 24 x 18 cm (2017)

Figura 24: Victoria Izquierdo, *Prueba 5*, acuarela y acrílico sobre papel. 50 x 70 cm (2017)

Figura 25: Victoria Izquierdo, *Prueba 6*, acuarela y acrílico sobre papel, 50 x 70 cm (2017)

Figura 26: Victoria Izquierdo, *Fotomontaje 1*, realizado con Photoshop. (2017)

Figura 27: Victoria Izquierdo, *Prueba 7*, acuarela, acrílico blanco y lápiz conté sobre papel, 75 x 55 cm (2017)

Figura 28: Victoria Izquierdo, *Prueba 8*, lápiz de grafito sobre papel, A4 (2017)

Figura 29: Victoria Izquierdo, *Prueba 9*, acuarela, acrílico blanco y lápiz conté sobre papel, 70 x 55 cm (2017)

Figura 30: Victoria Izquierdo, *Boceto 1*, lápices de colores sobre papel, A4 (2017)

Figura 31: Victoria Izquierdo, *Boceto 2*, lápices de colores sobre papel, A4 (2017)

Figura 32: Victoria Izquierdo, *Boceto 3*, lápices de colores sobre papel, detalle de un dibujo de 100 x 70 cm (2017)

Figura 33: Victoria Izquierdo, *Boceto 4*, lápices de colores sobre papel, detalle de un dibujo de 100 x 70 cm (2017)

Figura 34: Victoria Izquierdo, montaje de los 5 dibujos como políptico, lápices de colores sobre papel (2017)

Figura 35: Dibujo de una aproximación al esquema compositivo de la imagen, tal como ha sido planteado.

Figura 36: Victoria Izquierdo, *Detalle del dibujo 1*, lápices de colores sobre papel (2017)

Figura 37: Victoria Izquierdo, *Dibujo 1*, lápices de colores sobre papel, 50 x 70 cm (2017)

Figura 38: Victoria Izquierdo, *Dibujo 2*, lápices de colores sobre papel, 50 x 70 cm (2017)

Figura 39: Victoria Izquierdo, *Dibujo 3*, lápices de colores sobre papel, 100x70 cm (2017)

Figura 40: Victoria Izquierdo, *Dibujo 4*, lápices de colores sobre papel, 50x70 cm (2017)

Figura 41: Victoria Izquierdo, *Dibujo 5*, lápices de colores sobre papel, 50x70 cm (2017)

Figura 42: Victoria Izquierdo, *Dibujo 5*, lápices de colores sobre papel, 50x70 cm (2017)