

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Soledad y silencio

Estancias y rostros para seis retratos

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Autor: David Fernández Sáez

Directora: Rosa Martínez-Artero

Valencia, Septiembre de 2012

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. DESARROLLO CONCEPTUAL.....	5
2. 1. El retrato sin rostro. Las carencias del rostro como representación del individuo.....	6
2. 2. Más allá del rostro. Hacia el retrato antonomásico.....	11
2. 2. 1. Serie de rostro: sinécdoque.....	11
2. 2. 2. Serie de estancias: antonomasia.....	12
2. 3. Intimidad en soledad. Reflexión acerca de “La falacia del solipsismo”.....	14
2. 4. El espacio privado. Una descripción cercana a lo íntimo.....	18
2. 5. En soledad y silencio. La importancia del espacio para la creatividad.....	22
2. 6. El taller del artista. Referencias histórico-visuales en el arte.....	28
2. 7. Sophie Calle. Un retrato conceptual.....	38
3. DESARROLLO PRÁCTICO.....	41
3. 1. Motivación, primera idea y evolución del proyecto.....	42
3. 2. Selección de imágenes.....	44
3. 3. Procesos y desarrollo de la obra.....	45
3. 3. 1. Aspectos técnicos.....	45
3. 3. 2. Aspectos compositivos y formales.....	47
3. 3. 3. Proceso pictórico de tres obras realizadas para el proyecto.....	48
a) Proceso pictórico de un rostro partiendo de fondo blanco.....	49
b) Proceso pictórico de un rostro partiendo de fondo neutro.....	53
c) Proceso pictórico de una estancia.....	56
3. 3. 4. Posible montaje expositivo.....	59
4. OBRA.....	60
5. CONCLUSIONES.....	93
6. BIBLIOGRAFÍA.....	97

1. INTRODUCCIÓN

1. Introducción

El trabajo que aquí se presenta, está orientado principalmente a la práctica artística en el campo de la pintura, ya que se ha desarrollado durante y para el Master de Producción Artística.

En este trabajo escrito pretendo analizar mi proceso creativo, algo siempre difícil e incluso contrario a la naturaleza escurridiza del pensamiento creativo, para construir un marco racional de comunicación entre intuiciones y motivaciones personales guiadas por la investigación, que permita contar y defender públicamente esta serie de cuadros llamados en su conjunto *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos*; contextualizando su idea, desarrollo y finalmente sus conclusiones críticas, a partir de referentes artísticos consolidados y ensayos teóricos sobre el tema. En las páginas que siguen trataré de mostrar de qué modo ha ido tomando forma el proyecto que presento, y qué conceptos han apoyado poco a poco mi proceso en el camino.

El trabajo *Soledad y Silencio. Estancias y rostros para seis retratos*, pretende representar los retratos de seis individuos no solo por sus rostros, sino por algo más, por los espacios privados y lugares de soledad del individuo, buscando con ello una representación más profunda sobre el ser.

En la primera parte, el desarrollo conceptual habla del cuestionamiento del rostro como núcleo esencial de la representación de la persona dentro del género del retrato, y apoya la obra práctica de este trabajo que, inserto en este contexto teórico, pretende buscar “algo más allá” del retrato, una manera más eficaz de retratar que pueda apuntar a mostrar mejor la complejidad de una persona, utilizando para ello el espacio privado como antonomasia del individuo, lugar donde entendemos que el ser se muestra sin máscara y desarrolla su intimidad en soledad y silencio. Para argumentar la idea y el uso del espacio privado y las intimidades desarrolladas en éste como retrato, es necesario dejar anotadas algunas consideraciones acerca de lo que entendemos por intimidad y explicar qué sentido tiene la intimidad en esta

propuesta, siguiendo la idea de *“La falacia del solipsismo”*¹. Además son interesantes los modos de sugerir intimidad en el relato descriptivo de un espacio privado. Así, la descripción escrita y la descripción pictórica crean una dialéctica en torno al origen del término retrato cuya primera definición apunta a la pormenorización semejante de lo visible. Es por esto que en el proyecto la descripción escrita forma parte de los retratos junto al espacio privado y el rostro. También se abordará el sentido que tiene para el artista o creador trabajar en soledad en su espacio privado, señalando así cómo algunos artistas han mostrado interés hacia estos lugares tan particulares como puede ser la cabaña del pensador, tomando como ejemplo la cabaña de Heidegger.

Para concluir el desarrollo conceptual, es necesario hablar sobre Sophie Calle, cuya obra ha sido una referencia importante para la elaboración y desarrollo de la idea de éste proyecto, concretamente, a partir de su obra *“The Hotel”* donde el espacio se convierte en una clave para representar al individuo. Un retrato en ausencia.

La segunda parte de este trabajo expone el desarrollo práctico. Se trata de un conjunto compuesto por seis dípticos. Cada díptico corresponde a un retrato: una pieza está dedicada al rostro y otra al espacio privado que el mismo retratado considera íntimo para él, las dos piezas van acompañadas de una descripción del espacio escrita por el mismo retratado.

El trabajo se inscribe en la figuración realista, además todas las series mantienen en común las medidas y los criterios estéticos y compositivos.

Las obras en las que se representa el rostro, siempre tienen una visión frontal, con iluminación cenital, manteniendo en todos un gesto sereno y ojos cerrados, negando cualquier vestigio de expresividad en la faz.

En las obras dedicadas a las estancias (dormitorios, talleres o estudios), siempre se abarca una visión global del conjunto, desde el techo hasta el suelo; en ocasiones, la visión del interior se toma desde la puerta hacia dentro o desde dentro hacia la salida de las mismas. En todas ellas, se intuye la presencia del individuo, por la disposición de los elementos y de la iluminación,

¹ Concepto extraído del capítulo *“Las cuatro falacias de la intimidad”* del libro: Pardo, J. L., *La intimidad*, Pre-textos, Valencia, 2004.

sugiriendo qué sucedía, sucede o sucederá, pero sin que nadie esté presente en la escena.

Para que se entienda la obra, he considerado conveniente realizar una renderización que simula el posible montaje de las piezas en una supuesta exposición.

Además, para profundizar en lo pictórico, reflexionaré sobre los resultados obtenidos desde los aspectos formales, y añadiré la metodología de proceso llevada a cabo en el taller. Mostraré, a través de fotografías, las sesiones de trabajo y con ello analizaré mi proceder como pintor. Haré una descripción por fases de la ejecución llevada a cabo en dos rostros y una estancia, con la intención de hacer tangibles, tanto para mí como para el lector de este trabajo, los procesos llevados a cabo.

Antes de adentrarnos en la lectura, confío en que los cuadros tengan vida propia y transmitan por sí solos sensaciones y sugerencias pictóricas que hagan llegar a quien los vea, un contenido cercano al que escribo en este texto.

2. DESARROLLO CONCEPTUAL

2. 1. El retrato sin rostro. Las carencias del rostro como representación del individuo

“Hubo un tiempo en que el rostro se consideraba el lugar mismo de la humanidad. Lo que fundamentalmente definía la humanidad en el ser humano, en la especie humana, no era el cuerpo ni la cabeza siquiera, ni por supuesto los diversos apéndices: manos, piernas, brazos, sino el rostro...”²

A partir de algunos de los estudios surgidos en torno a la representación del retrato en el siglo XX, se hace patente el descrédito acerca de este género, subrayando las carencias que se perciben en las obras surgidas principalmente dentro de este marco de tiempo. Se califica así el rostro como burgués, obsoleto y en decadencia en los aspectos más profundos de la representación de la identidad, e incluso en el uso de la pintura de representación mimética, de este modo surge el concepto de retrato sin rostro.

El rostro, como dice Samaniego, *“(...) es el lugar privilegiado donde se fundamentan el sentimiento de lo otro y de lo semejante.”³* Es la zona del cuerpo privilegiada, su peculiaridad nos distingue del resto de animales. Frecuentemente por él, de forma metonímica, somos reconocidos. En él se hacen patentes las pasiones del ser. Además, a partir del rostro se ha podido clasificar históricamente al individuo en etnias, religiones o familias e incluso como analiza Félix de Azua en su texto *“Las pasiones al servicio de la corona”⁴*, algunos artistas y fisonomistas como Le Brun o Della Porta, intentaron entender la naturaleza de los hombres y sus pasiones a través del rostro, creando así categorías sociales vinculadas al orden del bien o el mal.

El rostro, lugar por el que una identidad es reconocida, es también el lugar donde se expresan los sentimientos. Por otra parte, éste es muestra evidente del paso del tiempo, se entiende así que un rostro es mutable. Que el

² Ruiz de Samaniego, A., “La pérdida de nuestros rostros”, *Cuadernos del IVAM*, Valencia, 2004, p. 40.

³ *Ibidem.* p. 42.

⁴ Azua, F., “Las pasiones al servicio de la corona. Descartes y Le Brun”, *El paseante*, Vol. 0, num. 26, Madrid, 1996, pp. 76-93.

rostro sea cambiante por muchos factores al igual que la identidad, sobre todo, en tiempos en los que la creencia en la identidad personal se ve cuestionada por la filosofía, la psicología y más a pie de calle, las presiones sociales como las influencias de los medios de comunicación e internet, rompe con la idea de que se pueda reconocer a las personas únicamente por éste.

“Como escribiera Proust, los seres humanos son las figuras que el tiempo los convierte, sin que éstas distintas apariencias remitan a un mismo ser. Una persona, de niño, está más alejada de lo que será, de anciano, que dos seres humanos distintos. No sólo no se reconocen ni podrían hacerlo. Se sienten tan extraños el uno con respecto al otro que si, por un azar que sólo se produce en el sueño o el arte, el niño que fue se encontrara con el anciano en que se ha convertido, lo miraría con la misma indiferencia que a un desconocido.”⁵

Todas estas deliberaciones, nos llevan a pensar que, en ocasiones, el rostro no es más que una máscara, que algunos seres cambian con una facilidad estrepitosa, lo cual invita a pensar que el rostro, como representación de una identidad, quizás no sea del todo sincero. Cabe traer aquí, para ilustrar esta idea, la conocida cita de Rilke.

“Hay mucha gente, pero hay aún más rostros, pues cada cual tiene varios. [...] Hay gente que lleva puesto un rostro durante años. Tiene un desgaste de uso, se mancha, estalla, se arruga, se da de sí como unos guantes que se han llevado de viaje. [...] Otros cambian de rostro con una rapidez inquietante. [...] No están acostumbrados a cuidar de los rostros, el último ya está gastado a los ocho días, con agujeros en algunas partes, delgado como el papel, y poco después aparece la doblez, el no-rostro, y salen con él.”⁶

Si nos centramos en el rostro dentro del arte y recordamos lo que Baudelaire apuntaba acerca del retrato: *“cuando veo un buen retrato, intuyo lo que le ha costado al artista, primero ver lo que hay ahí y luego adivinar lo que*

⁵ Azara, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 129.

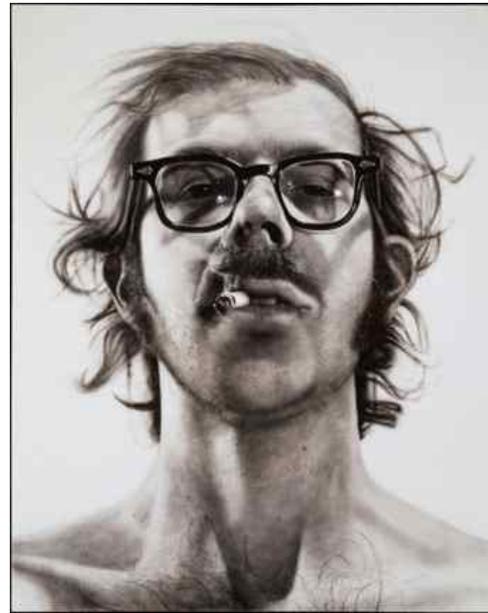
⁶ Rilke, R. M., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1990, p. 21.

*está oculto*⁷, se puede decir que el retrato ha hecho consciente esta dificultad en la representación del individuo y ha dejado muestras de un declive del rostro en la representación artística del siglo XX, desde ese momento hasta la actualidad se produce una deriva del género en la que el rostro no va a ser ya el protagonista del retrato. Ruiz de Samaniego enumera ciertas tendencias que agreden directamente a éste, empezando por el cubismo hasta los rostros ampliados del hiperrealismo de Chuck Close. Estos sucesos han conseguido que, como se dice en el texto *“La pérdida de nuestros rostros”*: *“El rostro ya no es un espejo del alma, o su ventana, sino un cartel, un eslogan, una etiqueta, una imagen de marca”*.⁸



Pablo Picasso,

Retrato de Ambroise Vollard, Óleo sobre lienzo,
93 x 66 cm, 1910.



Chuck Close

Big self-portrait, Acrílico sobre lienzo,
273 x 212,1 cm, 1968,

En el texto *“La desaparición del rostro”* de Christine Buci-Glucksmann, así como también en el de Ruiz de Samaniego, se habla del cuestionamiento del rostro en el género: *“Porque de tanto violentar los rostros, de tanto deformarlos, borrarlos, convertirlos en series o en espectros, no quedan ya sino*

⁷ Baudelaire, C., *Salón de 1859*, Visor, Madrid, 1996.

⁸ Ruiz de Samaniego, A., *Op. Cit.*, p. 50.

*cabezas sin rostro o metáforas más o menos irónicas del retrato*⁹. En esta cita se hace alusión a que el retrato que se trabaja en la actualidad no atiende literalmente a la principal función del género que es la descripción de una identidad, solamente construye una imagen a partir de la faz.



Francis Bacon,
Autorretrato, Óleo sobre lienzo,
35,5 x 30,5 cm, 1971.



Dan McCaw,
Texturas, Óleo sobre tabla,
24 x 18 cm, 2011

Pese a todo, el rostro sigue teniendo un valor importante para describir y asignar unas virtudes interiores al ser. El problema planteado, a parte de cómo se ha entendido la representación del rostro en el arte, alude a la versatilidad y mutabilidad de éste y con ello la dificultad de mostrar algo entendido como realista y certero a través de la faz. Por otra parte, el género del retrato ha derivado tanto en el arte que se advierte un mayor interés por la forma y no tanto por el contenido.

Por otro lado, en el trabajo *Soledad y Silencio*, no se busca la radicalización en contra del género, renegando del rostro, sino que, partiendo de dichas premisas, el rostro busca ser una parte para el todo y no una parte por el todo. No aspira a ser el principio y fin, pretende ser un elemento descriptivo más dentro de un conjunto, el cual aporta luz a las carencias de éste y viceversa.

⁹ Buci-Glucksmann, C., "La desaparición del rostro", *Galería de Retratos*, Catalogo Exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994, p. 19.

En la parte práctica, en cada cuadro, el rostro aparece reducido de escala con respecto al tamaño natural, con gesto sereno y ojos cerrados. Se busca anular ciertas descripciones exteriores, dando a entender que la persona guarda dentro de él algo íntimo y profundo, imposible de ser expresado con un gesto, pues las pasiones están asociadas al movimiento, a lo que sólo dura un momento. La serenidad habla del silencio, del reposo, de la quietud y de algo que perdura más en el tiempo, algo estable dentro de lo que frecuentemente cambia.

“En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.”¹⁰

Pese a que se cuestiona la forma de abordar el rostro dentro del retrato en algunos artistas que se han citado para sustentar el discurso, éstos son, además, referentes directos para el trabajo práctico.

¹⁰ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Fondo de cultura Económica, México, 1996, p.63.

2. 2. Más allá del rostro. Hacia el retrato antonomástico

2. 2. 1. Serie de rostro: sinécdoque

Partiendo de la problemática que representa el rostro para resolver ciertas cuestiones surgidas de las anteriores reflexiones, en éste trabajo es de interés hablar de la representación, empleando una figura retórica como la metonimia íntimamente ligada al género del retrato.

Para indagar en el término retórico, la metonimia, lo mejor es acudir al libro *“Retórica de la Pintura”* de Alberto Carrere y José Saborit. Éste nos dice de dicho tropo: *“hablaremos de metonimia para referirnos a la sustitución de una magnitud por otra”*¹¹. Como se explica en el citado libro, la metonimia es similar a la metáfora, la diferencia es que para la metáfora la sustitución se establece a partir de similitudes o semejanzas; en el caso de la metonimia la sustitución se origina a partir de contigüidad o reciprocidad.

Por lo general, una parte del trabajo se entiende desde una forma de metonimia como es la sinécdoque, ya que en la serie de retratos se toma el rostro como la parte por el todo, como generalmente se hace cuando se trata este género.

*“No es muy difícil descubrir en el retrato convencional una sinécdoque visual (la parte por el todo), tal vez una de las más asentadas en nuestra cultura. Por tanto, aunque toda representación pictórica de una persona por medio del rostro es una sinécdoque de individuo, al estar institucionalizada y convertida en norma, no supone un desvío, intención retórica, función poética, etc., sino una convención equivalente al nombre propio del discurso verbal.”*¹²

Teniendo en cuenta que concretamente esta sinécdoque está muy interiorizada por nuestra cultura y habiendo reflexionado sobre el retrato sin

¹¹ Carrere, A., Saborit, J., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p 305.

¹² Ibidem. p. 391.

rostro, se entiende que el rostro es un factor más y muy interesante para la representación de una identidad, pero existen otras maneras de retratar.

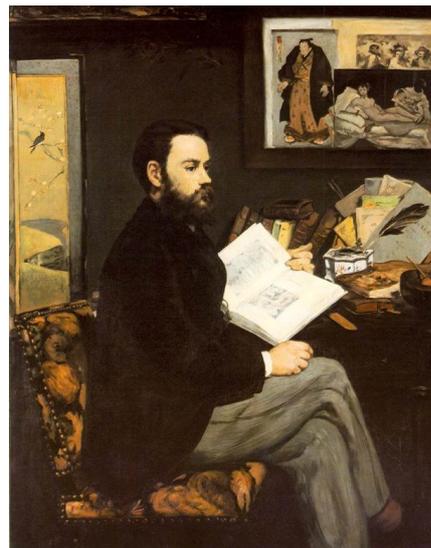
2. 2. 2. Serie de estancias: antonomasia

Así, de manera intuitiva pero también razonada se ha buscado otra forma de retratar, tiene que ver ésta con la descripción de la estancia privada del individuo, de este modo se hace alusión a otro tipo de metonimia, la antonomasia, en la que se sustituye el representado por sus pertenencias, ubicadas en su particular espacio privado. En el libro “Retórica de la pintura” se analiza un tipo de metonimia que da a los objetos de los retratados el valor de describir ciertos aspectos de la identidad de estos.

“Otros casos complejos son los relacionados con la propiedad de cosas. Como ya indicamos, la consideración o el prestigio social de los individuos tiene que ver con lo que poseen: los individuos y las cosas por ellos poseídas (un reloj, una joya, una obra de arte, un traje, un automóvil, una casa...) mantiene entre sí relaciones de contigüidad y los valores por convención asociados a los objetos (riqueza, belleza, diseño, distinción...) califican a sus poseedores.”¹³



Jacques-Louis David,
Napoleón en su estudio, Óleo sobre lienzo,
203'9 x 125'1 cm, 1812.



Edward Manet,
Retrato de Emile Zola, Óleo sobre lienzo,
53.5 x 41 cm, 1868

¹³ Carrere, A., Saborit, J., *Op. cit.*, p. 309.

Con la “serie de estancias”, directamente se pretende apoyar las carencias del rostro en la representación de una identidad, sin que la figura del retratado entre en escena. Solo las pertenencias, la disposición y la iluminación que atienden a cuestiones descriptivas de un espacio privado en el que se desarrollan acciones íntimas, serán las que dibujen el perfil del individuo. Con estos hechos como descripción de un individuo en su ausencia, nos referimos a la antonomasia icónica apoyada por la metonimia, la representación de un objeto adquiere el valor de un nombre propio. La antonomasia icónica se ve muy clara en la obra de Sophie Calle *The hotel* que será analizada en sucesivos capítulos de este trabajo.

“La ausencia del rostro en el retrato, sin apenas precedentes en la historia de la pintura, metaforiza la crisis del sujeto cartesiano (homogéneo, estable, coherente), una ruptura radical que deviene complejidad y descentramiento antonomástico”¹⁴

De este modo, aunque de forma separada, la representación del rostro apoya a la representación de la estancia, así se pretende mejor la descripción del individuo.

¹⁴ Carrere, A., Saborit, J., *Op, cit.*, p. 396.

2. 3. Intimidad en soledad. Reflexión acerca de “La falacia del solipsismo”

“Porque el arte de contar la vida (de darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta) no es más que el arte de vivir. Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sinsabores. Y, desde luego, se puede vivir sin arte, sin contar nada, sin contar para nada ni para nadie, sin contar con nada ni con nadie y sin que nadie cuente para uno mismo. Se puede vivir sin intimidad (y quizás, según la hipótesis, es así como tenemos que ir aprendiendo a vivir), porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad sólo es necesaria para disfrutar de la vida.”¹⁵

Antes de profundizar en las obras del trabajo “Soledad y silencio”, es preciso detenerse en el concepto de intimidad, pues según se entiende el retrato, una de las maneras de ir mas allá del rostro, es hallar otras señas de identidad y frente a estas, están aquellas que resultan menos mostradas, secretas, pero que en el fondo pueden aportar una mejor narración en la representación de un individuo, es por ello, este interés por la intimidad.

Habitualmente se confunde la intimidad y la privacidad en nuestro vocabulario, en el entendimiento del término “intimidad” se halla la problemática de este equívoco que, a lo largo del tiempo, ha hecho que se entienda mal este concepto, pervirtiéndose en ocasiones en su término casi homólogo, “privacidad”, aparentemente igual pero con importantes distinciones.

“Luego debe haber alguna diferencia entre el modo de <<contar la vida>> que se desarrolla en las novelas y narraciones y el que tiene lugar en el periodismo sensacionalista o en estos géneros discursivos (es, ya lo hemos dicho, la diferencia entre la intimidad conservada y respetada, a pesar de ser dicha, y la intimidad degradada al rango de privacidad obscena y ridícula, banalizada)”¹⁶

La tendencia generalizada es pensar que la intimidad es algo inconfesable: ciertas acciones, pensamientos... que los demás no deben saber

¹⁵ Pardo, J. L., *La intimidad*, Pre-textos, Valencia, 2004. p. 30.

¹⁶ Pardo, J. L., Op. Cit., p. 29.

por miedo a que la sociedad los rechace, cuando en realidad, la intimidad es algo que llega mucho más lejos, conceptualmente, del secreto individual, por eso la intimidad no sólo se limita a la soledad, sino que es un concepto compartido en sociedad. Creer que sólo en soledad se tiene intimidad es considerado una falacia por José Luis Pardo. No se niega así que ésta no exista en aislamiento, existe, es otra manera de existir y quizás sea donde con fuerza se expresa, pero hay además otras vertientes, ya que se puede compartir la intimidad en comunidad.

“Si hoy se preguntase a cualquier habitante de las sociedades occidentales urbanizadas y post avanzadas por el significado del término <intimidad>, es más que probable que las representaciones que con mayor rapidez acudieran a su mente fueran la <soledad> y la <autenticidad>. Está muy extendida la creencia de que únicamente somos nosotros estando solos, y de que en ello radica la intimidad (falacia del solipsismo)”¹⁷

Dicha falacia, parte de la creencia común de que, la soledad es el único y máximo exponente de la intimidad; de este modo, la vida pública estaría basada en una constante mentira, pues se estaría afirmando que el humano es pura falsedad en todo momento. De ser así, los secretos nacidos en la soledad privada, al ser revelados en sociedad por el propio individuo o por otros, sería como una violación, éste se sentiría sucio. Incluso los secretos no se confiesan, por miedo a que el otro rechace y excluya de la sociedad al poseedor del secreto. De este modo, todo el mundo tendría secretos inconfesables y la sociedad sería una falsedad convulsa. Estos prejuicios son creados por la sociedad, nadie los limita por mucho que ciertas notas de intimidad se den a la luz y degeneren al rango de privacidad, el ser seguirá teniendo intimidad, porque este término es mucho más que algo inconfesable.

Cabe puntualizar que esta época es muy peculiar, pues en la era de Internet coexisten multitudinarias “Redes Sociales”, a lo que Paula Sibila denomina como la WEB 2.0, a través de ellas, casi todo el mundo expone su intimidad al juicio público, apenas sin ser consciente de ello.

¹⁷ Ibidem., p. 140

“La parafernalia que compone la WEB 2. 0 y que nos ha convertido en las personalidades del momento. Semejante despropósito habría resultado impensable en el contexto histórico descrito por Foucault, donde la celebridad se reservaba a unos pocos muy bien elegidos. Las cartas y los diarios íntimos tradicionales denotan una filiación directa con esa otra formación histórica, la “sociedad disciplinaria del siglo XIX” y principios XX, que cultivaban rígidas separaciones entre el ámbito público y la esfera privada de la existencia, reverenciando tanto la lectura como la escritura silenciosas y en soledad.”¹⁸

La distinción entre público y privado que en el siglo XIX se percibía de forma más nítida, ahora, en este siglo, se desdibuja, la intimidad puede convivir en sociedad sin ninguna problemática, pero también cabe la posibilidad de que se esté desvirtuando más de lo pensado. Tal vez, la intimidad que ahora mismo se enseña sea epidérmica y puede que simplemente se este confundiendo con lo privado.

Es por ello que Internet, empieza a borrar la línea que separaba las diferencias entre la *persona* y el *personaje*. La diferencia es, según Paula Sibila, que la *persona* tiene la posesión real de la soledad y el *personaje*, se caracteriza por la incapacidad de no tenerla, puesto que éste siempre es visto en escena, y aunque aparentemente está en soledad, es un vacío fingido, pues todo lo que le pasa, incluso lo privado, esta interpretado por él. El retrato ha estado desde sus comienzos ligado a esta cara pública que puede relacionarse con la máscara y en todo caso con la imagen social, no con el rostro íntimo, quizá por eso para el trabajo el retrato que pretenda alcanzar a mostrar la intimidad de un hombre para nombrarlo exige artificios alternativos y salirse de los esquemas ya tipificados del género.

“Sería en soledad, entonces, en ese aislamiento íntimo y privado que fue tan fundamental para la construcción de un modo de ser histórico –el homo psychologicus de los tiempos modernos-, donde reside el gran abismo que todavía nos separa de los personajes. Porque esas figuras casi humanas, los personajes, que muchas veces también parecen estar en la más completa y terrible soledad, de hecho siempre están a la vista.

¹⁸ Sibila, P., *La intimidad como espectáculo*, Fondo de cultura económica de España, S.L., México, 2008, p. 26

Todo en la vida de los personajes sucede bajo los reflectores atentos de la lectura, o mejor aún: en la vida de esos seres que cualquier quisiera ser, todo ocurre bajo las lentes de las cámaras de Hollywood, de la TV Globo o del Canal 13. O, por lo menos, aunque sea, de una modesta WebCam casera.”¹⁹

En ninguno de los cuadros de la “serie de estancias” se incluye al individuo dentro de ellas, pues lo que se pretende retratar son personas. De haberlos retratado en el mismo espacio, hubiera implicado hacerles fingir soledad para poder tomar la imagen fotográfica, ese hecho los convertiría en personajes.

Entendidas estas reflexiones y, en particular, cuando se habla de “*La falacia del solipsismo*”, se debe puntualizar que con ello, este trabajo es consciente de estos pensamientos, pues no se pretende caer en tal falacia, pero es obvio que la intimidad y la soledad están estrechamente ligadas a la identidad del individuo. Es por eso que en la parte práctica, para realizar un modelo de retrato a partir de la intimidad, se acude a la representación del espacio privado, lugar de las soledades, donde la identidad se manifiesta en su plenitud.

¿Por qué centrarse en el espacio privado del individuo para realizar un retrato? Dentro de la ciudad, el único lugar propio del individuo es la casa, lugar donde la intimidad se expresa con mayor intensidad, provocando así, residuos o sedimentos que se almacenan en ésta como un cajón para la memoria, por lo que se ha visto hasta el momento este cajón es una seña de identidad, además de ser una buena forma de describir a un individuo a partir de las imágenes de sus espacios de intimidad. Así pues, también se puede intuir, después de haber visto numerosas estancias, que por mucho que sea un espacio único, lugar de aislamiento y silencio, almacén de secretos no expuestos al juicio social de un individuo concreto, existen semejanzas con otras estancias privadas y particulares de otros individuos, debido a que hay ciertos elementos que denotan intimidades comunes entre seres distintos de una misma comunidad.

¹⁹ Sibila, P., *Op. Cit.*, p. 298

2. 4. El espacio privado. Una descripción cercana a lo íntimo

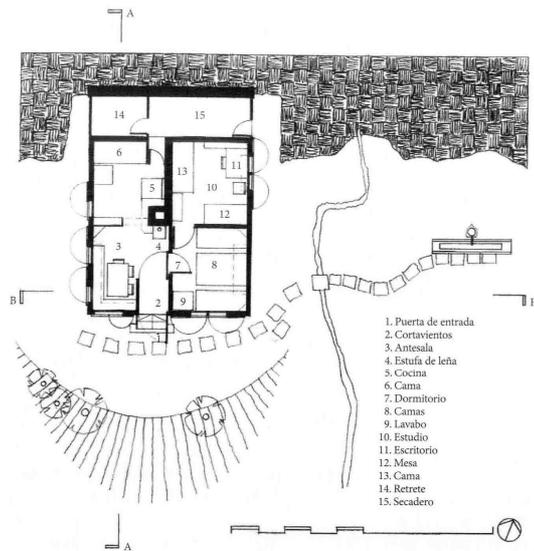
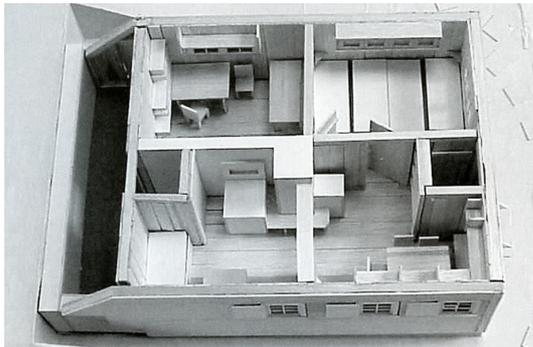
Después de la aproximación al tema de la intimidad, concepto esencial para poder desarrollar el trabajo tanto plástico como teórico, se ha extraído la conclusión de que la intimidad no es algo que únicamente se desarrolle en soledad. Creer en el secreto del aislamiento como única posibilidad de intimidad, sería caer en el “la falacia del solipsismo”.

Sin embargo, en este trabajo tiene un peso importante el espacio de las soledades, lugar donde se desarrollan ciertas acciones íntimas en silencio muy ligadas a la identidad del individuo. Cuando se dice “acciones íntimas” se habla de acciones como: desarrollos de pensamientos, lecturas, escrituras o procesos creativos.

“Al estudio de Heidegger se llega a través de una puerta que se abre en esta pared del dormitorio. En la esquina opuesta en diagonal a la puerta se encuentra el escritorio (de 1 x 1'5 m aproximadamente) Sobre él hay una ventana de igual tamaño a la del dormitorio, pero abierta en la fachada de éste. Al otro lado de la ventana hay otra mesa más pequeña que el escritorio. En la esquina de la habitación, a lo largo de la pared norte, hay una serie de estantes. Detrás del escritorio, frente a la puerta batiente, hay otra cama. Más tarde se colocaron dos lámparas de mesa eléctricas, una sobre el escritorio y otra en un estante. En la parte exterior de la ventana del estudio había colgado un carillón, un molino de viento.”²⁰

Lo más lógico, cuando se habla de un espacio, ya sea público o privado, es describirlo, saber cómo se ordenan y distribuyen las cosas para establecer una idea mental de cómo es el espacio, para posteriormente poder imaginar cómo desenvolverse en dicho lugar.

²⁰ Sharr. A., *La cabaña de Heidegger*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 37



Maqueta y Plano de la cabaña de Heidegger

La descripción extraída del libro *“la Cabaña de Heidegger”* es bastante detallada, analiza pormenorizadamente todos los elementos que se pueden encontrar en el estudio, estancia ubicada dentro de la cabaña, espacio donde desarrollaba sus ideas y las plasmaba en un papel. La descripción no deja ningún cabo suelto, pero resulta tan encorsetada que no da pie a la imaginación ni al misterio. No se respira ningún aspecto suficientemente particular que sugiera en su lectura algún tinte de espacio íntimo, así, solamente es un espacio más.

Parece necesario, para que la descripción vaya más allá, recurrir a un tipo de narración más sensorial, menos aséptica, con la intención de que el lector encuentre líneas de semejanza con sus espacios privados, así es como de algún modo se puede transmitir la intimidad particular que se respira en un lugar.

*“Entonces, frente a esas soledades, el topoanalista interroga:
 “Era grande la habitación? ¿Estaba atiborrada de objetos la guardilla?
 ¿Era caliente el rincón? ¿De dónde venía la luz? ¿Cómo se saboreaban
 los silencios, tan especiales, de los diversos albergues del ensueño
 solitario?”*

*Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la
 memoria. La memoria -¡Cosa extraña!- No registra la duración concreta,*

la duración en el sentido bergsoniano. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto, privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio, donde encontramos esos bellos fósiles de duración concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles tanto más sólidos cuanto más especializados. [...] Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.

El psicoanálisis sitúa con excesiva frecuencia las pasiones “en el siglo”. De hecho las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. [...]

Antaño la guardilla podía parecernos demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora.²¹

Para entrar en la intimidad que se respira en el espacio privado, como explica Bachelard, no es suficiente recurrir a una descripción objetiva, pues cada individuo entiende su propio espacio de manera peculiar, más allá del plano arquitectónico.

Quizás, la mejor manera, sea entrar en el terreno subjetivo que dimana de las soledades de cada individuo. Para describir lo que realmente sugiere un espacio será mejor hablar de lo que éste transmite, moverse en la narración por sensaciones e impresiones abstractas.

En definitiva, como dice José Luis Pardo, el modo que se emplea para narrar algo será el condicionante de cómo entenderlo; si se recurre a un diálogo encorsetado para analizar un espacio, se estará describiendo un espacio privado, si por lo contrario, se entra en otro tipo de análisis más sensible, se hablará de lo íntimo del lugar. Así, como en el retrato pictórico,

²¹ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 39.

cuyo término en su origen significaba descripción fiel, se ha creído interesante añadir a las obras hechas de este trabajo un texto descriptivo elaborado por el mismo individuo retratado, con el fin de complementar la descripción de su ser.

2. 5. En soledad y silencio. La importancia del espacio para la creatividad

¿Quién no ha soñado en la choza, quién no ha soñado adentrándose aun más en las leyendas en la cabaña del ermitaño? [...]

El ermitaño está solo ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de “este mundo”. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.²²

El aislamiento que se produce en un espacio privado, como puede ser una habitación o un estudio en el que se desarrollan hechos creativos, evoca al sentimiento de ermitaño ensimismado en sus pensamientos. A lo largo de la historia, para cualquier artista o escritor, ha sido importante la soledad, era en esos momentos, donde el entorno y el artista se fundían en una sola cosa: la obra. Es tan fuerte la conexión, que el propio espacio parece invitar a que la inspiración se adentre a través del silencio en el individuo, como si de un chamán se tratara, haciendo posible que se dé el hecho creativo.

“Heidegger consideraba la cabaña pequeña y elemental. Para él, tenía una sencillez clamorosa. La cabaña, tal como estaba situada en el valle, era su “mundo de trabajo”. Era un refugio de concentración solitaria. Para él era también un refugio contra – pero simultáneamente junto a – los elementos. Aquí Heidegger se sentía a sí mismo en contacto inmediato con las fuerzas de la naturaleza que, para él, presentaban el poder de creación y el ímpetu hacia la filosofía, que él consideraba inherente a ellas. La presencia tangible de las montañas y los cambios de estación impulsaban a exploraciones de la existencia. Heidegger pensaba que Todtnauberg representaba un reto al “lejano” juego de palabras filosófico (tal como las definiciones de “estética” por el terreno montañoso, estaba revestida de una gran autoridad y la “cercanía” misma de la presencia

²² Bachelard, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 63.

*de la montaña se imponía a la interpretación). El material que necesitaba para filosofar estaba ya casi expuesto ante él, aunque su inmediatez contrastaba con la compleja tarea de intentar traducir en palabras su contenido.*²³

Ya se ha citado en el anterior capítulo, pero Heidegger es un buen ejemplo para puntualizar lo referido. Su cabaña de *Todtnauberg*, ubicada en la montaña, aislada en medio de la nada, hace clara referencia a la idea del ermitaño, recibiendo de la ubicación la inspiración necesaria para traducir sus pensamientos en un papel. Con él, de un modo extremo se entiende que el lugar es importante en la creación de la obra, en otro lugar no la hubiera desarrollado de la misma manera. Una cita literal del propio filósofo que se incluye en el libro “La cabaña de Heidegger” invita a la reflexión, pretende transmitir que ciertas labores completamente distintas a las creativas, como es el trabajo en el campo, le ayudaban a conectarse con sus propias ideas. Además, es importante destacar de dicha cita la referencia que hace de arriba y abajo; en un sentido literal, entendemos por las descripciones del emplazamiento, que su cabaña está en una altitud superior a la ciudad, por tanto arriba es su cabaña, abajo es la ciudad; pero más allá de lo literal, podemos entender que cuando dice arriba (aunque cuando se refiere a éste término él habla de la cabaña) pretende además señalar el mundo de las ideas y el pensamiento, entendido este arriba y abajo como un modo de calificar en una tensión vertical de menor a mayor logro en relación a la superación del hombre.

*“Me voy a la cabaña, y me alegro mucho del aire fuerte de las montañas; a la larga uno se arruina con esta cosa suave y ligera de aquí abajo. Dedicaré ocho días a trabajos con la leña, y luego escribiré de nuevo [...]. Es ya de noche profunda, la tormenta azota los altos, en la cabaña chirrían las vigas, la vida es tan pura, simple y grande ante el alma... A veces ya no comprendo que allá abajo puedan desempeñarse papeles tan sorprendentes.”*²⁴

²³ Sharr. ADAM., *La cabaña de Heidegger*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 67

²⁴ Cita de Heidegger extraída del libro: SHARR. ADAM., *Op. Cit.*, p. 67



Fotografías del exterior de la cabaña y de Heidegger en el estudio, en el interior de la misma.

No sólo Heidegger es el único que necesitaba aislarse de todo para poder crear. En la exposición *Cabañas para pensar*, se analiza de una manera semejante a “La cabaña de Heidegger” cómo el emplazamiento de otros muchos autores, entre los que se encuentran dramaturgos, compositores, escritores, poetas, cineastas como Ludwig Wittgenstein, Edvar Grieg y Gustav Mahler, los Knut Hamsun, Virginia Wolf, Dylan Thomas o Derek Jarman... ha servido de aislamiento para fomentar la inspiración y la creatividad, como dice Ruiz de Samaniego en el catálogo de la misma exposición:

“El retirado, el apartado al margen es el que tiene poder de mirar lejos. El solitario en la cabaña se aparta, efectivamente, de la familiaridad y la experiencia del trato cotidiano, pero únicamente para poder observar desde la debida distancia de las cosas y los hombres –las cosas de los hombres-.”²⁵

La soledad y el aislamiento no son meros sucesos que se dan sólo para que el creador se centre exclusivamente en el hecho creativo, el alejamiento supone una búsqueda de plenitud espiritual capaz de fomentar la creatividad, para quizá llegar a alguna forma de ascesis. Si miramos la definición de ascesis según la Real Academia Española, ésta nos habla de un conjunto de *“reglas y prácticas encaminadas a la*

²⁵ Cita de Ruiz de Samaniego extraída del catálogo: V.V.A.A., *Cabañas para pensar*, Maia, Granada, 2011.

liberación del espíritu y el logro de la virtud”, la cabaña cumple esa función de aislar al creador del mundo terrenal para sumirlo en el universo del pensamiento, para encontrar en su propia inmensidad la liberación espiritual. En la siguiente cita, Nietzsche habla del sentido que adquiere la ascesis para el filósofo:

“En el ideal ascético están insinuados tantos puentes hacia la independencia, que un filósofo no puede dejar de sentir júbilo y aplaudir en su interior al escuchar la historia de todos aquellos hombres decididos que un día dijeron no a toda sujeción y se marcharon a un desierto cualquiera: aun dando por supuesto que no fueran mas que asnos fuertes y todo lo contrario a un espíritu fuerte. ¿Qué significa, pues, el ideal ascético en un filósofo? “Mi respuesta es: al contemplarlo el filósofo sonríe a un optimum de condiciones de la más alta y osada espiritualidad, –con ello no niega “la existencia”, antes bien, en ello afirma su existencia y sólo su existencia, y esto acaso hasta el punto de no andarle lejos este deseo criminal: perezca el mundo, hágase la filosofía, hágase el filósofo, hágame yo.”²⁶

Las cabañas fueron una realidad, ahora son un símil perfecto para comparar con los estudios y talleres de los grandes creadores contemporáneos o simplemente las estancias pintadas en este trabajo, éstos lugares no se hallan perdidos en la naturaleza, sino todo lo contrario, se encuentran dentro del núcleo urbano, pero del mismo modo son capaces de aportar el sentido ascético al individuo que los habita.

En “Cabañas para pensar” se dice en la descripción de la Cabaña de Dylan Thomas en Laugharne, Reino Unido: *“Las paredes de la cabaña estaban cubiertas con fotos, reproducciones y recortes de prensa de Lord Byron, Walt Whitman, Luis MacNeice, W. H. Auden, William Blake, una pintura de Modigliani, desnudos, listas de rimas y de aliteraciones.”²⁷* Particularmente ésta es la descripción de la cabaña de un individuo concreto, la cual es única, completamente distinta a otras cabañas por el contenido y las historias que albergan sus paredes, de manera antonomásica el lugar se refiere a un

²⁶ Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 139.

²⁷ V.V.A.A., *Cabañas para pensar*, Maia, Granada, 2011, p. 245.

individuo concreto, siguiendo las palabras de Nietzsche, el lugar aislado hace al yo. Las estancias, por muy distintas que sean unas de otras, todas tienen la funcionalidad de permitir el ascésis al creador en un estado especial de intimidad y a su vez sirven de descripción del mismo que las habita.



*Interior de la cabaña de Dylan Thomas en Laugharne, Gales, Reino Unido.
Fotografía de Eduardo Outeiro.*

Siguiendo el concepto acuñado por Tomás Macho de "técnicas de soledad", con el que se designan comportamientos gracias a los cuales los hombres aprenden a hacerse compañía a sí mismos en su retiro, y cuyo principal rasgo consistiría en el "autodesdoblamiento" asimétrico del contemplador que se aísla del mundo, así también en el proyecto *Soledad y silencio. Rostro y estancia para seis retratos* se desdobra al sujeto del retrato en dos, distinguiendo por una parte el lugar de retiro donde se propicia el estado de creación y que contiene de algún modo al hombre que la habita y por otro la cabeza aislada de referencias espaciales que actuaría "como el partner superior, comparable a su genio o a un ángel que se mantiene cerca de su protegido como un monitor espiritual y le transmite la certeza de que

contínuamente se le está viendo, examinando, juzgando con rigor, pero que en caso de crisis también se le apoya." ²⁸

En este análisis que desarrolla Sloterdijk sobre el hombre entendido como ejercitante, y concretamente sobre la ascesis, se ha encontrado interesante las reflexiones que han servido para conectar la intuición que se tenía sobre la descripción de la habitación del creador como retrato sin rostro con conceptos como la intimidad, la soledad y el genio. Así, para señalar la importancia del lugar del aislamiento, Sloterdijk señala también que Heidegger captó de la sentencia de Heráclito: "Éthos antrópo daímon" entendida comúnmente como "El comportamiento del hombre es su destino", el sentido de "El hombre, en cuanto hombre, habita en la proximidad de Dios" pues tradujo "éthos" por "morada" de donde dedujo una ética del comportamiento representada en la tensión entre lo de abajo "la morada hogareña" y la "morada" de arriba, aquella que le conecta con lo superior.²⁹

²⁸ Sloterdijk, P., *Has de cambiar tu vida*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2012, p. 298.

²⁹ *Ibidem*, p. 216.

2. 6. El taller del artista. Referencias histórico-visuales en el arte

Profundizando en los espacios de creación y su importante significado es interesante dirigirse a la idea del “taller del artista”. Para ello, se busca un enfoque desde las artes visuales, partiendo esta vez de imágenes, tanto pictóricas como fotográficas, así como de reflexiones que dichos artistas han realizado a partir de sus espacios o de los de otros. Con ello se pretende ver, cómo el espacio es importante para el artista, ya que el lugar muestra un vínculo de conexión entre el artista y la obra, en algunos retratos o autorretratos de artistas en sus estudios se puede ver cómo el hecho de ubicarlos en sus espacios favorece una mejor descripción de su personalidad.



Jan Vermeer Van Delf,
El taller del artista, Óleo sobre tabla,
120 x 100 cm, 1665.

Frecuentemente, muchos de los cuadros dedicados a los talleres de artistas, no sólo muestran el lugar donde trabajan, enseñando así la distribución y los objetos que almacenan, sino que además, introducen figuras alegóricas. Como podemos ver en el cuadro de Vermeer titulado *El taller del Artista*, además del mapa, sobre la mesa hay un bodegón compuesto por una máscara, un tratado de pintura y un libro de música, estableciendo así una

alegoría sobre la pintura. En la imagen, podemos ver al pintor sentado de espaldas, trabajando en su caballete y observando a la modelo, aunque no hay certeza, se entiende que el pintor podría ser el mismo Vermeer por el espacio y la escenografía que nos presenta, en cualquier caso, el interés del retrato de espaldas es mostrar los elementos prioritarios que se encuentran en escena, aquellos que aluden al oficio del pintor, por lo que la interpretación del cuadro como autorretrato de Vermeer apoya este proyecto.



Gustave Courbet,

*El estudio del pintor; Una alegoría real de siete años de vida artística, Óleo sobre lienzo,
361 x 598 cm, 1855.*

En el complejo cuadro de Courbet *El estudio del pintor; una alegoría real de siete años de vida artística*, el artista se autorretrata en su estudio. Las obras pintadas por él que se perciben en el fondo del cuadro, el hecho creativo sucede en el centro del cuadro, y los elementos alegóricos que se distribuyen tanto a la izquierda como en la derecha con la masa de gente en la que se inspira y la masa de gente que le influye, se dan encuentro en un lugar tan importante para un artista como es su taller.

De una manera semejante Fantin-Latour retrata a Manet pintando en su estudio rodeado de sus obras y de amigos suyos entre los que se encuentran

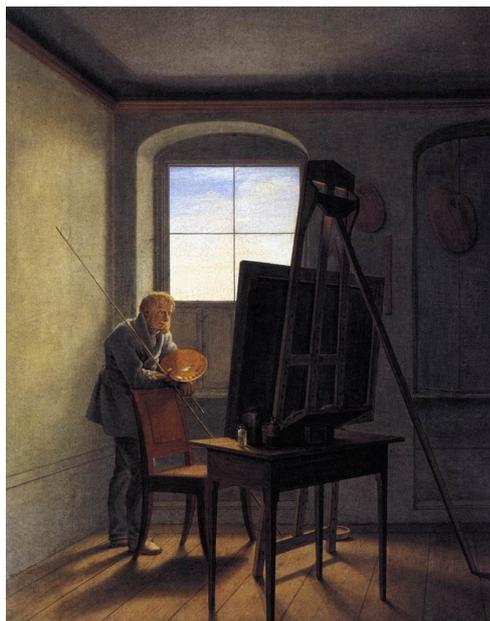
Renoir y Emile Zola. La falta de intimidad que se respira tanto en la obra de Fantin-Latour como en la de Coubert, debido a la presencia de numerosos personajes dentro de la estancia, alude a las influencias, motivaciones o amistades, podríamos interpretar que más que frecuentar el estudio, estas influencias del mundo exterior frecuentan la mente del artista, el pensamiento, de nuevo, y con ello el lugar del pensamiento, la cabeza, el interior de la persona. Se entiende que hay algo de la intimidad del pintor expuesto en este cuadro al público.



Henri Fantin-Latour, *El taller de Batignolles*, Óleo sobre lienzo, 204 x 274 cm, 1870.

Es interesante la asociación de un personaje a su espacio, como si la representación de ambos fuera indivisible. Es el caso de las dos versiones del cuadro *Caspar David Friedrich en su estudio* pintados por Georg Friedrich Kersting, en ellos se retrata al pintor en su taller. El espacio está vacío casi por completo, no se aprecia ninguna pertenencia, pero este hecho describe una decisión del propio artista. Una cita del pintor Wilhelm Von Kügelgen dice de dicho taller:

Allí no había nada más que un caballete, una silla y una mesa, sobre la que colgaba en la pared una solitaria regla de dibujo, sin que nadie pudiera explicarse a qué venía ese honor. Incluso la tan justificada caja de pinturas con sus correspondientes frascos de aceite y trapos para limpiar había sido desterrada a la habitación contigua, puesto que Friedrich era de la opinión de que los objetos externos perjudicaban al mundo de la visión interior.³⁰



Georg Friedrich Kersting,

Caspar David Friedrich en su estudio, 54 x 42 cm.

Georg Friedrich Kersting,

Caspar David Friedrich en su estudio, 1811

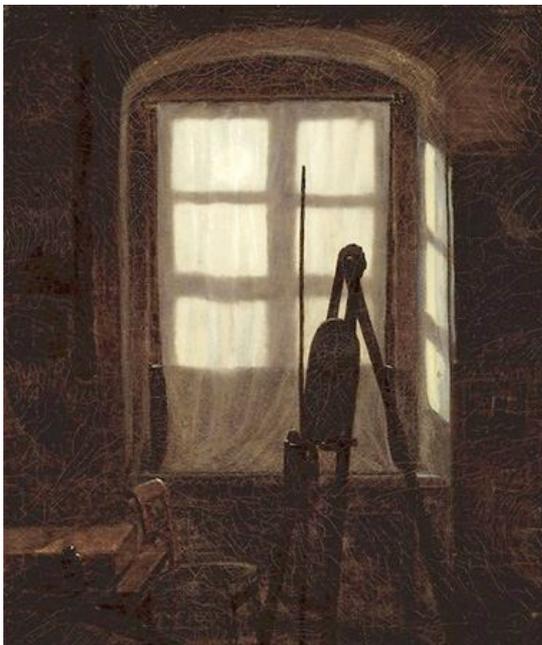
En contraposición al taller vacío y limpio de Friedrich, se encuentra, aunque muy distanciado en el tiempo, el caótico y atiborrado estudio de Francis Bacon. El taller, ahora considerado obra póstuma del artista, se asemeja a un basurero. En el gran desorden se almacenaban: pinceles, tubos de pintura, lienzos, libros, revistas, recortes de artículos, fotografías... residuos de treinta años de labor. Su estudio le ayudaba a crear y concebir nuevas imágenes, pues así lo dijo el propio Bacon: *"Me siento en casa aquí, en este caos, porque el caos sugiere imágenes para mí. Y en cualquier caso, me encanta vivir en el caos"*

³⁰ Arnaldo, J., *Caspar David Friedrich*, Historia nº 16, Madrid, 1996.



Fotografía del estudio de Francis Bacon.

Muchas otras obras desarrolladas durante el tiempo contienen el tema de la habitación o estudio del artista más allá del paisaje de interior. Retomando el hilo temporal, en el siglo XIX, otros artistas no tan conocidos, también mostraron un profundo interés por sus espacios de creación, buscando en el una esencia íntima y personal como en el caso de Carlo Gustav Carus, Adolph Menzel o Léon Cogniet.



Carl Gustav Carus,
Studio in Moonlight, 1826.



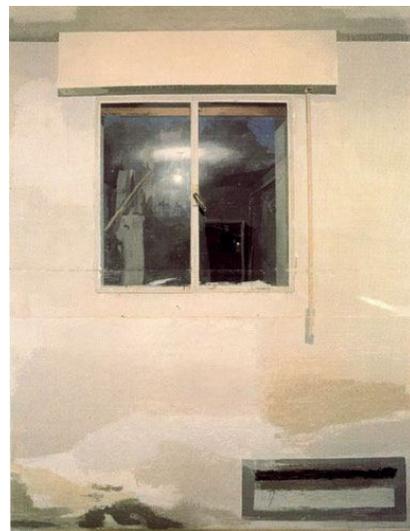
Adolph Menzel,
The Artist's Bedroom in Ritterstrasse, 1847.

La gran mayoría de obras dedicadas generalmente al paisaje de interior, y con ello también, el taller del artista, parecen señalar una distinción entre el mundo interno y el externo del artista. Un elemento del espacio, la ventana podría interpretarse como el umbral entre el interior y exterior. Una cita muy interesante de Antonio Muñoz Molina extraída de un artículo publicado en *El País*, hace referencia a este hecho:

“Habitaciones austeras y deshabitadas, sin más presencia que la luz que entra por las ventanas; habitaciones en las que alguien se atarea haciendo algo tan ensimismadamente que no mira al exterior; habitaciones en las que un hombre o una mujer de espaldas se asoman a la ventana abierta y al paisaje que hay más allá... habitaciones despojadas pero también acogedoras, el de la vida retirada que se abre soñadoramente a un paisaje que la soledad o la luz vuelven de algún modo remoto,... Hay que tener una habitación con una ventana para disfrutar del aislamiento sin el cual casi ningún trabajo bien hecho es posible y para despejar la conciencia y también la mirada después de una concentración excesiva”.³¹



Antonio López,
Ventana por la tarde, Óleo sobre tabla,
141 x 124 cm. 1974-1982.



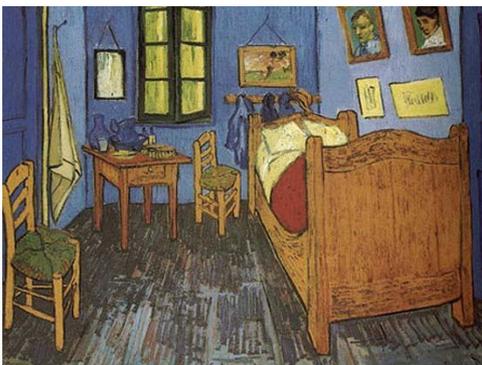
Antonio López,
Ventana por la tarde, Óleo sobre tabla,
241 x 187 cm, 1972-1973

³¹ Muñoz Molina, A., “Habitaciones con Ventana”, *El País*, 30 de Abril, 2011,

Otros artistas han mirado su espacio privado tanto en el caso de *La habitación de Arles* de Vincent Van Gogh como en la obra *El dormitorio del artista en Neulengbach* de Egon Schiele, fuertemente influenciada por la obra del primero, los dos artistas no miran su estudio, sino, su lugar de calma y reposo, el dormitorio. Ambos cuadros son muy similares, composiciones con mucha tensión y un tanto desequilibrantes, dejan huella de sus pertenencias en estos espacios. Van Gogh le mandó a su hermano Theo una carta donde se hace referencia al cuadro *La Habitación de Arles*, donde éste le describe lo que está pintando y qué quiere transmitir con ello.

“Mi querido Theo.

Por fin te puedo enviar un dibujo, para darte por lo menos una idea de la forma que está tomando el trabajo. Por hoy me siento bien de nuevo. Mis ojos todavía están cansados, pero luego tuve una nueva idea en mi cabeza y aquí está el boceto de la misma. (...) Esta vez es simplemente mi dormitorio, sólo que aquí el color hace todo, y dando por su simplificación un estilo más grande a las cosas, ha de ser sugestivo de reposo o el sueño en general. En una palabra, mirando el cuadro debe descansar el cerebro, o más bien la imaginación.”



Vincent Van Gogh,

La Habitación de Arles,

Óleo sobre lienzo, 57 x 74 cm, 1888-1889.

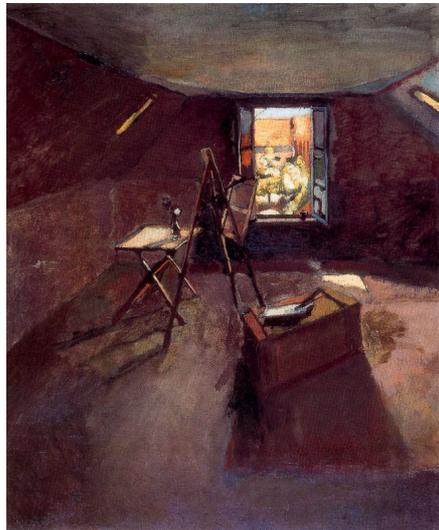


Egon Schiele,

El dormitorio del artista en Neulengbach,

Óleo sobre tabla, 40 x 31'7 cm, 1911.

Uno de los máximos exponentes del fauvismo como fue Henri Matisse, quien también se interesó por la pintura de interior y en concreto por el taller de artista, así se puede ver en las obras: *Estudio interior*, *Estudio rosa* y *el Estudio rojo*. Además de su interés por el motivo pintado, en estas tres obras, se aprecia claramente su evolución desde el realismo postimpresionista hasta la máxima expresión del fauvismo, este sello evolutivo que se muestra a través del resultado plástico de cada obra es una clara señal de identidad, supone otro modo de autorretrato.



Henri Emile Benoit Matisse,
Estudio interior, Óleo sobre lienzo,
54'4 x 44'5 cm, 1902.

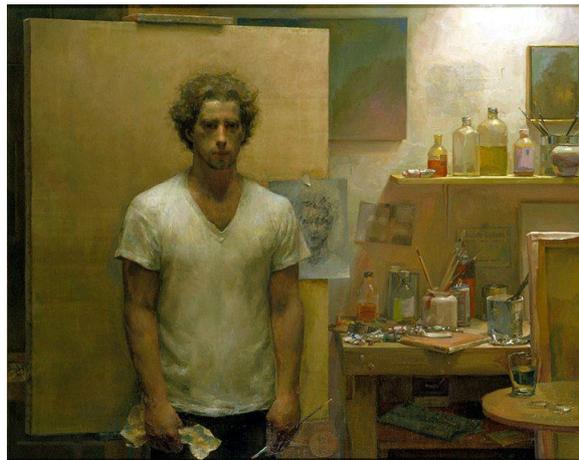


Henri Emile Benoit Matisse,
Estudio rosa, Óleo sobre lienzo,
181 x 219 cm, 1911.



Henri Emile Benoit Matisse,
El estudio rojo, Óleo sobre lienzo,
1911.

El culto a los talleres o estudios es algo que sigue vigente para los artistas contemporáneos, en la actualidad se sigue retratando o fotografiando al artista en su espacio creativo, parece que el lugar es símbolo de trabajo y personalidad que en muchas ocasiones, hace de intermediario entre las imágenes producidas y ellos. El *autorretrato* de Jacob Collins o el cuadro de *José Saborit en su estudio* de Ismael Fuentes son un buen ejemplo.



Jacob Collins,
Autorretrato, Óleo sobre tabla.



Ismael Fuentes
José Saborit, Óleo sobre lienzo,
150 x 100 cm, 2007.

Otros artistas actuales, como Antonio López, Sangram Majumdar o Alex Kanevsky, se introducen en la pintura de interior, pero no llegan a adentrarse en la temática concreta que en este punto se propone. De igual modo, estéticamente y plásticamente son de un alto interés, por lo que se consideran referentes importantes para el trabajo.



Sangram Majumdar,
Interior, Óleo sobre lino,
66 x 72 cm, 2010.



Alex Kanevsky,
Apartamento, Óleo sobre tabla,
18 x 32 cm, 2007.

2. 7. Sophie Calle. Un retrato conceptual

Después de ver el fuerte vínculo creado entre el artista y su espacio creativo, en consonancia con la idea de retrato sin rostro y el retrato metonímico desarrollado en capítulos anteriores, es fundamental hablar de un referente imprescindible para el proyecto como es Sophie Calle y su obra *The Hotel*.



Sophie Calle, *The Hotel, Room 47*. Fotografía y texto en papel. 21'40 x 14'20 cm, 1981

En la pieza titulada *The Hotel*, la artista conceptual Sophie Calle hizo que la contrataran en un hotel como limpiadora, para después, entrar en las habitaciones una vez vacías fotografiarlas y a partir de los restos encontrados describir al ausente.

“María encontró trabajo temporal como camarera de habitaciones en un gran hotel del centro. El propósito era reunir información sobre los huéspedes, pero no con un afán de intromisión o comprometedor. De

hecho los evitaba intencionadamente y se limitaba a lo que podía averiguar por los objetos desparramados por las habitaciones. Una vez más hizo fotografías; una vez más se inventó historias para acompañarlas basándose en la evidencia disponible. Era arqueología del presente, por así decirlo, un intento de reconstruir la esencia de algo partiendo únicamente de mínimos fragmentos: un trozo de billete, una media rasgada, una mancha de sangre en el cuello de la camisa.”³²

Las habitaciones de hotel impersonales, están pensadas para albergar, en un espacio de tiempo reducido, a uno o a varios individuos pasajeros, por lo que, residuos aparentemente insignificantes o sin valor dejados en una habitación de hotel es capaz de sugerir el perfil de un individuo, es así como Sophie Calle utiliza la huella para hablar de la persona.

“Las fotografías resultantes, como se desprenden de las palabras de su autora, sustentan una búsqueda antonomásica apoyada por la metonimia: la ropa, las zapatillas, las maletas, por él/ella; pero también cosas que no son suyas, pero han sido personalizadas por el contacto: sábanas, toallas, sillas cambiadas de sitio... antonomasias que en su acercamiento a circunstancias vitales cotidianas rompen la convención canónica de esta figura retórica, que finalmente no es distinta de la convención canónica del retrato: esto es, la identidad del retratado, su nombre propio.”³³

Los estudios y talleres de artistas, escritores, compositores o cineastas... son estancias de uso continuado, por esto los residuos y objetos almacenados en el tiempo, tienen más valor descriptivo ya que aportan más información del posible habitante del lugar.

Entroncando así esta obra concreta con el retrato antonomásico, los objetos poseídos definen al poseedor, dándonos más información que el mismo rostro.

³² Auster, P., *Leviatán*. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 78

³² Sophie Calle inspiró el personaje de María en la novela *Leviatán* del autor Paul Auster.

³³ Carrere, A., Saborit, J., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 305.

Aquí se hace necesario añadir que además de Calle, otros artistas trabajan en estas formas de retrato, un ejemplo sería la obra de Carlos Pazos, pero también otras instalaciones fotográficas o híbridos interdisciplinarios de retrato que utilizan los objetos personales a modo de registro, siguiendo una operación conceptual contemporánea basada en la arqueología identitaria del individuo, entre las que se deben recordar las que Christian Boltanski realizó entre 1973 y 1974 llamadas *Inventarios*.

3. DESARROLLO PRÁCTICO

3. 1. Motivación, primera idea y evolución del proyecto

Durante la licenciatura siempre mostré un claro interés por la pintura figurativa, desde entonces, la práctica artística desarrollada se ha centrado principalmente en la figura humana y en el retrato.

En el quinto año de licenciatura, curso 2010/2011, inicié una serie de cuadros que finalmente culminaría en una exposición titulada *Intimidad y sugerencia*, en cada obra se intuía una intimidad atenuada pero siempre convulsa, en espacios neutros y sin ninguna referencia concreta.

Los referentes artísticos de esas obras eran fundamentalmente: Edgar Degas, Eric Fischl y Edward Hopper. Con la idea de continuar en dicha línea inicié el “Máster de Producción Artística”, partiendo de los mismos criterios y de los mismos referentes, buscando representar individuos concretos realizando acciones íntimas como dormir, asearse o mantener relaciones sexuales, con tal de encontrar en esas situaciones la verdad de la identidad de cada individuo retratado. Tal idea tuvo que ser descartada ya que ni el retrato ni las acciones tenían la capacidad de acercarse a la verdad de nada y la pintura no se vería como retrato, y sin duda además caerían en lo que se ha querido evitar: mostrar los secretos privados, reduciendo y banalizando así lo que se ha entendido por intimidad.

Las primeras obras realizadas dentro del máster para este proyecto aún mantenían esa línea. Se puede ver en un conjunto de piezas, compuestas por una escultura de busto y un cuadro de pequeño formato, titulado *El sueño*, empleando como modelo a Paloma Jover durmiendo.



“El sueño”
25 x 25 cm, óleo sobre tabla,
2012



“El sueño”
30 x 50 x 55 cm, escayola,
2011

En la búsqueda originaria de nuevas maneras de abordar el tema, apareció la figura de Sophie Calle, la cual invitaba a nuevas lecturas acerca del retrato y de la intimidad del individuo. Las obras *Detective* y *The Hotel* fueron claves para empezar mi investigación. El resultado de todas las deliberaciones surgidas, ha sido desarrollado dentro del marco conceptual. Por eso Sophie Calle ha sido considerada, dentro del trabajo, un pilar de referencia fundamental.

Es imprescindible mencionar algunas asignaturas optadas dentro de este máster, las cuales particularmente me han ayudado a fundamentar la parte conceptual, pero sobre todo la parte práctica. Las asignaturas: “*La imagen de la identidad: retrato contemporáneo*”, fue esencial para la recogida de información y referentes, a la vez que fue donde se inició el proceso práctico; “*Aspectos conceptuales y discursivos del paisaje pictórico*” me sirvió para trabajar concretamente en la creación de la obra y, “*Metodologías y poética de la pintura*” que me ayudó a reflexionar acerca de los procesos creativos llevados a cabo, fundamentarlos y exponerlos en los sucesivos capítulos.

3. 2. Selección de imágenes

Para comenzar a trabajar era imprescindible recoger imágenes de los motivos que me interesaba pintar, por lo que el proceso de trabajo empezaba por pedir a compañeros y amigos que fotografiaran sus espacios privados donde ellos consideraban que disfrutaban de intimidad. La recogida de imágenes empezó a partir de un círculo de personas relacionadas con mi trabajo y con las que mantengo una amistad personal.

Las personas que aceptaban la propuesta debían seguir algunas indicaciones para que las imágenes que me aportaran pudieran servir. Algunas de las indicaciones eran: fotografiar el espacio desde dos puntos de vista de la estancia con la finalidad de poder apreciar la totalidad del espacio y fotografiar un lugar específico de la misma que el individuo considerara especial y representativo para él. Una consideración necesaria para la toma de las imágenes era que las fotografías se realizaran en horas en que habitualmente se frecuentara el espacio, con la intención de ver la iluminación del lugar en horas de trabajo, por ello, era imprescindible no emplear flash en el disparo. Otra consideración era no adecentar el espacio a propósito para que en la foto apareciera ordenado, pues la intención era ver la situación y disposición cotidiana de los elementos que conforman el lugar.

Las fotografías que me proporcionaron fueron seleccionadas según el interés que podían tener como imagen para pintar. Frecuentemente, después de ver la foto del espacio que me interesaba, visitaba el lugar para fotografiarlo bajo mis criterios, excepto en un par de ocasiones que las fotos ya estaban perfectamente adecuadas para el trabajo.

Además de esta recopilación de imágenes que partían de unos criterios establecidos por mí, se realizó un trabajo de recogida de imágenes de estudios y espacios de artistas que encontraba por la Web y en catálogos de arte.

Los rostros de los individuos fueron fotografiados por mí, una vez decidido que iba a trabajar a partir de su espacio. Estas fotografías se tomaron

con independencia de sus espacios. Para dichas tomas, los criterios aplicados fueron: iluminación cenital, rostro con vista frontal, ojos cerrados y gesto sereno, buscando uniformidad para todas las piezas.



Fotografías del estudio de Amparo Climent desde dos puntos de vista y un detalle del lugar. Fotografías cedidas por la artista.

3. 3. Procesos y desarrollo de la obra

3. 3. 1. Aspectos técnicos y generales

Los soportes sobre los cuales se han realizado las obras, son piezas de contrachapado. Se ha empleado el formato cuadrado pero de distinto tamaño para cada serie: 50 x 50 cm para los rostros y 110 x 110 cm para las estancias.

Las imprimaciones empleadas frecuentemente a lo largo de las primeras series han sido acrílicas, con un color gris neutro compuesto de base, común para todas las piezas. Para los últimos dípticos, la imprimación ha sido media creta de color blanco.

El médium empleado en la primera fase pictórica del trabajo ha sido "Liquin Original". Se trata de un médium compuesto por aceite alquídico y esencia de trementina básicamente. Éste actúa de secativo y proporciona ligereza a la pincelada, comúnmente se emplea como vehículo diluyente para veladuras. En las últimas piezas se incorporó en el proceso un médium específico para óleo compuesto por barniz dammar, aceite polimerizado, cera virgen y esencia de trementina.

La paleta de color empleada estaba compuesta de los siguientes colores: blanco de titanio, amarillo medio, ocre amarillo, naranja oscuro, rojo inglés, rojo escarlata, carmín de granza, violeta oscuro, azul turquesa, azul cobalto, azul ultramar, verde tierra, tierra sombra natural y negro marfil.

3. 3. 2. Aspectos compositivos y formales

Los patrones compositivos son comunes en todas las obras dedicadas al rostro, con ello se busca uniformidad en la serie y no sólo por el formato. El rostro está centrado en el cuadro con una dimensión específica, el retrato, siempre delimitado por el cuello de la camisa o prenda cercana al cuello, así el rostro aparece en el espacio vacío, reforzando esta sugerencia con un color gris neutro. La luz empleada es cenital para potenciar mejor las facciones y cerrar la forma de manera limpia.

En cuanto al tratamiento de color y de materia, los colores son saturados y muy lumínicos en las zonas de luz; las sombras son colores oscuros, desaturados e inmatéricos, atendiendo así a ciertos criterios de claroscuro que se desarrollaron principalmente en el barroco, potenciando así la luz en la frente y enfatizando con ello el lugar donde residen las ideas.

La serie de las estancias tiene dos criterios para todos los cuadros: el formato y el encuadre, sobre este aspecto he buscado el punto de vista panorámico que ofrece la visión casi completa del espacio, mostrando así angulares desde el techo hasta suelo, creando perspectivas exageradas, muy influidas por el efecto fotográfico del ojo de pez, sin llegar a recurrir a él.

Los primeros planos están potenciados por la perspectiva, por la ampliación de los elementos en primer término, por el alto nivel de descripción, por la carga matérica y por la saturación del color. En los sucesivos planos, la dimensión de los elementos, el nivel de descripción y también la saturación de color va disminuyendo, este hecho proporciona la ventaja de focalizar los primeros planos y alejar los planos sucesivos hasta el fondo.

Las obras tienen un alto nivel de figuración, aun así, en la serie de estancias el nivel de abstracción es evidente, no en el conjunto sino en el detalle, de manera que en una visión a larga distancia de la obra se percibe una apariencia figurativa llevada al extremo y en las visiones intermedias y cercanas, ese detallismo aparente no lo es tanto.

3. 3. 3. Proceso pictórico de tres obras realizadas para el trabajo

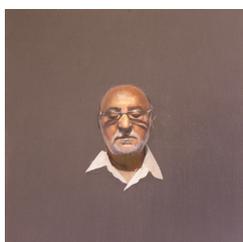
En este punto analizaré el proceso de tres piezas realizadas para el trabajo. Los análisis escritos de los procesos seguidos estarán apoyados por fotografías de distintos estados de las obras hasta llegar al resultado final de las mismas.

Los pasos descritos, tanto en los procesos de los rostros como en el proceso de una estancia, son los mismos en todas las obras de la serie. Las obras analizadas en este punto son: “Rostro IV”, “Rostro VI” y “Estancia VI”.

-
-

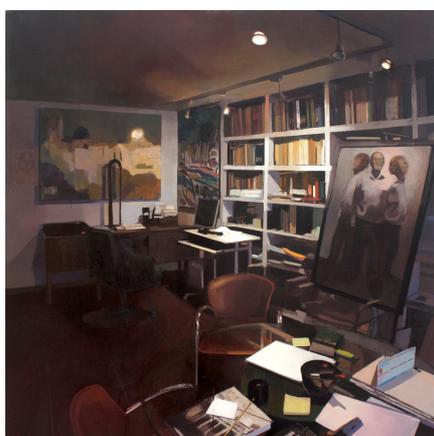


Rostro IV, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.



Rostro VI, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.

-



Estancia VI, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2012.

a) Proceso pictórico de un rostro partiendo de un fondo blanco

Los procedimientos empleados en el desarrollo pictórico de un rostro están ejemplificados en ocho pasos.

En el primer paso, partiendo de la superficie en blanco, dibujé atendiendo a factores de dimensión y ubicación del rostro, con la intención de que las caras fueran de la misma medida y siempre estuvieran ubicadas en un mismo espacio. El dibujo del rostro se realizó con línea sensible, valorando la magnitud y la distribución de las masas de clarooscuro, intentando ser lo más limpio y acertado posible, para después no tener ningún problema con la forma (Figura 1).

Antes de empezar a aplicar la pintura, creé un nexo compuesto por una masa de todos los colores que conforman mi paleta, consiguiendo así que ninguna gama se saliera de la armonía de color.

Volviendo al proceso, manché el fondo contorneando la silueta del rostro con un color gris neutro compuesto por una mezcla de: negro marfil, sombra natural, verde tierra, violeta oscuro, carmín de granza oscuro, ocre amarillo y un poco de blanco (Figura 2).

En el tercer paso, trabajé las zonas de sombra de la cara, aplicando el color semi-transparente u opaco, dependiendo de la intensidad, siempre respetando los blancos de las luces. (Figura 3)

Ya en el cuarto paso, atendí a la zona de luz con masas cortas, uniformes y opacas de color, para después de su aplicación, una vez tapada toda la superficie, ajustar el degradado de tonos y la textura moviendo e integrando las masas con una espátula o un pincel seco. (Figura 4 y 5)

Después de estos pasos, empecé a analizar pormenorizadamente matizando la forma y las masas de color puestas al principio y ajustando lo mejor posible la forma. Trabajé con limpieza y orden en estos pasos para las

siguientes sesiones no tener unos condicionantes de cara a ejecutar retoques, dejando secar las capas para no manchar los colores aun húmedos. (Figura 6)

Ya en seco, refresqué la zona del rostro con un médium, para mejorar la adherencia de las capas siguientes y después analizar minuciosamente otra vez todas las zonas. Este estado me permitió incluir algunas veladuras, aun así, no solo empleé una técnica indirecta, también se incluyeron pinceladas cortas y directas que dan carácter a la forma y al color (Figuras 7 y 8).

Por último, repasé el fondo con la opacidad necesaria para crear una tinta plana, fundiendo en algunos lugares el contorno del rostro, con la intención de no recortar bruscamente la figura del fondo.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



figura 6



Figura 7



Figura 8

b) Proceso pictórico de un rostro partiendo de un fondo neutro

Los procedimientos que se desarrollan en este punto son muy similares a los llevados a cabo en el ejemplo anterior, tienen la misma finalidad, la única diferencia es que el color de fondo empleado como base en el soporte invierte el proceso en su inicio.

El color neutro del que parte este trabajo está compuesto de los mismos colores empleados para pintar el fondo del rostro anterior. Partir de un soporte con un color como éste me proporciona mayor rapidez a la hora de ubicar sobre la tabla la entonación de los colores compuestos en la paleta.

Dibujé el rostro con la dimensión y ubicación central, del mismo modo que en todos los cuadros. (Figura 9)

Cuando partía de un fondo blanco, éste me obligaba a trabajar primero las zonas de sombra y después las de luz, debido a que el blanco está asignado al valor más alto de luminosidad. Por el contrario, como en esta ejemplificación, el fondo neutro potencialmente oscuro me condiciona a empezar por las luces y seguir con los oscuros, ya que la composición de este color tiene un valor medio-bajo de luminosidad. (Figuras 10, 11, 12, 13)

A partir del proceso inicial de este ejemplo, una vez que las zonas de luz y sombra están aplicadas sobre el soporte, los pasos intermedios y finales son iguales que los descritos en el anterior ejercicio. En concreto, en las fotografías de este proceso se puede ver perfectamente definida la aplicación de una veladura general para ajustar el tono del rostro. (Figuras 15 y 16)

Veo lógico trabajar de esta manera, ya que el hecho de potenciar el contraste a la hora de definir la forma y el color a partir de un color neutro, me facilita y acelera el trabajo.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

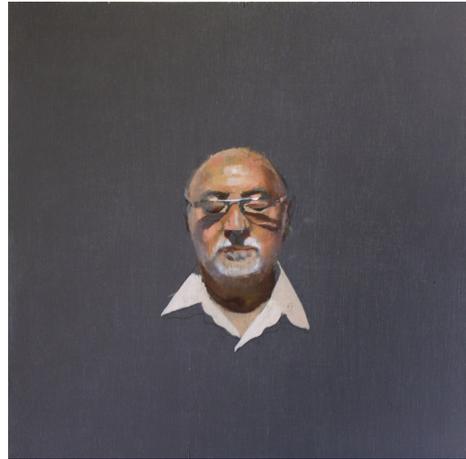


Figura 12



Figura 13

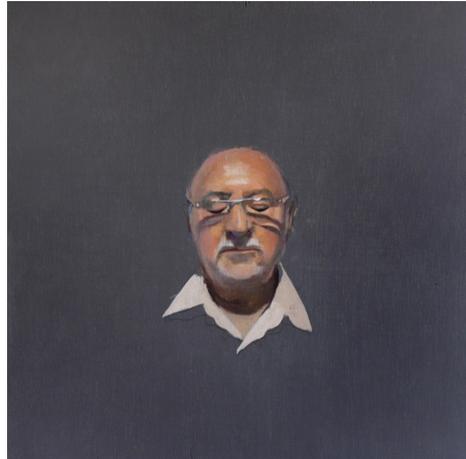


Figura 14

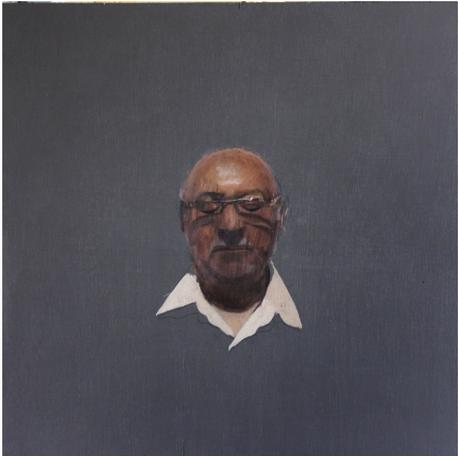


Figura 15

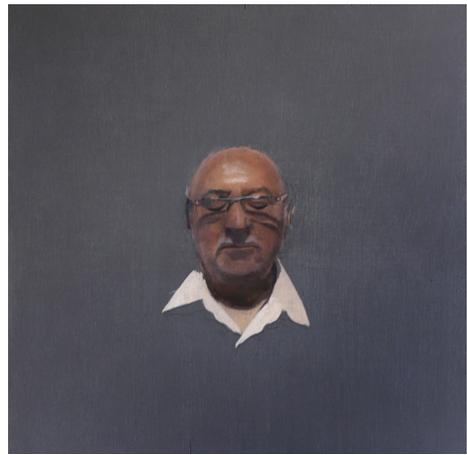


Figura 16

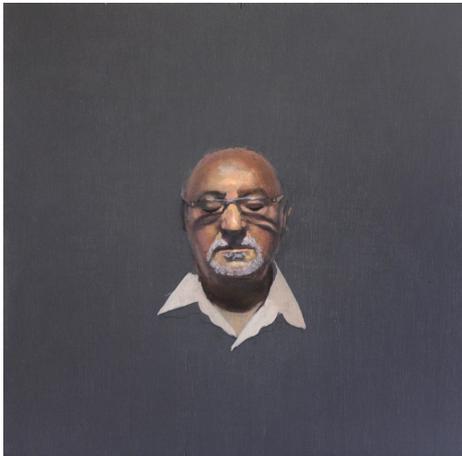


Figura 17

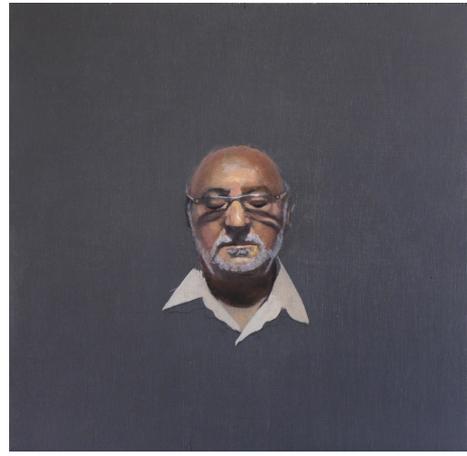


Figura 18



Figura 19

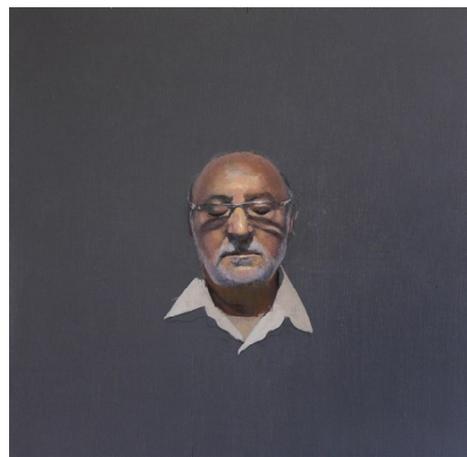


Figura 20

c) Proceso pictórico de una estancia

El orden de los procedimientos empleados para estos cuadros es muy similar al descrito en el proceso pictórico de un rostro, pero con una particularidad, el contenido es más complejo.

Antes de comenzar a pintar configuré de nuevo un nexo de color para todo el cuadro.

Ya sobre el lienzo, manché con varias masas de color predominantes en el cuadro y las apliqué de forma aguarraseada para además empezar a regular la absorción del soporte. En las zonas focalizadas de luz no se incluyó carga matérica, dejando semitransparente dichas zonas (Figura 21).

Después de dejar que seicara el aguarrás, sobre las primeras manchas dibujé analíticamente con el mismo óleo el contenido.

Comencé a manchar el cuadro desde los últimos planos, con colores bajos, desaturados y semitransparentes, para ir trabajando hacia los primeros planos, donde aplicaría el color con más saturación y carga. Las primeras manchas están muy ajustadas desde el principio y no suelen abarcar grandes masas, pues la primera mancha aguarraseada ya cumple la función de neutralizar el impacto del fondo, este hecho proporciona mayor agilidad para matizar los colores y texturas (Figuras 22 y 23).

Ya resueltos los valores bajos e intermedios, empecé a ajustar las zonas de luz. (Figuras 24 y 25).

Manchada la obra en su totalidad, pasé a analizar zona por zona concretando y matizando. Para ello, utilicé varios recursos, desde pintura directa hasta veladuras en seco, sobre refrescos, frotadas e incluso aplicando masas opacas que luego quitaría con espátula o trapo. (Figura 26)



Figura 21



Figura 22

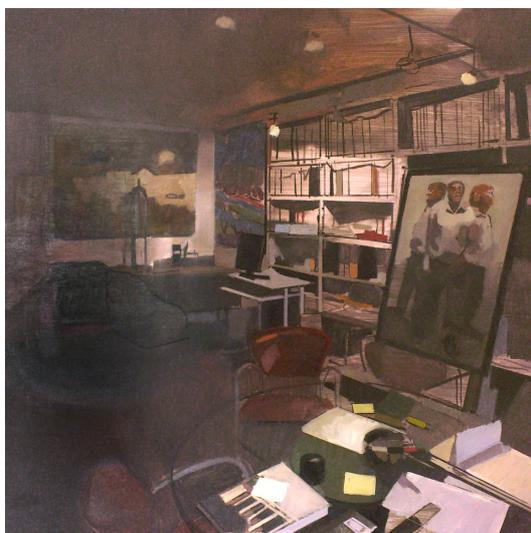


Figura 23



Figura 24



Figura 25

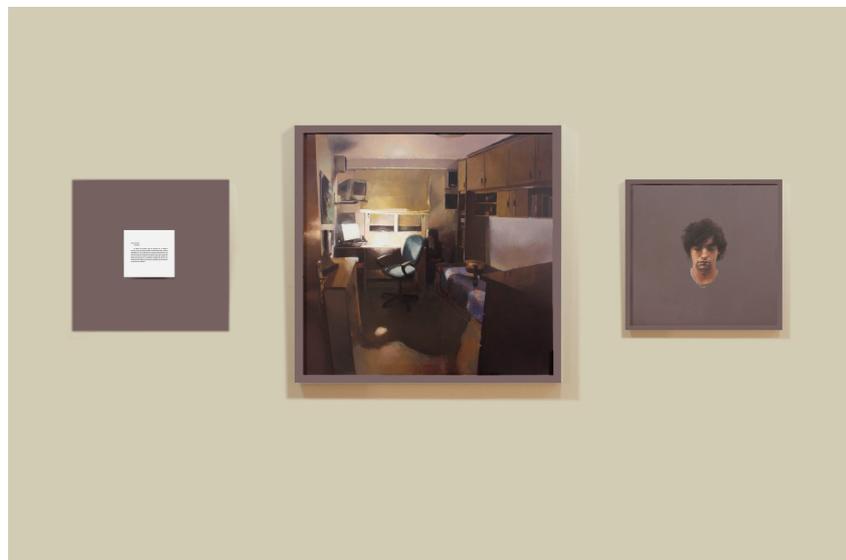


Figura 24

3. 3. 4. Posible montaje expositivo

Antes de adentrarnos definitivamente en la visión de la obra, es conveniente mostrar el posible montaje expositivo para que se entienda cómo se verá el trabajo realizado una vez expuesto. En una supuesta exposición, el cuadro de la estancia estará ubicado en el centro, el rostro a la derecha y la descripción del espacio realizado por el retratado a la izquierda, con ello se pretende que, de la mejor manera, el conjunto conforme el retrato del individuo.

Con el fin de apreciar mejor la disposición de los elementos sobre el espacio, he realizado una renderización del posible montaje expositivo empleando como muestra el díptico *Retrato I*.



4. OBRA

4. Obra

Las obras realizadas se componen de seis dípticos, cada uno corresponde al retrato de un individuo: una pieza está dedicada al rostro y la otra al espacio privado que él considera íntimo. Para dar mayor cohesión, con cada díptico se aporta la descripción del lugar escrita por el mismo retratado.

Los cuadros presentados son lugares de personas vinculadas al mundo del arte: *Retratos, II, IV y V* corresponden al retrato de dos chicas y dos chicos, estudiantes Bellas Artes, de edades que oscilan entre los 20 y 27 años; *Retrato III y VI* son el retrato de un escritor y un notario además licenciado en Bellas Artes, estas dos personas se encuentran entre los 70 y 75 años de edad

Entre la serie hay estudios, dormitorios, talleres y despachos deshabitados momentáneamente, dando a entender que las labores que se desempeñaban antes de que el propietario se ausentara de la estancia, continuarán de un momento a otro, cuando el dueño regrese al mismo. Estas sensaciones se evocan a través de la iluminación y de algunos objetos desplazados que insinúan un movimiento de uso dentro de la escena.

La nocturnidad invernal que se transmite a través de la iluminación artificial común en todas las estancias, enfatiza la idea de soledad y silencio, ya que ésta sugiere un mayor sentido de aislamiento y recogimiento. El escoger imágenes con ésta iluminación condicionó la ausencia de un elemento importante como la ventana, pues ésta no aparece más que en una obra, en mi autorretrato. En el resto de cuadros, la ventana se ubica detrás de la mirada del espectador y solo en una ocasión la mirada se sitúa por detrás de la ventana. Incluir con esta iluminación la ventana, hubiera restado la visión de otros objetos importantes para la descripción de los sujetos.

Los objetos del lugar insinúan las vocaciones de la persona o el servicio del espacio. Los cuadros, libros y diversos objetos describen la situación, aficiones, intereses y gustos de cada individuo que además, aparecen representados por sus rostros en otros cuadros.

En las descripciones podemos leer como cada uno de los retratados con sus propias palabras, en ocasiones más poéticas y en otras más descriptivas, hablan de sus lugares de intimidad. Pese a la objetividad o subjetividad de la narración, cuando describen sus estancias se describen a sí mismos.

En las siguientes páginas presento el resultado práctico elaborado en el trabajo de taller que compendia las reflexiones realizadas hasta el momento. Junto a las fotografías de las piezas se adjuntan algunos detalles con el fin de que se puedan ver mejor algunos aspectos pictóricos de interés.

-

RETRATO I

AUTORRETATO

-

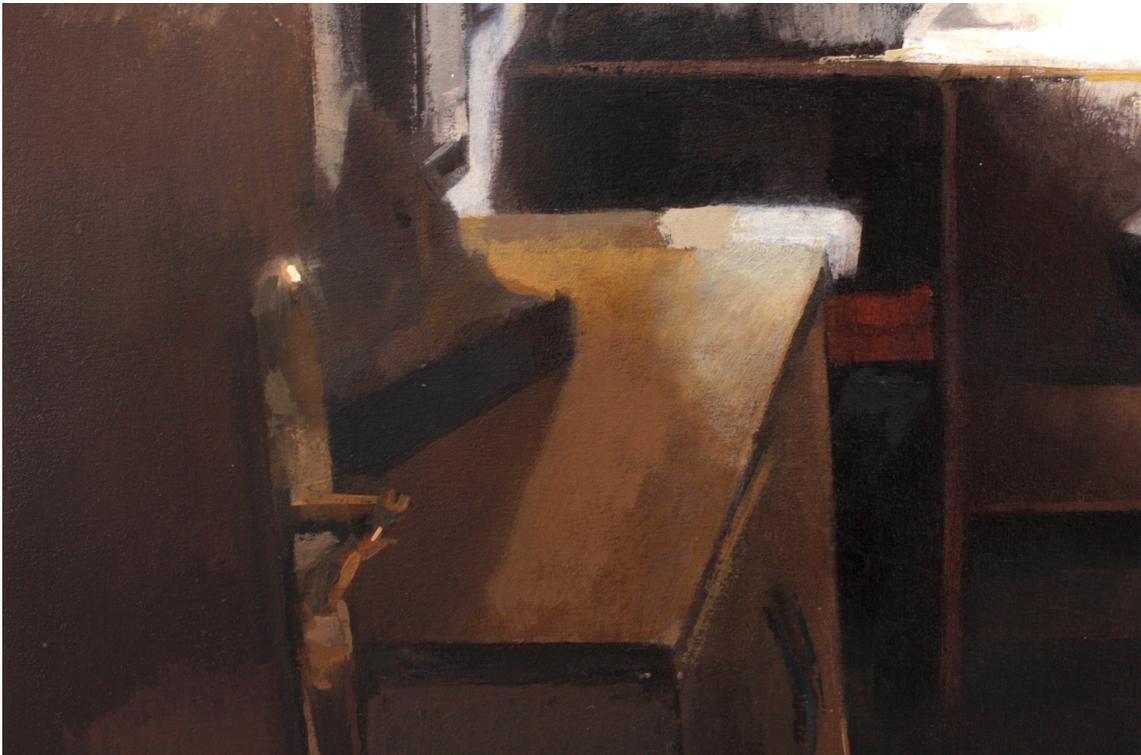
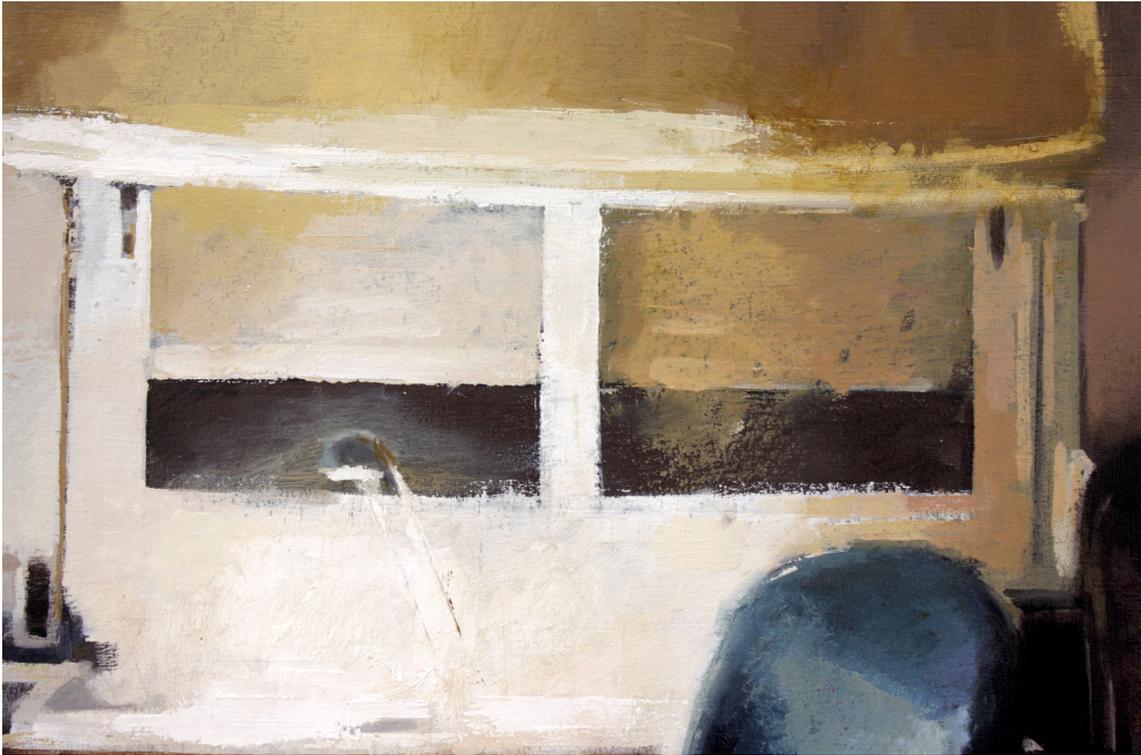
Sólo mi habitación, en completo silencio, puede hablar por mí, porque solamente mi habitación, sin ojos, me ha visto crecer. Ella, al igual que yo, hemos crecido y cambiado a la vez. Ha escondido y enseñado, desde hace una veintena de años, el testigo de cada momento por el que he transitado. Casi siempre nocturna, la luz de un flexo encandila mis pensamientos que se pierden en la oscura noche del paisaje que la ventana deja ver. Las paredes gestan la eclosión de mi ser más profundo, el mismo que lentamente ha ido conformando un museo con las cosas que menos valor tienen en el mundo para la mirada de aquel que no me conoce, pero para ella y para mí son el tesoro de una conquista, el yo.



Rostro I, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2011.



Estancia I, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2011.



Detalles de l cuadro *Estancia I*

RETRATO II

PALOMA JOVER

“Mi habitación es rectangular y amplia. Dos paredes rosas y dos azules recogen cantidad de fotografías y un armario colgado al fondo, todo ello encerrado por el borde negro del techo. Entrando a la izquierda está mi armario ropero con las puertas tapadas por espejos. Justo enfrente, la cama de matrimonio, decorada con mis tres peluches preferidos y punto de separación entre mi lugar de descanso y mi lugar de trabajo y meditación. A los pies de la cama y al fondo una torre llena de discos y mis joyeros. Al lado del cabezal de la cama, la mesita de noche, y seguido, el gran escritorio en forma de “T”: el primer brazo para los vasos y utensilios, la continuación para la música y el central, es mi lugar de trabajo, con mis libros y actividades más recientes, situado enfrente de la ventana y de un espejo que me permite ver quien accede a mi estancia.”³⁴

³⁴ Descripción del espacio realizada por Paloma Jover para el trabajo *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos*.



Rostro II, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2011.



Estancia II, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2011.



Detalles de l cuadro *Estancia II*

RETRATO III

CESAR JORDÁ

“Mi despacho, que más que despacho llamaría yo rincón de mis recuerdos y refugio de paz, trabajo, sosiego y relax, tiene además el valor de que fue herencia familiar.

En él mi padre leía, escribía y escuchaba música. Hoy en día yo lo conservo igual. En el centro de la casa a través de un pasillo llegamos a dicho lugar, donde después de atravesar una puerta, a derecha e izquierda, hay estanterías con libros, una pequeña mesa de trabajo con su flexo y por las paredes retratos familiares, un antiguo crucifijo, pinturas, un mapa de España del año 1624, antiguos juguetes de madera, papeles, revistas, documentos y un cómodo diván, en donde ya mi padre, al igual que hoy yo, se recostaba para oír música.

Hoy en día, estos pequeños lugares recogidos dentro de la casa, ayudan más aún a valorar en estos tiempos tan alocados que vivimos, el valor de la intimidad.”³⁵

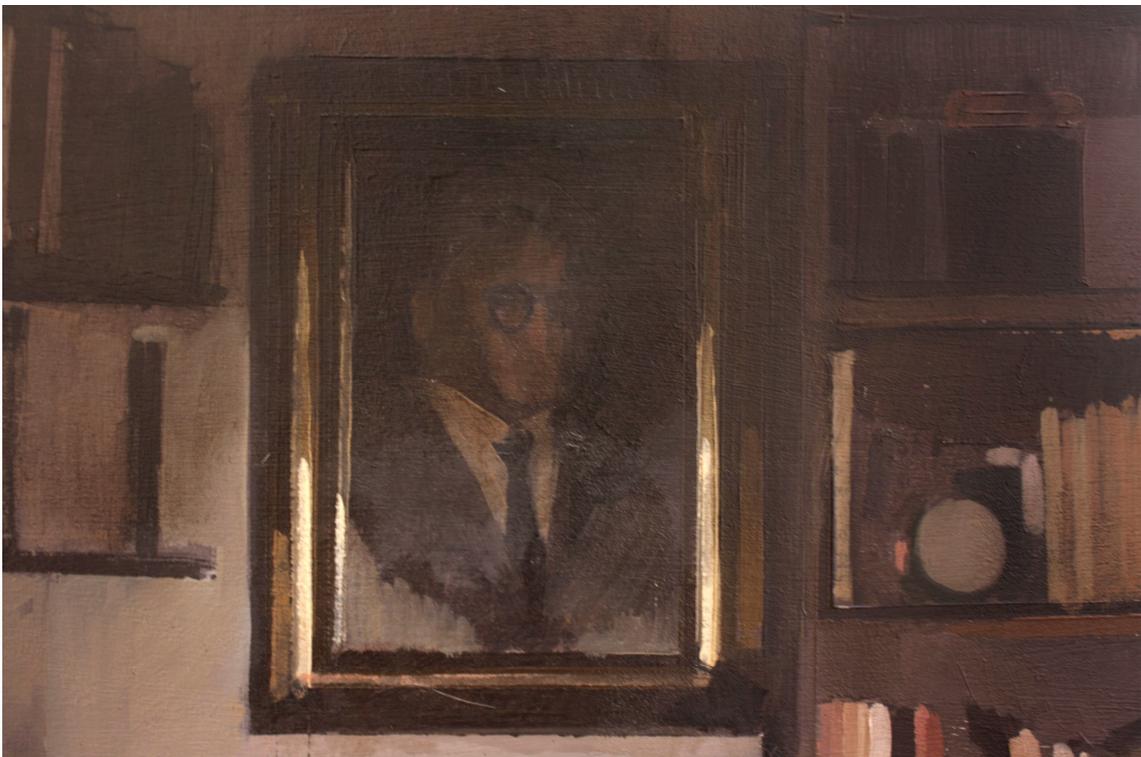
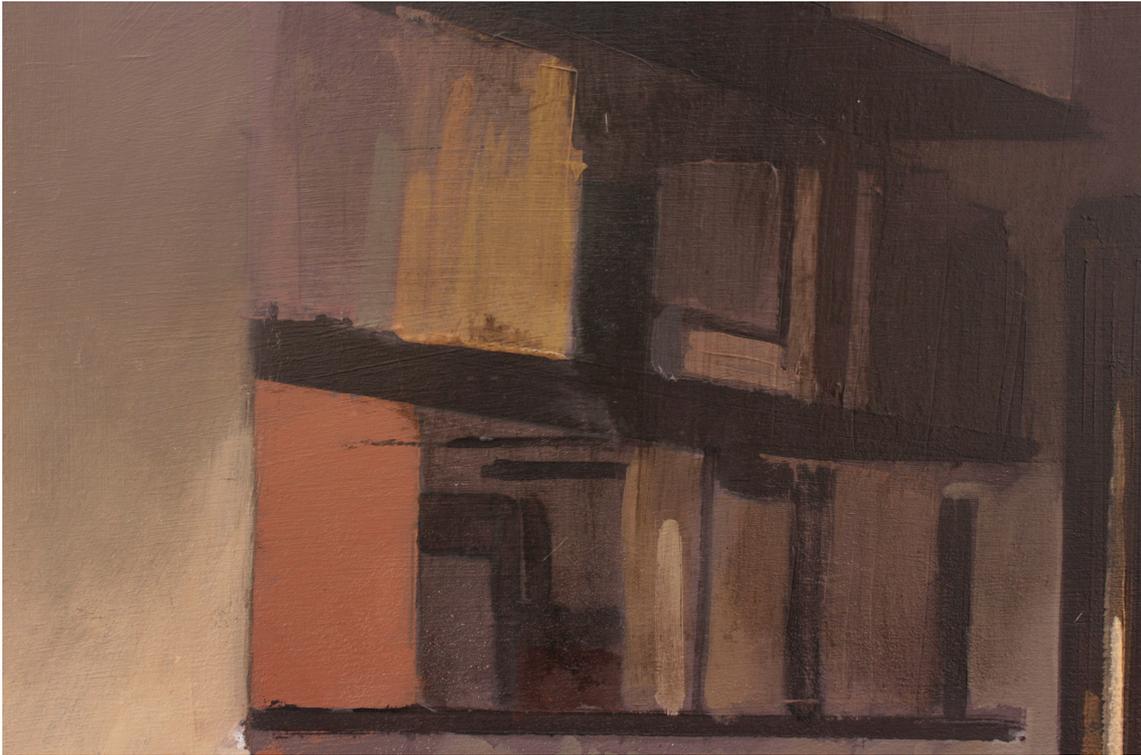
³⁵ Descripción del espacio realizada por Cesar Jordá para el trabajo *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos*.



Rostro III, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.



Estancia III, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2012.



Detalles de l cuadro *Estancia III*

RETRATO IV

DIEGO CARMONA

*“Desnuda e inofensiva, me parece que eres el comienzo de algo diferente.
¿Ya estás disfrazada?”*

*Miro hacia arriba y recuerdo qué debo hacer, le doy vueltas, pero no lo hago.
Te soy infiel, me aburres, me voy al salón a entretenerme.
De verdad, enserio te lo digo, eres muy fría a veces y apenas me dejas respirar.
¡Haces ruido cuando se te antoja!, te callas cuando quiero que hables, y si acaso...,
sólo me reprochas cosas.
Eres un desastre, eres el "lorito" que repite todo lo que pienso y digo.
Y recuerdo, debo mantenerte.*

*En ti se cumplen sueños, y también torturas, pero lo que más me revienta de ti es que
me dejes imaginar una y otra vez.
Estás en lo cierto, formas parte de mí. Siempre estás ahí, esperándome, -a no se el
qué y desconozco tus intenciones-, pero eres generosa. Lo compartes al final todo
conmigo, aguantas mis discusiones, enfados y alegrías.
Siempre estás ahí.*

Y pienso: ¿Vales lo que eres?

Recuerdo: Yo la elegí y voy a ir hacer lo que debía, pagar por la habitación.”³⁶

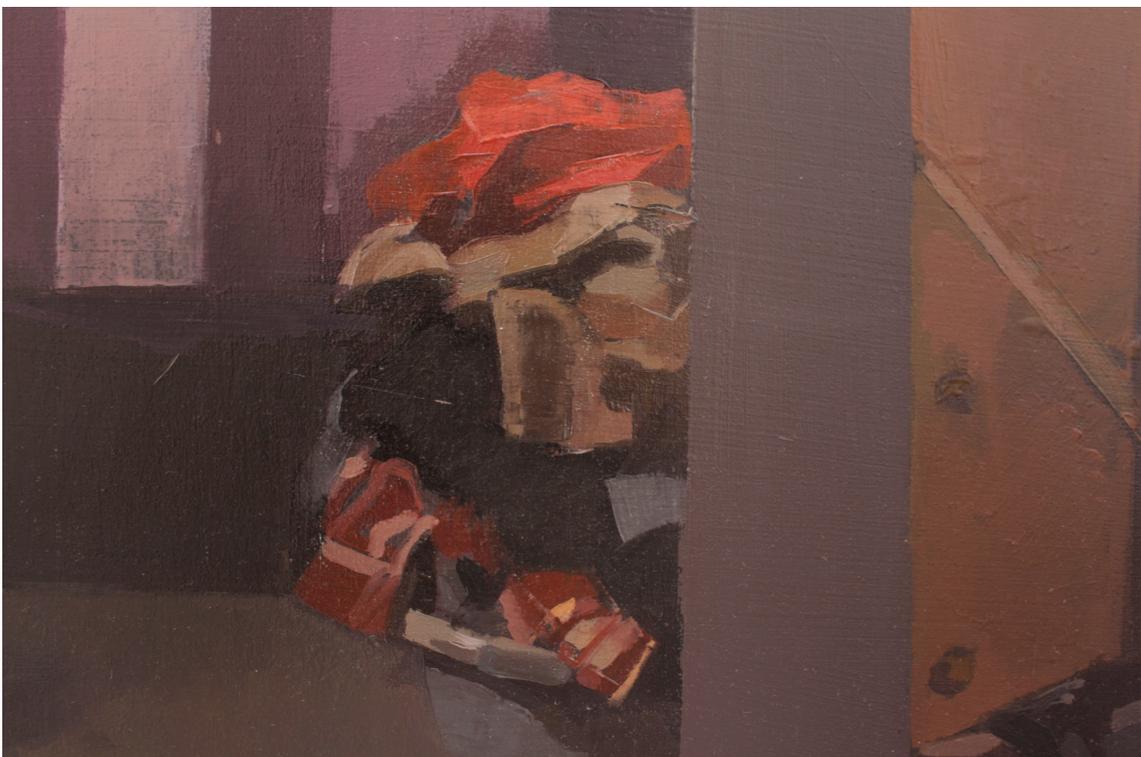
³⁶ Descripción del espacio realizada por Diego Carmona para el trabajo *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos*.



Rostro IV, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.



Estancia IV, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2012.



Detalles de l cuadro *Estancia IV*

RETRATO V

CONSTANZA SORIANO

-
-

“Mi espacio y mi persona; amplio y despejado, blanco y con colores. Ordenado y simétrico. Comparándolo con la simetría y forma de una mariposa; animal volador, aparentemente débil y coqueto. Donde los objetos van ocupando lugares como de flor en flor, dando color y armonía, dentro de un enredado caos entre libros y contenedores de recuerdos.”³⁷

³⁷ Descripción del espacio realizada por Constanza Soriano para el trabajo *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos*.



Rostro V, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.



Estancia V, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2012.



Detalles de l cuadro *Estancia V*

RETRATO VI

PACO BADIA

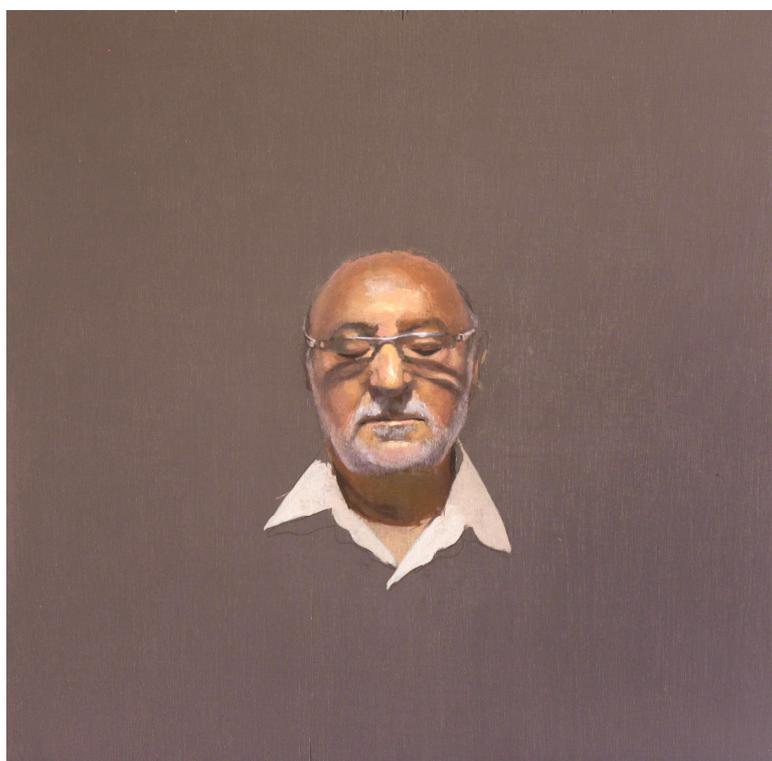
“Dice Escoto en dialogo con su discípulo, “... que el lugar no es otra cosa que la natural definición, modo y posición de cada una de las creaturas” J. Escoto Eriúgena, filósofo, siglo IX, en Periphyseon.

El lugar que refleja el cuadro de David, es un espacio con seis años de vida, nacido para sustituir al que durante casi medio siglo fue mi despacho profesional. Se diferencia de aquel, no solo por su superficie menor de la décima parte de aquel y por ser un lugar privado, accesible solo a íntimos especiales.

En este espacio, como “natural definición, modo y posición” de una nueva etapa de vida, todo es nuevo: Los libros, -solo uno anterior subsiste, mi ejemplar estudiantil de Código Civil-, las materias solo de arte y hasta un desordenado ambiente y descuidada limpieza. Junto a presencias nuevas, retrato a triple figura de D. Fernández y acuarela de A. Noguera-, perviven mis caricaturas y cuadros de siempre, -Ana G^a Pan, Llorens Cifre, Jesús Barranco, Rosa Torres, Francisco Mateos-, mis relojes, hoy parados pues el tiempo importa menos, y en la librería, junto a libros, fotografías, medallas y maquetas de coches clásicos, un sinfín de trastos y objetos incatalogables. El ambiente es intimista.

En fin, el cuadro confirma la regla de que para describir un lugar, vale más una imagen que cien palabras, límite marcado para su descripción y por cuya trasgresión pido disculpa.”³⁸

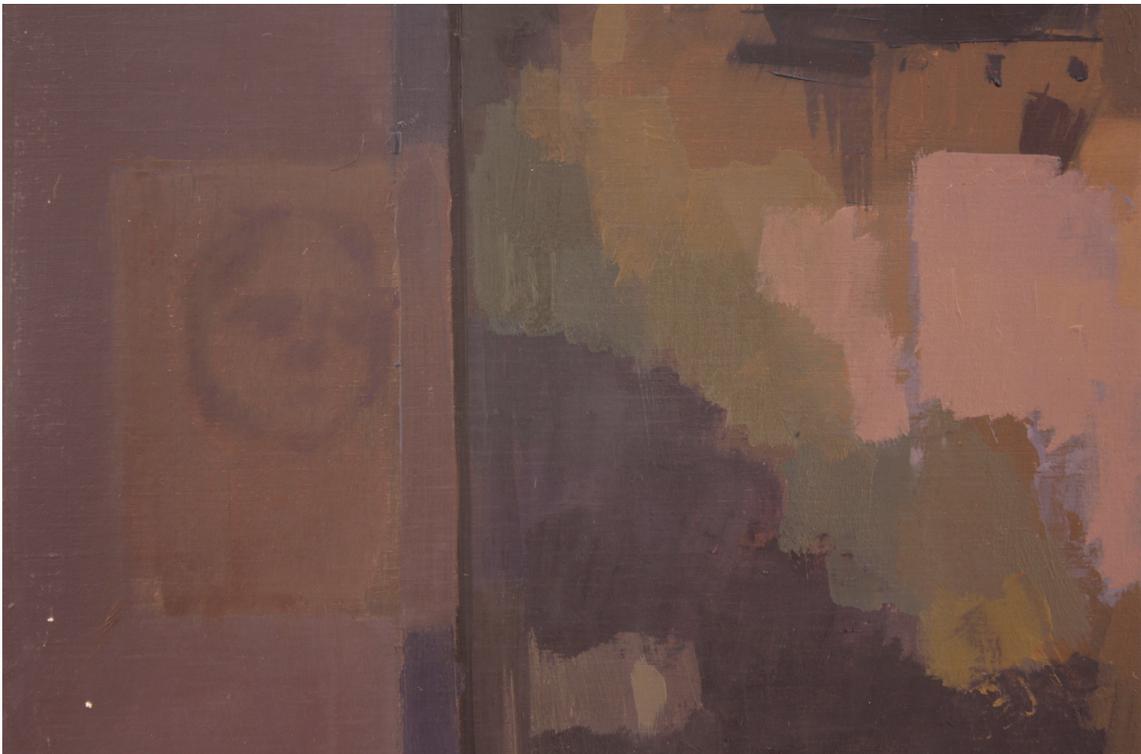
³⁸ Descripción del espacio realizada por Paco Badia para el trabajo *Soledad y silencio. Estancias y rostros para seis retratos.*



Rostro VI, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm, 2012.



Estancia VI, Óleo sobre tabla, 110 x 110 cm, 2012.



Detalles de l cuadro *Estancia VI*

5. CONCLUSIONES

5. Conclusiones

Es necesario comenzar valorando el contexto en el que se inscribe el trabajo que aquí presento. El *Máster de Producción Artística*, que contiene un factor importantísimo de consolidación de aprendizajes adquiridos a lo largo de la licenciatura, ha sido fundamental para llegar a desarrollar, tanto a nivel práctico como conceptual, este trabajo.

Con el trabajo, he pretendido profundizar en lo que, hasta el momento, entendía como retrato, con la finalidad de resolverme cuestiones que acechaban mis inquietudes como pintor, buscando en estas reflexiones el valor de fundamentar este trabajo práctico, en concreto, y aquellos que están por nacer. *Soledad y Silencio. Estancias y rostros para seis retratos*, ha querido mostrar una nueva manera de describir a un individuo sin recurrir únicamente al rostro.

El rostro ha sido comúnmente la manera de representar al individuo a lo largo de la historia, en nuestra cultura está muy interiorizada la idea de identificar a las personas por la faz. Como apuntan Carrere y Saborit “*No puede obviarse que en nuestro DNI, junto a nuestro número de identificación estatal, se encuentra una imagen de nuestro rostro*”³⁹. Pero éste, en el ámbito artístico generado en torno al siglo XX, se ha visto cuestionado, primero, por los cambios que el ser ha sufrido en torno a la concepción de la identidad, problema derivado de la filosofía, psicología y los medios de comunicación que pueblan nuestra sociedad, y segundo, por el tratamiento que muchos artistas han abordado dentro del género del retrato, creando, como apunta una cita ya nombrada en el trabajo de Buci-Glucksmann: “*cabezas sin rostro*”⁴⁰.

Mediante el estudio de la noción de intimidad nos hemos encontrado con el concepto de “la falacia del solipsismo”, que nos advierte de que el individuo

³⁹ Carrere, A., Saborit, J., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p 391.

⁴⁰ Buci-Glucksmann, C., “La desaparición del rostro”, *Galería de Retratos*, Catalogo Exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994, p. 19.

no sólo disfruta de la intimidad en soledad, sino que también lo hace en sociedad. Esta consideración nos ha hecho caminar con pies de plomo en la búsqueda de un retrato capaz de hablar de la intimidad de una persona, y también a la hora de seleccionar para ello sus espacios privados, y cómo tratarlos: esos lugares que antonomásicamente definen al individuo que los habita y los cuales nos podían sugerir una descripción más cercana sobre la persona en intimidad sin que ello nos llevara a caer en dicha falacia.

De ahí que hayamos hecho un recorrido por algunos espacios privados de creación, encontrando en estos lugares de pensamiento, una parte consustancial de lo que entendemos por identidad. Esta idea me lleva a una deriva personal a partir de la máxima de Descartes, y así con mi pintura he querido de algún modo decir: "*pienso, luego esto*" ya que los retratos de mi proyecto relacionan "el ser conscientes de estar en un lugar" con "ser conscientes de ser", y de este modo, con todo el atrevimiento, señalar por la descripción pintada del lugar donde se puede dar el pensamiento íntimo de alguien, al sujeto que lo habita.

Pero aun siguiendo estas reflexiones sobre el retrato, y aunque adoptamos el recurso de la antonomasia, la obra no supone negación del rostro. El hecho de que en la representación del espacio no aparezca el individuo convierte a la obra en un retrato sin rostro, y junto a la otra parte del díptico forman un retrato desdoblado en el que el rostro es esencial. Como se ha podido ver en el relato de este TFM, he pretendido con la unión de rostro y estancia, más la descripción escrita por el propio retratado de su estancia o lugar de intimidad, encontrar una manera personal de representar a un individuo, un conjunto de pintura y texto que conforme la personalidad de quien se retrata.

Con la simulación de un posible montaje expositivo de los retratos quiero mostrar cómo el díptico y la descripción, en su unión exhibitiva, guardan un espíritu conceptual que se ha desarrollado en este trabajo, el cual ha estado

muy influenciado por la obra de Sophie Calle y ha sugerido un montaje cercano a la instalación.

Las deliberaciones extraídas en el desarrollo conceptual me han dado pie a un trabajo de taller muy productivo, en los resultados obtenidos se observa cómo en cada obra he evolucionado como pintor. Pero más que hablar de la opinión que tengo acerca de los resultados, creo importante centrarme en los procesos llevados a cabo para ejecutar la obra. Como hemos podido ver en el apartado dedicado al desarrollo procesual, me he interesado por enseñar de la mejor manera cuál es mi método de trabajo, analizando paso a paso mi forma de proceder y aportando imágenes de cada estado de las tres obras. Con este apartado deseo hacer al lector testigo de mi aprendizaje, empeño y disfrute en las horas dedicadas al trabajo de caballete. También, a nivel personal pretendía aprender y mejorar mi metodología con este análisis. Pero sobre todo creo que la pintura contiene en sí misma un modo de ver el mundo y por eso, reivindicando mi oficio de pintor, considero muy importante dejar constancia de sus procesos pues los entiendo como investigación en el ámbito de las Bellas Artes.

Entre los objetivos que tenía cuando comencé el trabajo estaba el de encontrar un lenguaje propio con el que poder retratar a personas cercanas a mí. Poco a poco, a medida que me metía de lleno en este proyecto, el rostro, que no era la única manera de describirlos, me acercó a otras maneras de mostrar las identidades, y por eso seguí adelante y de pronto encontré en las estancias de ellos un relato vivo y callado de sus ratos de intimidad y soledad y por qué no, de sus formas de ser. De este modo, remitiéndome a algo que ya dije al comenzar este trabajo escrito, confío en que las motivaciones e interpretaciones del contexto sobre mi proyecto, de las que aquí vengo hablando, puedan leerse en cada una de las pinceladas dadas en estos retratos.

6. BIBLIOGRAFÍA

6. Bibliografía

- ARNALDO, J., *Caspar David Friedrich*, Historia nº 16, Madrid, 1993.
- ARTERO MUT, L., *Despliegue narrativo de la imagen: diarios abiertos*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003.
- AUSTER, P., *Leviatán*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- AZUA, F., "Las pasiones al servicio de la corona. Descartes y Le Brun", *El paseante*, Vol. 0, num. 26, Madrid, 1996
- BASCHELARD, G., *La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica*, México, 1986.
- BAUDELAIRE, C., *Salón de 1859*, Visor, Madrid, 1996.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C., "La desaparición del rostro", *Galería de Retratos*, Catalogo Exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, Auxini, 1994.
- CALLE, S., *Double-jeux. Actes Sud*, Arles, 1998.
- CARRERE, A., SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- LOPEZ, A., CALVO SERRALLER, F., *Antonio López: dibujos*. Tf. Editores, Madrid, 2010.
- LOPEZ, A., CALVO SERRALLER, F., *Antonio López: Pintura y Escultura*. Tf. Editores, Madrid, 2011.
- NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- MUÑOZ MOLINA, A., "Habitaciones con Ventana", *El País*, 30 de Abril, 2011.
- PARDO, J. L., *La intimidad*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2004.
- PEPPIATT, M., *Anatomía de un enigma*. Francis Bacon. Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- PEPPIATT, M., *En el taller de Giacometti*. Elba, Barcelona, 2002.
- RILKE, R. M., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1990.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A., "La pérdida de nuestros rostros", *Cuadernos del IVAM*, Valencia, 2004.

SHARR, A., *La cabaña de Heidegger, un espacio para pensar*. Gustavo Gili, 2008.

SLOTERDIJK, P., *Has de cambiar tu vida*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2012.

SIBILIA, P., *La intimidad como espectáculo*, Fondo de cultura económica de España, S.L., Mexico, 2008.

VAN GOGH, V., *Cartas a Theo*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2004..

V.V.A.A., *Cabañas para pensar*, Maia, Granada, 2011.

Agradecimientos

Este trabajo no lo hubiera podido llevar a cabo sin la ayuda, empeño y esfuerzo puesto por Rosa Martínez-Artero, directora del mismo. Sus conocimientos no sólo me han guiado en este asunto en concreto, ya que encontrarme con ella como profesora en la licenciatura marcó mi trayectoria académica y artística.

Creo imprescindible agradecer genéricamente a muchos profesores que durante la licenciatura cursada en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, me ayudaron a lograr los objetivos que hoy se ven aquí expuestos.

Gracias a mi familia por toda la confianza que han volcado en mi educación, pues sin ellos nunca hubiera podido escribir ninguna de estas líneas, han creído en esto tanto como yo.

Dar las gracias a Paloma, por su inestimable ayuda, mi compañera ha sido un pilar fundamental de apoyo en los momentos más duros del desarrollo de este trabajo.

Agradecerles a Vicente y Elena el interés demostrado en este trabajo, sin ellos todo hubiera sido aun más difícil.

Por último, gracias a los cinco retratados por su disposición, base fundamental del desarrollo de toda la obra.