

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Aguas negras

Un proyecto plástico sobre el concepto de espejo y los
modos de mirar.

Proyecto Final de Máster en Producción artística

Tipología 4.

Presentado por Aaron Fernández Duval

Dirigido por el Dr. Ricardo Forriols

Valencia, Septiembre de 2013

Tipología 4.

**Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica**

Índice

Introducción.....	9
1. Antecedentes.....	13
2. Proyecto.....	25
2.1 El espejo.....	26
2.1.1 Espejo y subjetividad.....	26
2.1.2 Espejo y magia.....	32
2.2 Representación/espectador.....	39
2.2.1 Figura, y tradición.....	39
2.3 Referentes.....	53
2.3.1. Referentes formales/conceptuales.....	53
2.4 Creación artística.....	71
2.4.1 Aspectos formales.....	71
2.4.2 Procesos y técnicas.....	74
2.5 Reproducciones.....	79
2.5.1 Ludus puerum.....	79
3. Conclusiones.....	85
4. Apéndice documental.....	88
4.1 Mapa conceptual.....	89
4.2 Exposiciones.....	93
4.3 Presupuesto del proyecto.....	96
5. Bibliografía.....	97
5.1 Lista de imágenes.....	100

Abstract

Aguas negras, es un proyecto que trata de investigar en los parámetros de la ambigüedad, sin mostrar soluciones, únicamente exponiendo el tema para plantear un debate sobre el concepto “espejo” como elemento que nos devuelve nuestra propia mirada. Una mirada subjetiva que apunta a las imágenes como superficies que nos confrontan con nosotros mismos.

Nos motiva la condición humana y su posicionamiento. La problemática compleja a la que nos enfrentábamos al retratar a un menor de edad desnudo acompañado, en ocasiones, de presencias adultas o iconos religiosos, además de trabajar plásticamente sobre dichas cuestiones.

Sentimos un gran interés por la figura y su tradición, el nexo entre las poses de nuestros modelos y los de otros artistas nos lleva a pensar que ha podido producirse, bien de forma consciente o intuitiva, una apropiación o un aislamiento que dota de nueva significación a la obra.

Palabras clave: espejo, espejos negros, reflejo, mirada, subjetividad, representación, tradición, retrato, articulación, apropiación, aislamiento, re-semantización

Black waters, is a project that aims to investigate the ambiguity of parameters, showing no solutions, only exposing the subject to a debate on the concept of "mirror" as an element that returns our own gaze. A subjective look, showing images as surfaces that makes us confront ourselves.

We are motivated by the human condition and it's position. The complex problem which we have been faced with is portraying a naked child accompanied, at times, with adult presences or religious icons and further more conveying these issue through the use of medium.

We have a great interest in form and it's tradition, the link between the poses of my models and those of other artists leads us to believe that it has been produced, either consciously or intuitively, an appropriation or isolation that gives meaning to the work.

Keywords: Mirror, reflex, look, subjectivity, representation, portrait, articulation, appropriation, insulation, re-semantization

Quería agradecer a mi familia y amigos que me ayudaran cuando los necesité. Agradecer sobre todo a mi hermano pequeño y principal fuente de inspiración, Óscar, por su energía y predisposición, ya que sin él un proyecto como este no hubiera sido posible.

A Marta Marzal por el apoyo, por acompañarme día a día, en cada viaje, en cada conversación, cada dificultad.

Gracias a Paco de la Torre y José Saborit, por ayudarme a iniciar el trabajo que hoy por hoy sigo desarrollando. Y a todos los profesores y compañeros del Máster.

Por último y en especial, mi agradecimiento a Ricardo Forriols, por hacer que todo parezca sencillo y por contribuir a que, a día de hoy, *Aguas negras* sea por fin un proyecto.

Introducción

Aguas negras, es el Proyecto Final del Máster en Producción Artística de la Facultat de Belles Arts de San Carles, de la Universitat Politècnica de Valencia. Se trata de una investigación teórico-práctica realizada durante los años 2012-2013 y, según la normativa vigente, forma parte de la tipología 4.

En primer lugar, este trabajo surge de la necesidad de continuar evolucionando un proyecto ya existente con el fin de enriquecerlo con un lenguaje más contemporáneo. La necesidad de razonar sobre el por qué de nuestra producción y posicionarlo mediante sistemas discursivos es una asignatura pendiente para nosotros y pensamos que es el mejor modo de ponerlo en práctica.

Aguas negras, ha intentado en todo momento servirse de las asignaturas impartidas durante el período formativo del Máster, aplicando en la medida de lo posible los conceptos aprendidos y relacionados con nuestra investigación.

En segundo lugar, el proyecto fue retomado convirtiendo la obra previa en el punto de partida y principal impulsor de nuestro trabajo, no sin verse expuesto a cambios de dirección respecto al discurso inicial. Las lecturas de los libros y las aportaciones de los profesores durante el curso propiciaron los criterios que poco a poco han ido acotando las hipótesis en nuestra indagación.

Aguas negras, es un proyecto que trata de investigar en los parámetros de la ambigüedad, sin mostrar soluciones, únicamente exponiendo el tema para plantear un debate sobre el concepto “espejo” como elemento que nos devuelve nuestra propia mirada. Una mirada subjetiva que apunta a las imágenes como superficies que nos confrontan con nosotros mismos, además de trabajar plásticamente sobre dichas cuestiones.

Nos motiva la condición humana y su posicionamiento. La problemática compleja a la que nos enfrentábamos al retratar a un menor de edad desnudo acompañado en ocasiones de presencias adultas o iconos religiosos.

Sentimos un gran interés por la figura y su tradición, el nexo entre las poses de nuestros modelos y los de otros artistas nos lleva a pensar que ha podido producirse, bien de forma consciente o intuitiva, una apropiación o un aislamiento que dota de nueva significación a la obra.

El trabajo está compuesto por una breve introducción seguida de un cuerpo teórico formado por el proyecto y las conclusiones, seguido de la bibliografía.

La estructura de este cuerpo teórico, se organiza según la evolución de la propia práctica artística y coincide también con el orden del desarrollo conceptual. Así que, como podemos ver, el proyecto se divide en cuatro puntos: El espejo, donde hablaremos del espejo en relación a la subjetividad y a la magia; en segundo lugar Representación/espectador, en el que hablaremos por un lado de la figura y la tradición, y por otro de los aspectos formales de la obra realizada; finalmente, en tercer lugar, una descripción de las técnicas y procesos de trabajo que hemos llevado a cabo; y por último las reproducciones de las obras incluyendo su ficha técnica correspondiente.

Lo hemos estructurado de esta manera, porque consideramos que se trata del mejor modo para comprender los conceptos que se han ido desarrollando junto al trabajo práctico. La evolución de la investigación partía de una base ya desenvuelta con anterioridad, lo que nos ayudó a no empezar desde cero, sin embargo, esto no significa que no hayamos descartado otras ideas. Hemos pasado los temas a tratar por varios filtros para focalizar lo realmente importante y así madurar mejor el nudo principal, también condicionado por la realización de las obras en este año 2012/2013.

El cuerpo teórico conforma las bases de nuestro discurso, apoyándonos en ellas, tratando de explicar lo más sencillamente posible el modo que tenemos de mirar y el cómo nos enfrentamos a determinadas imágenes. Las características del elemento espejo nos ayudan a ejemplificar los conceptos que tratamos de abordar, nos apoyamos en él porque pensamos que conducen, de la mejor manera posible, a demostrar que son imparciales, y que es la subjetividad de cada uno la que decanta el significado de dichas imágenes. Una vez expresadas las ideas principales, fruto de la investigación, expondremos las propiedades místicas que se le han adjudicado a este tipo de componentes.

En cuanto a los referentes y las reproducciones, es importante la transición que ocupa el capítulo Representación/Espectador, ya que es el punto de inflexión en el que se afronta la herencia artística y las comparaciones para con la práctica artística actual, lo cual nos dirige directamente a las influencias y, a la postre, a nuestra propia producción.

Los objetivos planteados estuvieron encaminados a racionalizar nuestro proceso de trabajo para conseguir un enriquecimiento personal que terminara por reflejarse en nuestra obra, investigando, recurriendo a todos los medios que fueran posibles, tanto en el ámbito teórico, como en el práctico. Queríamos desarrollar un discurso propio, partiendo del estudio de otros artistas que pudieran servir como referente a cualquier nivel, para nutrir y completar este proyecto estructurando de la mejor forma posible nuestro discurso y todos los conceptos a tratar. Era importante producir la obra adecuada al proyecto que se nos planteaba, siendo afín al contenido teórico de nuestro trabajo, y esperábamos conseguirlo aplicando la metodología de investigación que nos han impartido durante el trascurso del Máster, para representar y reflexionar sobre las temáticas que mencionábamos y creando una nueva poética visual, para así profundizar en el modo en el que podemos analizar determinadas imágenes y realizar un proyecto coherente, partiendo de las premisas que se plantearon desde el inicio de la investigación.

Aguas negras se compone de cinco piezas de 150 x 150 cm. realizadas con lápices compuestos y acrílico negro sobre papel encolado a tabla. La reflexión durante la producción, una vez más, nos obliga a lidiar con la problemática que existe al utilizar imágenes de niños, un problema que, en nuestro caso, venimos arrastrando desde el 2011 con la obra previa, año en el que se inició el proyecto, y que forzosamente ha condicionado la estructura del Trabajo de Final de Máster.

1. Antecedentes

Es importante que realicemos un análisis de la obra previa, porque así entenderemos mejor los motivos del desarrollo de nuestro proyecto y su evolución.

La idea surgió en el año 2010/2011, pretendía ser una metáfora, un cuadro de un niño de tres años en posición fetal, sin intenciones de transmitir nada en particular ni hacer uso de retóricas para expresar algo muy complejo, simplemente retratar la inocencia, que no retratar un niño inocente (Fig. 1).



Fig. 1 *Una pequeñez*, 2011.

Óleo sobre lino/sobre tabla, 91 x 137 cm.

A partir de ahí y durante los dos años siguientes, los esfuerzos por desarrollar un proyecto sólido han ido encaminados hacia la temática de la inocencia y la ingenuidad. En nuestros cuadros al óleo aparecían tantos niños, que acabamos por enfrentarnos a la pregunta ¿por qué los pintábamos?, y lo más importante, ¿es un tema problemático?, ¿puede alguien considerarlo morboso? Lo cierto es que llegados a este punto, el propósito fue adquiriendo mayor número de matices. Componíamos las imágenes teniendo en cuenta las segundas lecturas que se pudieran realizar acerca de los cuadros.

[...]¿Cuál es nuestra inocencia? ¿Cuál es nuestra culpa? Todos estamos desnudos, nadie está a salvo. [...]¹

Inicialmente con la pieza *Una pequeñez* de la serie titulada con ese mismo nombre, la composición no incluía escenografía, el fondo se caracterizaba por una especie de nebulosa que aislaba la figura en un espacio que no sabemos muy bien cómo definir. Este proceso se repitió más tarde en el 2011/12 en dos de los cuatro cuadros de la serie *Una pequeñez* (Fig. 2 y 3), título inspirado en un cuento corto de Antón Chéjov que trata del enfrentamiento directo con la mentira a la que se ve sometido un niño de ocho años llamado Alecha².



Fig. 2 *Una pequeñez* #3, 2012.

Óleo sobre lino/sobre tabla 150 x 150 cm.

¹ Moore, Marianne, *What Are Years*, Complete poems, Penguin Books, Nueva York, 1994, Versión: J. Aulicino

² Chéjov, Anton, *Cuentos imprescindibles, Una pequeñez*, DeBOLSILLO, Barcelona, 2003.



Fig. 3 *Una pequeñez #2*, 2012.

Lápiz sobre papel encolado a tabla, 150 x 150 cm.

Las otras dos piezas son las dos únicas veces que aparecen en el cuadro elementos que no son únicamente anatómicos, dos representaciones en un interior con una cama (Fig. 4 y 5).



Fig. 4 *Una pequeñez #1*, 2012.

Óleo sobre lino/sobre tabla, 100 x 100 cm.

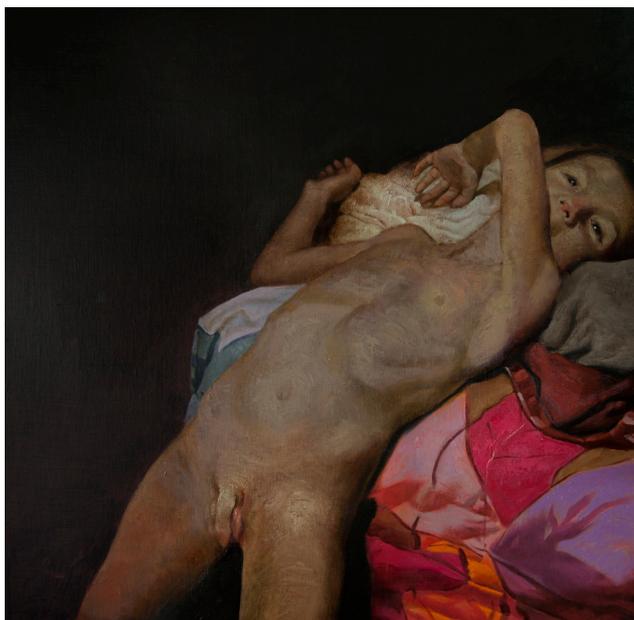


Fig. 5 *Una pequeñez #4*, 2012.
Óleo sobre lino/sobre tabla, 100 x 100 cm.

También se elimina el fondo en las dos obras que conforman la serie llamada *Tentación de la inocencia* (Fig. 6 y 7), cuyo título está inspirado en un libro compuesto por varios textos de Pascal Bruckner que, entre otras cosas, habla sobre el infantilismo y el victimismo que causan estragos en nuestra sociedad³.



Fig. 6 *Tentación de la inocencia #2*, 2012.
Óleo sobre lino/sobre tabla, 50 x 50 cm.

³ Bruckner, Pascal, *La tentación de la inocencia*, Anagrama, Barcelona, 2002.

La series estaban pensadas para ser ampliadas pero no avanzaron, puesto que un año más tarde las lecturas de libros como *Mímesis: las imágenes y las cosas* de Valeriano Bozal darían con la clave para forzar un giro en nuestro discurso y, por tanto, en nuestros cuadros.

Lessing inicia ese traslado y nuestra época lo recoge como horizonte adecuado de investigación de lo específicamente artístico.

Una dirección diferente, y casi diría que sorprendente por contradictoria, se insinúa en el análisis más tópico de la metáfora: aquella imagen que el agua refleja no es sino la del sujeto que se mira. [...] La verdad reflejada no es más que la del sujeto, pura subjetividad, hasta el punto de que la imagen desaparece cuando el sujeto se retira, prueba de que él es el único fundamento.⁴



Fig. 7 *Tentación de la inocencia*, 2012.

Óleo sobre lino, 80 x 80 cm.

No obstante, antes del cambio de dirección la obra siguió buscando diferentes posibilidades, distintos lenguajes y recursos gráficos para expresar los conceptos del proyecto. Hablo de la serie “Retrato de la inocencia”

⁴ Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987, p.159

compuesta por 16 piezas, en las cuales se repetía el mismo patrón: niños tomando la comunión con la cara borrosa o velada. Entre los compañeros de viaje para dicho trabajo se encontraban: Christian Boltanski, Arnulf Rainer, Darío Villalba, Carmen Calvo y Arthur Batut, entre otros. El *modus operandi* de intervenir las fotografías era frecuente en la serie, al igual que en la obra de los mencionados artistas, salvando las diferencias. En mi caso, el uso de la transferencia sobre metacrilato (Fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17) o la manipulación de la tinta sobre papel poliéster (Fig.18, 19, 20, 21, 22, 23), unido al hecho de superponer las capas para deshacer la cara de los retratados con su propia cara, otorgaba a la obra un aspecto sugerente. A ello le ayudaban las formas sin definir, ya que son las manchas las que poco a poco iban construyendo un nuevo rostro. Atacando el retrato y destruyendo su forma conseguíamos obviar el anonimato de los individuos, cosa que nos acercaba a las imágenes, nos ayudaba a involucrarnos con la obra y vernos identificados con ella. Durante mis estudios me enseñaron que la repetición de un mismo rostro podría significar dos cosas, afirmación o negación. Me interesaban ambas por lo que anteriormente comenté. Superponiéndolas por capas con la ayuda de dichos materiales podíamos valorar las lecturas y reflexionar acerca de la falsa transparencia de la imagen.



Fig. 8 *Retrato de la inocencia*, 2011.

20 x 15 cm.



Fig. 9 *Retrato de la inocencia*, 2011.
30 x 20 cm.



Fig. 10 *Retrato de la inocencia*, 2011.
20 x 15 cm.



Fig. 11 *Retrato de la inocencia*, 2011.
30 x 20 cm.



Fig. 12 *Retrato de la inocencia*, 2011.
20 x 15 cm.



Fig. 13 *Retrato de la inocencia*, 2011.

15 x 20 cm.



Fig. 14 *Retrato de la inocencia*, 2011.

30 x 20 cm.



Fig. 15 *Retrato de la inocencia*, 2011.

20 x 15 cm.



Fig. 16 *Retrato de la inocencia*, 2012.
30 x 20 cm.



Fig. 17 *Retrato de la inocencia*, 2012.
30 x 20 cm.



Fig. 18 *Retrato de la inocencia*, 2012.
70 x 50 cm.



Fig. 19 *Retrato de la inocencia*, 2012.
70 x 50 cm.



Fig. 20 *Retrato de la inocencia*, 2012.
70 x 50 cm.



Fig. 21 *Retrato de la inocencia*, 2012.
70 x 50 cm.



Fig. 22 *Retrato de la inocencia*, 2012.
70 x 50 cm.



Fig. 23 *Retrato de la inocencia*, 2013.
70 x 50 cm.

2.Proyecto

2.1 El espejo

2.1.1 Espejo y subjetividad

El más allá del espejo es mi más acá.
Me devuelve siempre con implacable precisión
los dardos y las puyas, las sonrisas y carantoñas.
Todo lo que le lanzas tiende a convertirse,
para ti que lo miras, en un insulto visual.

Juan Antonio Ramírez. "Reflejos y Reflexiones del medio especular"

Los espejos de vidrio no empezaron a fabricarse hasta el siglo XIII, por lo que las superficies pulimentadas que antecedian a dicha invención solían encontrarse en metales bruñidos, las caras de las piedras preciosas y, particularmente en la tradición celta, en las superficies de las aguas. Siempre ha estado ligado a la idea de ventana como lo está el cuadro, ambos reflejan la realidad abriendo un espacio en la pared en la que se cuelga y, comúnmente, se enmarcaban con listones dorados recargados con florituras para resaltar el contenido, la realidad (Fig. 24).

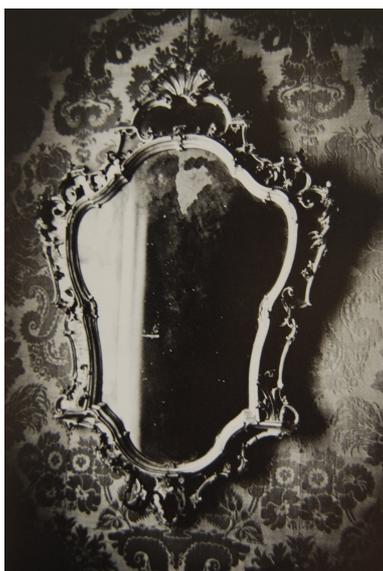


Fig. 24 Zoe Leonard, *Mirror #2*, 1990.

Metropolitan Museum. Impresión de plata sobre gelatina

Imagen 39" x 26 1/8" papel 41 1/2" x 28 1/4" ; edición de 6. Paula Cooper Gallery, New York

El espejo, incluso nos puede mostrar objetos y figuras con mayor fidelidad que una pintura o una fotografía, pero sin llegar a retener la imagen de forma permanente. Tanto los espejos como las representaciones pictóricas abren una puerta hacia un nuevo mundo y, como tales, son centrípetos, atrayendo toda la atención de nuestra vista hacia su interior. Se han usado como medio de autoconocimiento y de verdad, tal y como siempre se ha representado en el relato de *Blancanieves y los siete enanitos* (Fig. 25), que de tan sincero que fue acabó roto en mil pedazos (Fig. 26), pero también de autoengaño.



Fig. 25 David Hand
Blancanieves y los siete enanitos, 1937.
Animación, 83 minutos.
Walt Disney, Estados Unidos



Fig. 26 Duane Michals
(Detalle), *Alice's Mirror*, 1974.
secuencia de siete impresiones de
en plata sobre gelatina.

Como un frontón: toda la realidad exterior rebota sobre la materia pulida o azogada, sobre esa superficie enigmática donde reside, en pureza, la naturaleza misma de todos los espejos. Imán de imágenes o de realidades ajenas. El espejo las atrae y luego las expulsa al universo exterior, al lugar de la mirada. El espejo no quiere las cosas, no se las queda para sí. No es simpático, ni amable, ni acaparador: es un ente repelente. A pesar de todas las apariencias, no es penetrable sino duro y frío.⁵

Devuelve una y otra vez todo tipo de miradas, tanto como si son amables, violentas o lascivas. También dependerá de quién se ponga frente al

⁵ Ramírez, Juan Antonio, "Reflejos y Reflexiones del medio especular", *Exit, imagen y cultura*, Noviembre/Enero 2000, vol. n.º 0, p. 16

espejo, cómo lo mira y desde qué lugar. Cada individuo pertenece a una cultura y situación geográfica distinta, y por ello, cada uno vive experiencias particulares que pueden ayudar a que el significado de la imagen varíe, todo dependerá de con qué las asocie. Se trata, tal y como lo cuenta Michel Melot, de la “teoría del reflejo”⁶ que consiste en que la imagen artística, sea cual sea la aportación del autor, es siempre la imagen de la sociedad en la que aparece.

En todo caso, el tránsito de la idea a su materialización física, que supone un paso de la imagen mental a su externalización o publicitación, resulta decisivo en el estatuto jurídico de la representación. Lo cual nos obliga a plantearnos la naturaleza de la imagen figurativa. Las imágenes figurativas se originan como producto social de una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico. [...] la *auctoritas* que decide lo que es correcto o incorrecto es la tradición, el contexto social, las costumbres, la perceptiva académica, la educación recibida, los críticos de arte, las leyes, los jueces, los reglamentos de policía, las comisiones de censura o los criterios eclesiásticos.⁷

Es precisamente eso lo que pretendemos provocar en el espectador, de manera inconsciente debe tomar partido ante lo que tiene delante y decidir si lo que ve es una cosa u otra. Planteamos un juego, podríamos decir que, metafóricamente hablando, nuestro trabajo sólo consiste en ofrecer determinadas palabras clave con las que vamos a ensayar: es el que observa nuestra obra quien debe ordenarlas y formular las frases posibles. El espejo por sí mismo no dice nada, necesita de las personas porque carecen de capacidad de observación, su sino es el de esperar a que alguien les preste la atención suficiente, para así repetir sus movimientos, sus gestos y devolver los sentimientos que se vuelcan sobre él.

El ejemplo más evidente de imagen adjetivada lo ofrece el género de la caricatura, cuya etimología deriva precisamente del italiano

⁶ Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2010, p. 66-67

⁷ Gubern, Roman, *Patologías de la imagen*, Editorial Anagrama S.A., Barcelona, 2004. p. 11-12

caricare (*cargar* los rasgos fisonómicos), pues en su distorsión expresiva está implícita una opinión del dibujante sobre el sujeto caricaturizado.⁸

Digamos que, como creadores, somos el espejo y devolvemos a quien mira nuestra pieza, lo que él quiere entender. Siempre dentro de un marco de posibilidades acotado, dados los aspectos formales y la estética de nuestras imágenes. No olvidemos que como autores de los cuadros no permanecemos pasivos en el proceso, puesto que configuramos las imágenes con una intención. Propósito que va dirigido a las lecturas que pueda realizar el observador. Como bien dijo Carlos Marzal en su texto “la realidad y sus reflejos”; “El artista en su taller, el artista se retrata, el artista se muestra de frente, pero también se oculta, se agazapa, se encubre”⁹.

En el principio era el espejo, hay desde siempre una plata viva dispuesta, abierta a una presencia, al paso sigiloso y a la contemplación pausada del bulto entero del cuerpo, de la consulta atenta del rostro al rostro, de una mano que se acerca a su doble y ve que le otros dedos, los del otro lado, aproximan las yemas a las yemas en un tacto intimísimo y a la vez en el más distante, condenadamente ajeno, de los encuentros. Este es el destino del espejo. Acechar una caza mayor que sin él no sabría de sus límites ni su volumen, de su consistencia ni de su alma. Esta es la primera lección de los espejos solos, abandonados, de los espejos sin miradas que les devuelvan su mirada de Laguna que espera.¹⁰

Lo cierto, es que siempre han tenido algo de oscuro y sombrío por sus características. Entendemos que guardan algo amenazador, un mundo paralelo e igual al nuestro, pero invertido. Si posamos frente a él, lo que vemos no es sino un doble de nosotros mismos, nuestro otro yo. Eso es algo que nos

⁸ Gubern, Roman, *Op. Cit.*, p. 36

⁹ Marzal, Carlos: *La realidad y sus reflejos. (A propósito de Lucian Freud, Reflejo con dos niños (Autorretrato), 1965)*. El cuadro del mes. Fundación Museo Thyssen – Bornemisza, Madrid, 2005

¹⁰ Marinas, Miguel, “Fundamento del espejo”, *Exit, imagen y cultura*, Noviembre/Enero 2000, vol. n.º 0, p. 114

inquieta, puesto que la multiplicidad del ser tiene que ver con los trastornos de personalidad, nuestro lado oculto y más oscuro.

Miguel Marinas lo expresó a la perfección en su artículo “Fundamento del espejo”, apuntando que el espejo era siniestro porque se mostraba indomable¹¹. Un elemento frío y árido, cuyas dimensiones varían hasta el punto que pueden ser portátiles. Son necesarios para todos, nos proporcionan, como bien decía el autor, *el engaño más necesario*. A pesar de ello, no se nos va de la mente la amenaza que suscita, queda presente y consigue que no bajemos nunca la guardia al observarnos en él. Pasamos rápidamente sin detenernos demasiado, y cuando lo hacemos somos consecuentes del riesgo que conlleva. De ese mismo modo sucede con nuestro trabajo, cuanto más tiempo pasas delante de él, cuanto más reflexionas, más corres el riesgo de descubrir lo que más temes. En cambio, si lo que te es desagradable te sobreviene desde un principio, puede que el efecto se produzca a la inversa.

Sabemos que el elemento natural capaz de entrever un reflejo es el agua. Está en constante movimiento, motivo que provoca que la imagen no sea nítida, de modo que, para que la imagen esté definida el agua tiene que estar remansada. Estancada, guarda algunas connotaciones negativas: está asociada a la muerte como bien cuenta la historia de *El espejo de Narciso*, en el que el protagonista atraído por su propio reflejo termina ahogándose en las negras aguas. El agua estancada está contaminada, no es potable porque se pudre, se corrompe como la carne al perder la vida. La sangre al dejar de fluir por sus vasos sanguíneos se coagula.

¹¹ Ibid.



Fig. 27 Duane Michals, *Narcissus*, 1986.

Cinco impresiones en plata sobre gelatina, cada impresión mide 5 x 7",
Ediciónn de 25. Cortesía Pace MacGill Gallery, Nueva York

Pero, ¿en qué momento podemos vernos reflejados en ella con total nitidez?, bien cuando está apacible o cuando se empantana. Estos datos nos hacen pensar en que el espejo al igual que el agua de una charca, puede actuar de diferentes formas por su carácter maleable y, a nuestro modo de ver, puede ocurrir de dos maneras. Una, que el agua esté en movimiento, ondeando, lo cual puede reflejar la imagen pero con una ligera distorsión, deformada, creando formas monstruosas de la realidad. Formas que con el tiempo, al calmarse el flujo líquido, acabarán por definirse y volverse cotidianas, más comunes. La segunda es que el agua esté rasa, esto la vuelve susceptible ya que con el mínimo contacto, con una simple gota puede tornarse inestable. La superficie del agua puede convertir algo claro y descriptivo, en algo confuso y oscuro (Fig. 27).

El Narciso de Caravaggio, por ejemplo, contempla su rostro en una charca oscura, como entreviendo algo que parece pertenecer más al ensueño nocturnal de la conciencia interior que al mundo luminoso de la vigilia; no es seguramente una casualidad que tuvieran bastante popularidad en el barroco los llamados espejos negros.¹²

¹² Ramírez, Juan Antonio, *Op. Cit.*, p. 16

2.1.2 Espejo y magia

Los “Espejos negros” (Fig. 28), fueron usados ya en la antigüedad para practicar artes oscuras, de adivinación e invocar a los espíritus. Magos de muchas culturas los portaban consigo por su capacidad para duplicar la realidad y, según cuentan, además de indicar objetividad y veracidad, proporcionaban gran magnetismo y poder, con lo cual también se han considerado como medio de acceso para la magia y lo sobrenatural.

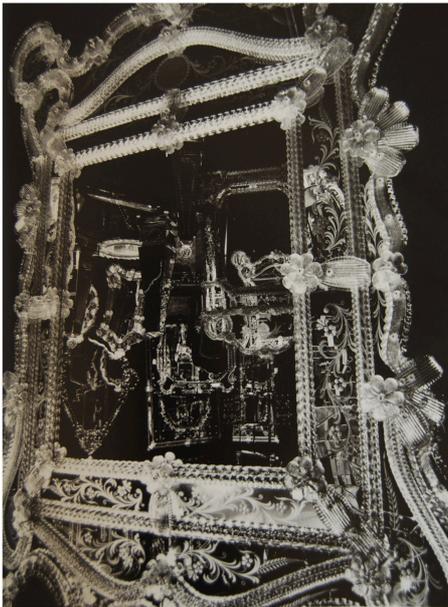


Fig. 28 Valérie Belin, *Untitled*
Venice II, 1997

No es raro que esas imágenes espejadas se consideraran ilusiones que, aun siendo muy reales, transportaran a quien las mirara hacia un mundo fantástico, véase el relato de Lewis Carroll *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Pedro Azara habla en *El ojo y la sombra*¹³, de que el universo que esconde el espejo es más atractivo que el mundo físico, dado que en él todo se comporta según los deseos del observador, que son capaces de hacer creer cualquier cosa. Seducen, son como los sueños que no se pueden alcanzar.

¹³ Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 39

Federico Revilla recoge en su libro *Diccionario de iconografía y simbología*, que el deseo de ampliar conocimientos indujo a concebir unos espejos más veraces, y por ello aparece el tema que mencionábamos de los espejos mágicos.

¿No es la palabra reflector un sinónimo de faro o de foco luminoso?. Esta peculiaridad no ha impedido un interesante coqueteo con la poética de las sombras.¹⁴

Según cuenta el libro *Hermetismo hoy*¹⁵, en la Enciclopedia iniciática mínima dirigida por Miguel Ángel Muñoz Moya, la utilización del espejo como llave hacia mundos superiores se remonta tiempo atrás, usado ya en Egipto por los hermetistas (palabra que, tal como define la Real Academia Española, proviene de Hermes Trimegisto, nombre griego del dios egipcio Tot), cuyas creencias tenían que ver con la religión, la magia, la alquimia, la astrología y la filosofía. Cuenta Alejandro Dumas en *Memorias de un médico*, que Cagliostro le hizo ver a María Antonieta su futuro en una garrafa situada en un rincón sombrío y oculto de un pabellón.

Los griegos y romanos también disponían de sus propios rituales, sirviéndose de la astrología para marcar ciertas fechas, en ellos un niño se posaba frente a un espejo para describir hechos históricos que, supuestamente, fueron confirmados a posteriori, además se utilizaban también para otros fines, por ejemplo para descubrir la patología de quien se observara en él, etc. Los espejos mágicos también gozaban de protagonismo en la Edad Media para revelar secretos y cosas ocultas, aunque también se consideraba como un símbolo mariano que entendía a la Virgen como “espejo sin mancha”. Las tradiciones hablan de ellos como fuentes de conocimiento de mundos recónditos, bien para dar caza a ladrones y asesinos, para adivinar el futuro, o para descubrir la identidad de seres amados. En algunos lugares introducían el espejo bajo el agua sosteniendo un cirio con la otra mano, si la muchacha

¹⁴ Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009, pp. 245-246

¹⁵ Muñoz Moya, Miguel Ángel, *Hermetismo hoy*, Enciclopedia iniciática mínima, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta Editores, Agosto 1987, pp. 202-208

estaba destinada a casarse el rostro de su marido aparecía en la superficie, en otros anteponían un espejo frente a frente iluminados por dos antorchas. En este caso la mujer debía permanecer sola la noche de Navidad en una habitación junto al vidrio pulimentado y pronunciar su deseo, así conocería a su prometido (Fig. 29).



Fig. 29 Duane Michals, *Upside down, Inside Out and backwards*, 1995.

Impresión de plata sobre gelatina, 16 x 20”.

También los precolombinos dejaban espejos enterrados a modo de señales de paso en el camino de los muertos. En el Islam se empleaba dicho objeto para que, a través de la visión de un universo como conjunto de espejos, se concibiera el reflejo del ser único. El alma de los sufíes, según el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla¹⁶, actúa como un espejo, acumulando todo aquello que se encuentre en su entorno y comprendiendo hasta lo más profundo del pensamiento del prójimo. En China, en cambio es signo de feminidad y símbolo lunar, además representa a la reina. Cuentan que también registra valores solares, nombrando la historia de la diosa japonesa Amaterasu, habiéndose escondido en una covacha a causa de los abusos de

¹⁶ Revilla, Federico, *Op. Cit.*, pp. 245-246

su hermano Susanco, a la que hicieron salir de aquel lugar por medio de un espejo, que difundió su luz sobre la tierra. A raíz de aquello el espejo es considerado como su símbolo, y es bajo este medio como la veneran en el espacio más sagrado del templo de Ise (Fig. 30).



Fig. 30 Balthus, *Japonesa con espejo negro*, 1967-1976.

Caseína y témpera sobre tela, 157 x 195,5 cm.

Colección privada.

Obviamente los hechos forman parte de leyendas y supersticiones que han trascendido en el tiempo gracias a las esperanzas de las personas, cierto es que no existe prueba científica fehaciente que corrobore dichas descripciones, por lo que carecen de fundamentos sólidos para creerlos. Sin embargo no podemos tomarlos a la ligera, puesto que algunos científicos han reconocido encontrar en este elemento, una vía en la que podrían verse reflejados hechos imaginarios y alucinaciones, si bien tendrían que ver más con un viaje introspectivo, es decir, recuerdos del subconsciente que creían tener olvidados y que aparecían en forma de visiones, que de un hecho sobrenatural cuya explicación escapa a las leyes de la razón.

Está demostrado que dentro de nosotros existen dos principios opuestos, cada uno atrae con mayor facilidad a los de su misma especie. Esto explica que dos personas vean en el mismo espejo dos cosas completamente distintas.¹⁷

¹⁷ Ibid.

Cuenta que uno mismo es el verdadero motor para decidir que es lo que observamos en el espejo, en ella desvelamos nuestro carácter y nos damos a conocer a nosotros mismos. Tal y como dice el libro de Hermetismo: “en el Silencio, busca la Verdad: en el espejo busca el reflejo del espejo”¹⁸.

La reflexividad –cualquiera- consiste en una acción que un sujeto realiza sobre un objeto que es él mismo. El pintor pinta una imagen cuya representación es él mismo. El individuo ejecuta la acción de colocarse ante un espejo que refleja la acción de colocarse ese individuo ante el espejo. La reflexividad consiste siempre, pues, en un juego. Un juego visual, pero también un juego del significado. Porque, al fin y al cabo, ¿qué es lo que aparece en el espejo? Algo que se parece a nosotros pero que no es nuestra corporeidad. Algo que nos muestra y que, a la vez, nos vela; que nos otorga una apariencia de figura, pero que no es nuestra figura. Se trata de un reflejo, de una simulación.¹⁹

No es de extrañar que el ser humano haya sido siempre tan supersticioso, creando rituales para olvidar sus inseguridades. A veces queremos creer algo a toda costa para sobrevivir, como hacían en el paleolítico con el arte rupestre, practicando la magia pintando animales en las cuevas, asegurando así un alimento que les mantuviera vivos sin dejar de respetar a la naturaleza, o para aprender a sostener una situación difícil, como la pérdida de un ser querido. Hubo una época en la que se pensaba que las estatuas y los bustos evocaban el mundo de los espectros. Las esculturas de mármol constituían un refugio para las almas de los difuntos, con lo cual se evitaba el sufrimiento, no sólo de la pérdida, sino también del miedo a la muerte y el temor a desaparecer para siempre. Sin duda supuso una buena manera de conseguir la inmortalidad.

Los retratos de El Fayum (Fig. 31) son los más antiguos que se conservan, se pintaron en la misma época en la que se escribió el Nuevo

¹⁸ *Ibidem*. p. 208

¹⁹ Marzal, Carlos: *Op.Cit.*

Testamento, y en cierta manera también han servido no sólo como forma de identificación del individuo para el viaje de los muertos que conducía hasta el reino de Osiris, sino también como memorándum del difunto.

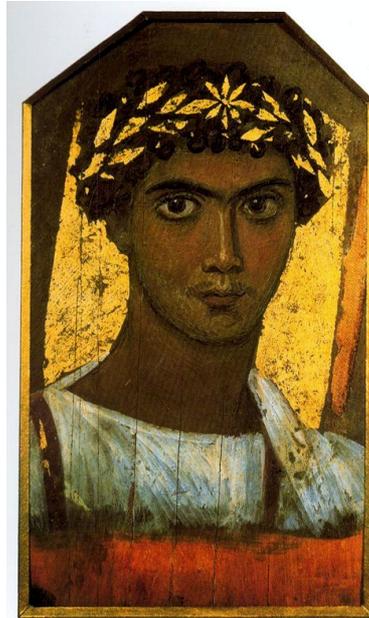


Fig. 31 Anónimo
Museo Pushkin. Moscú

Se sabe que tardaban 70 días en embalsamar el cuerpo y, en ocasiones, la momia se guardaba después en casa, antes de colocarla en la necrópolis. Las figuras que pintaron los egipcios se caracterizaban por presentarse de perfil, denotaba la creencia por su parte en que había una continuidad de la vida después de la muerte. Sin embargo, los retratos pintados acorde a la tradición griega, muestran rostros enteros o en tres cuartos. Mirando al frente hacía lícito pensar que aun se encontraba con los familiares, como cuando estaba vivo. Gran parte de esta interesante información se encuentra en un artículo de *El País* escrito por John Berger²⁰, y en él desvela que lo que seguramente no se imaginaban es que, a día de hoy, conociéramos esos retratos, mucho menos algunos de sus nombres, puesto que estaban pensados para que fueran enterrados. Por ello podemos pensar que, en cierta manera y metafóricamente hablando, dichos individuos han conseguido, tal y como mencionábamos antes y en el caso de las esculturas, la inmortalidad.

²⁰ Berger, John: "El enigma de El Fayum", *El País*, 20 de diciembre de 1998.

Ni quienes encargaban los retratos ni quienes los pintaban pudieron jamás imaginar que los vería la posteridad. Eran imágenes destinadas a permanecer bajo tierra. Ello significaba una relación especial entre el pintor y la persona que posaba. Esta no era todavía un modelo, el pintor no era todavía un medio para alcanzar la gloria futura. Al contrario, los dos, ambos vivos en aquel momento, trabajaban juntos en la preparación para la muerte, que aseguraba la supervivencia. Pintar era dar nombre, y tener un nombre era una garantía de continuidad.²¹

Para terminar decir que el rostro, dado que estamos hablando del retrato, fue considerado también como el espejo del alma. Leyendo uno de los textos de Umberto Eco²² dimos con un dato cuanto menos curioso, y es que existe una ciencia fisiognómica que posibilita juzgar la naturaleza de un hombre o de un animal a partir del lenguaje corporal. Obviamente deberemos estar atentos a las señales visuales que se nos presentan, ya que en caso de encontrarse con un lobo en el bosque y observar que muestra sus caninos podría ser motivo de alerta, sin embargo con las personas la norma puede tener excepciones, no olvidemos que no podemos dejarnos llevar por los prejuicios puesto que, en ocasiones, las apariencias engañan.

²¹ *Ibid.*

²² Eco, Umberto: *El lenguaje del rostro*. De los espejos y otros ensayos. Lumen, 1985

2.2 Representación/Espectador

2.2.1 Figura y Tradición

Hemos hablado de tradiciones, contextos, costumbres y leyes, pero quienes se sienten ofendidas son las consciencias individuales de aquellos que contemplan las imágenes transgresoras. El sujeto ofendido no es la sociedad, sino las personas

Román Gubern. Patologías de la imagen.

Gran parte de las imágenes y sobre todo de la representaciones, solo pueden encontrarse en la naturaleza, ya que ha sido nuestro principal motivo y fuente de inspiración desde hace miles de años. Hoy por hoy, tras mucho tiempo de reflexión y dándole vueltas a la idea de imagen, sin pretender imperarla, podemos permitirnos establecer una especie de juego, en el que la descripción de la misma sea un convenio entre la realidad y lo que queramos ver en ella, un forcejeo permanente entre idealismo y realismo. Porque ya lo decía Michel Melot:

Leon Battista Alberti, Alberto Durero, Leonardo Da Vinci, Luca Pacioli, cuadriculan la imagen para inscribirla en unas leyes de la representación capaces de mostrar las apariencias y de hacer que desempeñen el papel de la realidad.

La perspectiva, que permite restituir la imagen en dos dimensiones las apariencias de la realidad y hacer de la imagen, como se decía antes <<una ventana abierta al mundo>>, sigue siendo, no obstante, como ha demostrado Erwin Panofsky, una forma simbólica.²³

Nuestro juego propone como requisito retratar niños suspendidos en el aire, sustentados por una o varias manos sobre un fondo oscuro. Esto podría suponer un problema ya que, a día de hoy, trabajar con menores de edad puede ser algo peliagudo. “Solo creo en lo que veo”, es un refrán que tantas

²³ Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2010, p. 57

veces habremos oído para justificar una posición frente a algo, una afirmación de un pensamiento. Podríamos pensar que, efectivamente, en nuestra obra existen connotaciones negativas, las características que reúnen invitan a hacerlo.

Como ha explicado brillantemente David Freedberg, la censura icónica ha sido consecuencia de la eficacia emocional de las imágenes, de su capacidad turbadora, ya observada por Horacio en su *Ars Poetica*, al escribir que <<aquello que la mente percibe a través de los oídos le resulta menos estimulante que lo que le viene presentado a través de los ojos y de aquello que el espectador puede creer y ver por sí mismo>>. En este punto, los filósofos escolásticos estuvieron de acuerdo con el autor pagano y llegarían a acuñar la expresión poco rigurosa de <<motoricidad de las imágenes>> para designar su capacidad inductora de conductas imitativas en quienes las contemplan.²⁴

El hecho de ser imágenes realistas ayudan a que esto se acentúe, puesto que no vemos un concepto abstracto, sino un niño con una cara, con una identidad. Configurando las efigies de la forma más veraz posible provocamos que, sabiendo lo que significa *trompe-l'oeil* y conociendo la historia de Zeuxis y Parrasios (Fig. 32), nos creamos a ciegas aquello que estamos viendo.



Fig. 32 Johann J. von Sandrart
Zeuxis y Parrasio, 1675.

Aguafuerte, detalle (panel inferior): 13,5 x 19,1 cm

²⁴ Gubern, Román, *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, S.A., 2004. p. 11

No es un objeto, es una persona y tiene nombre y apellidos, o eso pensamos aunque no sepamos quién es. Esta forma de verlo tendría sentido si nos remontáramos tiempo atrás, hasta el siglo XIX por ejemplo, donde el retrato no era más que un arte menor, que únicamente servía para complacer a burgueses, monarcas y ricos comerciantes. En aquella época dichas efigies se usaban para hacer público oficialmente qué imagen querían ofrecer de sí mismos, se convertían en los ya mencionados, de ahí la expresión “espejos del alma”²⁵.

En la tradición pictórica del retrato, nunca se representaba a nadie en una pose grosera o indecorosa. Se trataba de una ocasión seria, en la que había que transmitir lo mejor de uno mismo. Sucedió del mismo modo en los primeros tiempos del retrato fotográfico de estudio: pose sobria, digna, con las mejores galas. Esa idea de embellecimiento o solemnidad ha sido inherente a la esencia misma del retrato; al fin y al cabo, se trataba de un pequeño pasaporte a la posteridad.²⁶

Pero ahora no se trata de eso, hablamos de otorgarle otro valor a la imagen más allá de lo descriptivo, nosotros no retratamos a un individuo sino que buscamos un concepto mediante imágenes ambiguas.

Este sería el peculiar rodeo del retrato para señalar, paradójicamente, el carácter lábil de no tener que designar su objeto, aunque pretenda la fidelidad mimética de la imagen a su modelo. El retrato es aquello que resbala, que circula, vector de una autoridad que no remitiría a la descripción de un individuo sino a la autoridad de un significante que avala lo que dice hasta el punto de no necesitar ningún referente para existir. El retrato no tiene que parecerse. [...] El retrato señala así el lugar de lo simbólico.²⁷

²⁵ Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 20-26

²⁶ Altuna, Belén: *Una historia moral del rostro*. PRE-TEXTOS, Valencia, 2010, p. 74-76

²⁷ Clair, Jean: *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999. p. 135

Por esa misma razón, si no vemos lo que creemos ver, tampoco tenemos por qué estar frente a imágenes cerradas y problemáticas, si ante obras abiertas a diversas interpretaciones y, en consecuencia, poder llegar a distintas conclusiones. En realidad, si nos damos cuenta, estamos hablando todo el tiempo de nuestro trabajo como obras indeterminadas que, unidas a la idea del espejo, insisten en la subjetividad y la libertad para pensar lo que uno quiera de esa imagen, independientemente de lo que entienda cada individuo.

Al volverse sobre el sujeto y abandonar el objeto —fuera éste la realidad empírica o la Idea que la mejora—, todas las dificultades del sujeto, en forma de subjetivismo, se vuelcan sobre el juicio estético: el individualismo y la privacidad, el interés, el relativismo, el agrado y la satisfacción son algunas de estas dificultades, el juicio es un individuo, que afirma la belleza o fealdad de un objeto atendiendo a su sentir propio.²⁸

Precisamente por fijarnos en la naturaleza, somos susceptibles de la influencia de los cánones de belleza, los mismos cánones que se incluyen en el arte. Cuando observamos por la ventana y vemos las montañas a lo lejos, y pensamos que es una imagen muy pictórica, es porque estamos poniendo de relieve todo lo que conocemos y hemos visto del arte. Esto nos hace pensar, que somos nosotros los que decidimos qué es arte y qué no lo es, por lo que también podríamos llegar a la conclusión de que, si esto es así, también decidimos qué es lo correcto y lo que no. Por tanto, ¿puede que nuestro papel como espectadores, sea más importante del que creemos, para decir si una cosa es lo que queremos que sea o no?. ¿Puede que el significado de las cosas que observamos pueda variar en función de lo que queramos pensar, en el caso de que una obra no esté muy cerrada?.

Casi toda la imaginería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal – literal o metafóricamente – porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que las mira.²⁹

²⁸ Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, La balsa de la medusa, Madrid, 1987. p. 203

²⁹ Berger, John, *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona S.A., 1975. p. 66

No es lo mismo pensar en un desnudo actualmente que en un desnudo en el siglo XIX o en el XIV; obviamente el sentido que tuvieron entonces no son el mismo que puedan tener hoy, y menos refiriéndonos al desnudo de un niño pequeño. En un principio la finalidad de poseer una pintura de una mujer o un niño desnudos eran distintos, ya que en el caso de la dama la intención sí era totalmente sexual, dado que el propietario debía sentirse protagonista y creer que se había desnudado para él (Fig. 33).

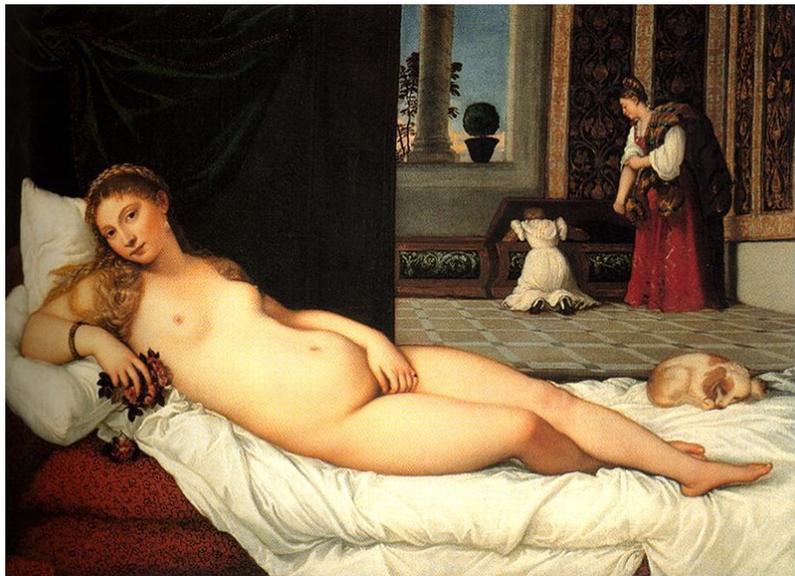


Fig. 33 Tiziano

La Venus de Urbino, 1538.

Óleo sobre lienzo 119 x 165 cm. Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.

En el caso del niño la carga simbólica o religiosa despojaba de toda intención lasciva a la obra, y he aquí la gran diferencia para con la actualidad.

En tales casos hay que hablar, de lo dicho por omisión (que puede ser censura elocuente, o bien elegante sinécdoque poética, recordando el aserto freudiano de que el tabú está en el origen de la metáfora.³⁰

Existen desnudos de infantes que no crearon polémicas y desnudos que sí, desnudos que produjeron problemas sobre todo a sus autores como es el

³⁰ Gubern, Román, *Op. Cit.*, p. 36

caso de Egon Schiele³¹ por ejemplo, que incluso tuvo que abandonar Krumau – lugar de nacimiento de su madre- por la hostilidad que provocó el empleo de niñas como modelos para realizar sus obras, que como todos sabemos, eran en gran número de alto contenido sexual. Pero sea como fuere siempre se ha practicado para crear imágenes pictóricas, sin embargo es en nuestro presente cuando parece tabú tratar este tema, cuando no hace tanto artistas como Sorolla (Fig. 34), o Pinazo (Fig. 35), lanzaron al mercado series y series con dichas características, y a pesar de todo son, han sido y serán un símbolo importante de la pintura valenciana en el mundo entero.

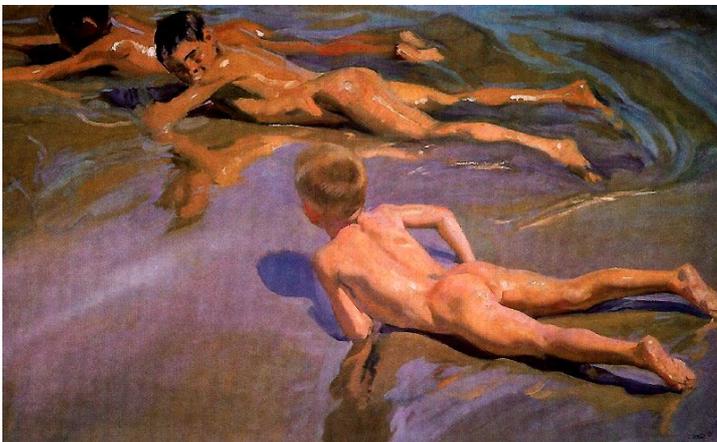


Fig. 34 Joaquín Sorolla
Niños en la playa. 1910.
 . Óleo sobre lienzo. 118 x 185 cm.
 Madrid. España



Fig. 35 Ignacio Pinazo
El Guardavía, 1877.
 Óleo sobre lienzo, 100 x 71 cm.
 Museo de Bellas Artes.
 Valencia. España.

Siempre existió el desnudo en el arte, si bien es verdad que la figura del niño carecía bastante de interés en Europa hasta bien entrados en el siglo XIV. De hecho se representaba de forma que no se distinguían de los adultos salvo por su estatura. Digamos que este desapego para con los rasgos, y el carente interés sobre el estudio de las proporciones de los cuerpos infantiles se repetía en distintas culturas, si acaso se podrían excluir el arte griego y el egipcio. María del Mar Ramírez Alvarado nos descubre todo esto en su artículo “La

³¹ López Blázquez, Manuel, *Egon Schiele*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1999

imagen de la infancia: aspectos iconográficos³², y añade que fue a finales de la Alta Edad Media cuando se aprecian cambios, en el sentido de que aparece la figura del niño adolescente, pero esta vez como ángel, el cual se vuelve muy popular en el Renacimiento.

El niño Jesús aparece en el siglo XIII con facciones adultas pero con tamaño reducido y vestido (Fig. 36), no será hasta un poco más tarde cuando se convierta en un bebé envuelto en mantas o en pañales. Las variaciones se iban sucediendo, puesto que el paso siguiente fue representarlo desnudo, cuando únicamente se habían representado así hasta ese momento a los Santos Inocentes y en algunos casos a los niños muertos. A partir del siglo XVI, las imágenes se vuelven más cotidianas y es entonces cuando empezaron a desligarse de la representación religiosa. Del XVII en adelante, el niño cobró mayor importancia y ocupó el centro de las composiciones pictóricas, haciendo valedor al arte de escenas costumbristas.



Fig. 36 Cimabue

La Virgen y el niño entronizados con seis ángeles (Detalle), 1280.

Témpera y oro sobre madera de álamo. 427 x 280 cm. Museo del Louvre, París. Francia

No cabe duda que la diferencia que existe desde el inicio hasta ahora es muy amplia, de que la reflexión entorno a la figura infantil y su evolución ha propiciado que progresivamente haya ganado peso en la sociedad y entre todos hayamos procurado ciertos derechos que protegen al menor, ya no solo

³² Ramírez Alvarado, María del Mar, "Imagen de la infancia: aspectos iconográficos", *Comunicar*, Marzo 2005, vol. n.º 24, p. 129-131

a nivel de integridad, sino también visual. Por ello debemos de hilar con cuidado nuestro trabajo para no caer en malentendidos, a no ser que lo que queramos sea precisamente provocarlos, configurando imágenes abiertas.

En consecuencia, entendemos que el contexto es importante para ayudar a que una imagen sea pertinente, bien por su aceptación o, por el contrario, por su rechazo. Creemos que es importante reflexionar sobre estas cuestiones para demostrar que no podemos permitirnos caer en los prejuicios y que, quizás no es la imagen de un niño la que nos incomoda y sí las comparaciones que realizamos como espectadores y la manera en la que nos enfrentamos a ella.

Para el cristianismo, la imaginación se convirtió en un instrumento para alcanzar la trascendencia espiritual. Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* cultiva la puesta en escena imaginística, al invitar al lector-mediante a sus <<composiciones de lugar>>, para ver con los <<ojos de la imaginación>> el infierno, la natividad, la crucifixión, etc. Ignacio descubre que los fantasmas interiores pueden ser más terroríficos o estimulantes que las imágenes que nos llegan del exterior. Mientras que la austeridad y la represión sensual del calvinismo tuvieron que producir el efecto indeseado de espolear la imaginación, de excitar las tentaciones sensuales y, por lo tanto, de demonizar y hacer temibles las fantasías.³³

Nuestra obra no ofrece imágenes violentas, ni sexuales, si bien parece que el hecho de que aparezcan brazos de un adulto provenientes de un fondo negro y rodeando a la criatura, no es del agrado de algunos.

Cuenta Pedro Azara en su libro “El ojo y la sombra” que algo parecido le sucedió a Pigmalion cuando su estatua cobró vida de tan real que era y bajó del pedestal para abrazar a su creador (Fig. 37). Precisamente podríamos ayudarnos de algunas historias para tildar de positivas o negativas a nuestras imágenes, para ser conscientes del peligro que conlleva el dotar de tanto realismo a nuestra creación, tanto que sólo le falte salir del cuadro y echarse a andar.

³³ Gubern, Román, *Op. Cit.*, p.18-19

el hombre imprudente, descrito por Marimée que, poco antes de casarse, en un descuido depositó su anillo de bodas en el dedo de la Venus de Ille (majestuosa e inquietante estatua de bronce romana que representaba – o suplantaba – a la diosa del amor), sufrió en su propia carne este momentáneo abandono, la estatua, de noche, vino a devolverle el involuntario cumplido, y sus pesados brazos de metal rodearon al joven (para siempre, por última vez).³⁴

Existen abrazos peligrosos a parte de los de afecto que todos conoceremos, no solo nos referimos a Pigmalión y Galatea. Hay abrazos que, como hemos podido comprobar, matan, como es el caso también de “Saturno devorando a su hijo”, de “El rapto de las Sabinas” de Giambologna o en “El rapto de Proserpina”, en la cual Plutón la acaba haciendo su mujer, inmovilizándola y dejando de manifiesto que impide la marcha de esta en contra de su voluntad, tiñendo la situación de un cáliz oscuro.



Fig. 37 Jean Léon Gérôme
Pigmalión y Galatea, 1890.
Óleo sobre lienzo. 88,9 x 68,6 cm.
Museo Metropolitano, Nueva York.



Fig. 38 Giambologna
El rapto de la Sabina, 1574-82.
mármol, altura 410 cm. Loggia dei Lanzi
plaza de la Señoría. Florencia. Italia.

³⁴ Azara, Pedro, *Op. Cit.*, p. 33

De modo que como comentábamos, al responder nuestro trabajo con tal veracidad, nos pone en cierta tesitura de que si fuera real la imagen que tuviéramos enfrente significaría que estaríamos ante un suceso que, en el caso que nos produjera incomodidad, lejos de denunciarlo, nos convertiría en cómplices, simples voyeurs deleitándose con la escena, por lo que nos crearía cargos de conciencia. Pero por el contrario, si suprimimos toda connotación negativa, no encontraríamos nada de lo que avergonzarnos, no habría motivo por el cual querer mirar hacia otro lado. Por ello volvemos a repetir que es el juego de la comparación lo que cambia el escenario de lo que observamos:

No hay ni puede haber imágenes *en* la conciencia. Sino que la imagen *es un cierto tipo de conciencia*. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia *de* algo.³⁵

Para hablar de los puntos aquí citados, debemos tener en cuenta las ideas de Valeriano Bozal en su libro *Mímesis: las imágenes y las cosas*. En él explica cómo representar y cual es su significado. Pretende ayudarnos a comprender que interpretar quiere decir organizar aquello que conocemos en figuras. Los objetos están en todas partes y, al representarlos como figuras, les procuramos mediante metáforas visuales un significado que no tenían con anterioridad.

Para alterar dicho significado necesitamos de un espectador, un punto de vista ajeno a dichas figuras que les de sentido y los ubique en un contexto. Esto es lo que nos permite decir, según Valeriano Bozal, *esto es tal cosa*. La afirmación *esto es tal cosa* implica que se está realizando una comparación y supone un conocimiento con el cual asociamos ideas, formas y, en nuestro caso, cuadros que no nos son propios³⁶.

Esa comparación nos viene dada desde la historia del arte, la televisión o desde Internet, y se manifiesta de diferentes maneras, noticias, documentales, en la publicidad que, a su vez, en la mayoría de casos, se nutre del arte, etc.

³⁵ Gubern, Román, *Op. Cit.*, p. 19

³⁶ Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, La balsa de la medusa, Madrid, 1987. pp. 22-23

La sensación se educa consciente pero también inconscientemente con la percepción cotidiana y sus exigencias, desde las que impone la TV hasta las que plantea la configuración de la sociedad urbana. [...]. Somos sensibles ante lo que nos afecta, aunque tengamos sensaciones de muchas cosas que no nos afectan, porque el afectarnos ha ido construyendo nuestra sensibilidad: se trata aquí de una dinámica tan estrechamente unida que resulta imposible separarla.³⁷

En nuestro caso pasamos por un proceso de selección y articulación, es decir, tanto de modo consciente como inconsciente, las poses de nuestros modelos guardan relación con las poses de los modelos de otros artistas, y aunque ello no suponga que se trate de la misma composición, basta con escoger un detalle y aislarlo. Con él realizamos un nuevo retrato y, por ende, le dotamos de nuevo significado. De todos modos, volvemos a repetir que no siempre se hace conscientemente:

En la experiencia sexual vivida, la desnudez es un proceso, más que un estado. Si se aísla un instante de ese proceso, su imagen parecerá banal y su banalidad, en lugar de servir de puente entre dos estados intensamente imaginativos, resultará fría.³⁸

Nuestra intención en este proyecto a la hora de aislar las figuras se encuentra precisamente en esto, que a pesar de mostrar la imagen de la forma más fría posible aun nos incomoda, y demuestra que no es culpa de esta, sino del contexto en la que la envolvemos.

utiliza Batjín la noción de “aislamiento” . El artista separa o aísla, saca esa relación del proceso real y lo considera con una perspectiva diferente, estética, en la que tal relación se convierte, ella misma, en objeto de atención. El acontecimiento se aísla del devenir de los fenómenos en que empíricamente se encuentra y adquiere así, en la

³⁷ *Ibidem.* p. 26-27

³⁸ Berger, John, *Op. Cit.*, p. 69

ficción, una autonomía de la que generalmente carece, exige una unidad distinta de la que aquel proceso, con una finalidad concreta, podía proporcionarle.³⁹

Disfrutamos de una gran herencia artística donde todo se ha hecho previamente a nivel mimético. Esto nos deja poco margen para innovar y hagamos lo que hagamos siempre podremos asociar nuestro trabajo con el de otro individuo, incluso con cualquier suceso. A esto le ayuda la facilidad con la que fluyen las imágenes y las noticias a día de hoy gracias a la tecnología y, por ello, por una parte es cada vez más difícil evitar las comparaciones y, por otra, más normal incorporar a nuestra metodología diferentes sistemas y procedimientos.

La selección y la articulación que comentábamos antes es una de ellas, pues nos permite realizar algo nuevo usando lo que ya estaba hecho con anterioridad. Ejemplos podrían ser los *collages*, los *Ready-made* o la mezcla de diferentes corrientes artísticas. La idea es *re-semantizar* o desarrollar una serie de juegos lúcidos con la información y los elementos que nos rodean. Podemos poner un ejemplo y elegir como referencia el cuadro de algún artista que nos interese, escoger únicamente la pose de una de las figuras que aparezcan en él, aislarlo y configurar otro cuadro con esa misma representación. La diferencia la encontraremos en que al estar aislada pierde el anterior significado y adquiere uno nuevo. No hablamos de versiones, como puede ser el caso de Tiziano (Fig. 39) y Rubens (Fig. 40) por ejemplo –y han habido muchas a lo largo de la historia con estos y otros autores– cuando realizó la copia del cuadro de Adán y Eva. En aquellos tiempos, las reproducciones de las imágenes no habrían tenido otro modo de estar en dos lugares a la vez si no hubiera sido mediante la réplica. Se trata de citar cosas que ya teníamos aprendidas, ese legado del que hablábamos que recibimos y que nosotros manipulamos para continuar creando. Obviamente este tipo de procesos o de metodología permite entrar en una especie de juego por parte del observador y realizar un análisis en el cual podrá descubrir, en ocasiones, las referencias artísticas, las influencias de ese autor en cuestión e incluso será capaz de

³⁹ Bozal , Valeriano, *Op. Cit.*, p. 55

reconocer y diferenciar qué obras se consideran tributos u homenajes y cuales no. No obstante, si algo le resultará muy útil será que, sobre todo, se hallará consciente de la pertinencia del porqué se usa de esa manera y para qué, algo muy importante para enfrentarse al concepto y la contextualización del proyecto de cualquier artista.



Fig. 39 Tiziano
Adán y Eva, 1560.
Óleo sobre lienzo. 240 x 186 cm.
Museo del Prado.
Madrid. España.



Fig. 40 Rubens
Adán y Eva, Copia de Tiziano
Óleo sobre lienzo. 237 x 184 cm.
Museo del Prado.
Madrid. España.

De todos modos ese es el significado que actualmente otorgamos a la palabra citar, Thomas McEvilley⁴⁰ nos indica en su escrito “Sobre la manera de disponer nubes” que no debemos confundir el uso que le estamos proporcionando al mismo que nos viene dado desde los egipcios, cuando estos citaban a los sumerios, o cuando los griegos citaban a los egipcios, o los romanos a los griegos, o los italianos del Renacimiento a los romanos, ya que en ese sentido se trata de adquirir, de aprender los modelos arquitectónicos, los cánones, etc. Nosotros, por el contrario, insistimos en ese regodeo formal,

⁴⁰ McEvilley, Thomas, *De la ruptura al “cul de sac, Arte en la segunda mitad del s. XX”*, Akal 2007, Madrid, p. 120

que transforma y descontextualiza las figuras. No repetimos clichés, ni fórmulas, utilizamos la cita para contar otra cosa:

La imagen artística pone en tensión todo el campo de figuras al crear una figura nueva. Esta tensión afecta a la sensibilidad del colectivo en una época determinada, proponiendo su aceptación o su rechazo [...]. Al problematizar la condición del horizonte de figuras en que se pone, problematiza la relación al sujeto en que tal horizonte se fundamenta, evidencia la naturaleza de ese fundamento, la comunidad de representación, que toma conciencia de sí y de su carácter histórico. La imagen artística, por la tensión introducida, es una de las formas de la autoconciencia de la comunidad.⁴¹

⁴¹ Bozal , Valeriano, *Op. Cit.*, p.48

2.3 Referentes

2.3.1 Referentes formales/conceptuales

Si hacemos un repaso a la obra previa, observaremos esforzándonos un poco que, tal y como hablábamos en el capítulo “Representación/Espectador”, somos capaces de encontrar referencias morfológicas en obras de algunos maestros de la pintura. Siempre fue común retomar ciertas temáticas para llevar a cabo una versión personal de las historias, sobre todo cuando se trata de historias religiosas. De todos modos, nadie está obligado a encontrar esa clase de relaciones visuales, ni siquiera en nuestro trabajo, porque no están hechas con esa intención. Podríamos encontrar similitudes, pero sólo si las buscamos; se trata de lo que antes comentábamos de las comparaciones y el contexto en el que introducimos las imágenes.

Por otra parte, existe la influencia que hayan podido ejercer las obras de diferentes artistas sobre nosotros y que, obviamente, estamos seguros que han permanecido en nuestro inconsciente a la hora de elaborar el proyecto. Hablamos de trabajos como por ejemplo “Rodney Plogger at 6:01” de Sally Mann (Fig. 41), “Saturno devorando a su hijo” de Goya (Fig. 42) y “Triste herencia” de Joaquín Sorolla (Fig. 43), entre otras, que son las que, en cuanto a pose, podrían haber influido en la creación de la pieza “Una pequeñez #2” (Fig. 44). Para el cuadro de “Una pequeñez #3” (Fig. 47) podríamos habernos visto influenciados con “Love on the look out” de Bogueureau (Fig. 45) o con “Leyendo” de Joaquín Lucarini (Fig. 46), incluso “Una pequeñez #4” (Fig. 48) podría guardar relación compositiva con “El Martirio de San Felipe” de José de Ribera (Fig. 49). Sinceramente las relaciones visuales se hicieron a posteriori, lo cual nos otorga cierta razón cuando hablamos de que introducir una imagen en una comunidad de imágenes puede propiciar ese tipo de análisis. Pero lo cierto es que si se encuentran tantos parecidos, insistimos que es, en primer lugar, porque es imposible no recordar lo que hicieron otros artistas y segundo lugar, porque son muchos los que produjeron antes que nosotros.



Fig. 41 Sally Mann. De la serie "Familia Inmediata",
1989. *Rodney Plogger at 6:01*. Gelatina de plata, 48.3 x 58.5 cm. Edición 8/25



Fig. 42 Goya
Saturno devorando a su hijo
1819-23. Óleo sobre lienzo
146 x 83 cm. Museo
del Prado. Madrid, España



Fig. 43 Joaquín Sorolla
Triste herencia, 1899.
Óleo sobre lienzo 85 x 60 cm.
Caja de ahorros de Valencia
España

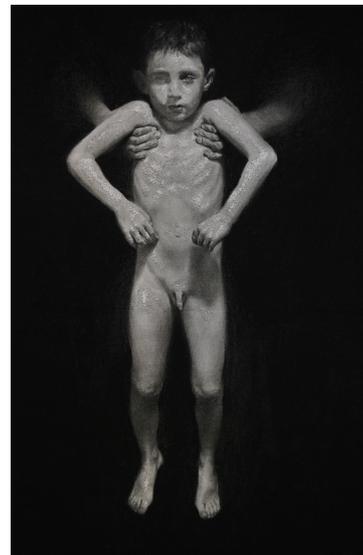


Fig. 44 Aaron Duval
Una pequeñez #2, 2012.
Lápiz sobre papel encolado
a tabla, 150 x 150 cm.
Valencia, España

Por supuesto, las comparaciones podrían continuar, ya que si nos fijamos bien, advertiremos que el modo en el que se dispone el cuerpo en las piezas “Tentación de la inocencia #2” (Fig. 50) en línea con “Las tres gracias” de Rubens (Fig. 51), o “Tentación de la inocencia” (Fig. 52) con “Regiment” de Sophie Jodoin (Fig. 53), a pesar de no haber sido conscientes de ello, guardan similitudes que, en el caso de no estar hablando de dichas cuestiones, podríamos pensar que van más allá de una simple coincidencia.



Fig. 45 Adolphe Bouguereau
Love on the look out, 1890.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada



Fig. 46 Joaquín Lucarini
Leyendo, 1932.
Mármol de Carrara
Bilbao, España



Fig. 47 Aaron Duval
Una pequeñez #3, 2012.
Óleo sobre lino/sobre tabla
150 x 150 Valencia, España



Fig. 48 Aaron Duval, *Una pequeñez #4*
2012. Óleo sobre lino/sobre tabla
100 x 100 cm. Valencia, España



Fig. 49 José de Ribera, *El Martirio de San Felipe*
1639. Óleo sobre lienzo, 234 x 234 cm
Museo del Prado, Madrid, España

El encuadre fotográfico ha ayudado en gran medida a que estas cosas sucedan, no solo para enlazar ideas o aspectos formales, también para puntualizar, pues será el detalle, como en el caso de “Tentación de la inocencia #2”, la que disparará la asociación con el cuadro de “Las tres gracias” debido a la potente iconografía de la composición de Rubens. De todos modos, es la capacidad de reproducción y de difusión que tiene la cámara fotográfica la que, sumada a las técnicas de imprenta, permite que conozcamos el trabajo de muchos artistas, bien sean anteriores a nosotros o coetáneos.



Fig. 50 Aaron Duval,
Tentación de la inocencia #2, 2012.
Óleo sobre lino/sobre tabla, 50 x 50 cm
Valencia, España



Fig. 51 Rubens, *Las tres Gracias*, 1639.
Óleo sobre lienzo, 221 x 181 cm.
Museo del Prado
Madrid, España



Fig. 52 Aaron Duval,
Tentación de la inocencia, 2012.
Óleo sobre lino/sobre tabla, 50 x 50 cm



Fig. 53 Sophie Jodoin, *Regiment*,
2006/07. Óleo sobre mylar
46 x 35,5 cm.

Ray Caesar (Fig. 54) es uno de esos artistas contemporáneos que trabaja figuras de semblante infantil, aunque poco les queda de niñas, ya que de vez en cuando muestran su sexo y salta a la vista que, para nuestro asombro, están demasiado desarrolladas para serlo. Se trata de personajes cuyos retratos parecen sacados de la época de la Revolución Francesa, efigies de individuos diabólicamente inocentes, angelicales por una parte y monstruosas por otra. Curiosamente, una vez más, nos sorprende la similitud para con nuestra pieza “Una pequeñez” (Fig. 55).



Fig. 54 Ray Caesar
Precious, 2006.
Ultrachrome varnizado sobre panel
18,5 x 22,5 pulgadas, Edición de 1



Fig. 55 Aaron Duval
Una pequeñez (Detalle), 2011.
Óleo sobre lino/sobre tabla
91 x 137 cm.

Como venimos viendo, la aparición de niños en nuestro trabajo ha sido una constante desde el año 2011, lo que favoreció la realización de nuestra última serie. La inclusión de algunos conceptos ayudaron a elaborar las reflexiones que permitirían a conformar el título de la sucesión de dibujos

desarrollados durante el Máster. Se trata de un juego de niños, un juego entre comillas, ya que podría tratarse de un juego peligroso o al menos esa fue la impresión que nos causó la escultura de Mariano Benlliure “Fuente de los niños” (Fig. 56), pues uno de los niños se cae al agua, mientras otros adoptan cara de preocupación. También nos producen esa sensación las pinturas de los “Putti” de Guido Reni (Fig. 57) o de Bouguereau (Fig. 58), en las que no se sabe muy bien si se trata de una pelea o de un juego que acaba enturbiándose.



Fig. 56 Mariano Benlliure

Fuente de los niños, 1923.

Cerámica, 2,35 x 2,47 m.

Sala de exposiciones Fundación canal de Isabel I



Fig. 57 Guido Reni

Lotta di putti, 1627. Óleo sobre lienzo

118 x 151 cm. Galleria Doria Pamphilj



Fig. 58 Adolphe Bouguereau

War, 1864. Óleo sobre lienzo

83,9 x 105,5 cm. Allen Memorial Art Museum

Operlin collage, Ohio, USA

Al fin y al cabo cuando los niños se pelean los adultos tendemos a quitarle importancia a la situación, además normalmente no la tiene, aunque no deja de ser un gesto negativo en cuanto a conducta se refiere.

Otra constante en nuestro proyecto, ha sido la aparición de brazos adultos (Fig. 59 y 60), manos presentes sustentando el peso del modelo.



Fig. 59 Emmanuel Sougez

Jeux de mains. Negativo de vidrio, 1931.
30 x 40 cm. Impresión de gelatina de plata
27 x 21 cm. Biblioteca Nacional de Francia



Fig. 60 Dino Valls

Memoriam, 1993.
Temple de huevo sobre tabla 72 x 58 cm.

Las manos que aparecen y mantienen un contacto con las figuras de nuestras obras nos inquietan. No sabemos si se trata de un abrazo, como es el caso que hemos visto en la fotografía de Sally Mann, o si pretenden dejar caer al niño, no sabemos tampoco si lo muestran exponiéndolo a la luz, ni si su intención es llevárselo a la oscuridad, podría incluso tratarse simplemente de auparlo como hacían en los cuadros de “La inocencia” de Bouguereau (Fig. 61), o “La virgen de San Sixto” (Fig. 62) de Rafael Sanzio, entre otros. No sabemos muy bien las intenciones que tienen, como tampoco conocemos el estado de la criatura: si está viva, si está muerta, véase la escultura de “La piedad” de Miguel Ángel (Fig. 63) o “El Descendimiento” de Caravaggio (Fig.

64), no conocemos si se encuentra incómodo o no, y es precisamente esa incertidumbre lo que nos mantiene alerta.



Fig. 61 Adolphe Bouguereau
La inocencia (Detalle), 1893.
Óleo sobre lienzo 100 x 52,5 cm.
Colección privada



Fig. 62 Rafael Sanzio
Madonna Sixtina (Detalle), 1513-14.
Óleo sobre lienzo 265 x 196 cm.
Gemäldegalerie Alte Meister Dresde



Fig. 63 Miguel Ángel Buonoretti
La piedad (Detalle), 1498-99.
Mármol 174 x 195 cm.

Basílica de San Pedro del Vaticano. Italia



Fig. 64 Caravaggio
El Descendimiento (Detalle), 1602-04.
Óleo sobre lienzo 300 x 203 cm.

Museos Vaticanos, Vaticano. Italia

Lo que está claro es que existe un contacto físico, existe por tanto un apretón en la carne que podría recordarnos al de las manos de “Saturno devorando a su hijo” (Fig. 65) o al “Rapto de Proserpina” (Fig. 66), cuyas hendiduras provocadas por los dedos denotan la presión que existe en dicho agarre y, por tanto, una connotación turbadora.



Fig. 65 Dino Valls

Solve et coagula, (Detalle), 1992.

Temple de huevo y óleo sobre lienzo sobre tabla, 165 x 122 cm.



Fig. 66 Gian Lorenzo Bernini

El Rapto de Proserpina, (Detalle), 1621.

Mármol, 295 cm. Alto

Galleria Borghese, Roma. Italia

Por supuesto, Dino Valls es otro artista contemporáneo que trabaja muy bien la anatomía, no siendo de extrañar dados sus conocimientos médicos. Los personajes que crea, suelen ser adolescentes además de imaginarios, ya que no usa ningún tipo de referente, lo cual sorprende mucho considerando el alto grado de realismo que llega a conseguir. Sin embargo el hecho de no ser reales proporciona a las figuras, y a las obras en general, una atmósfera muy personal. Su trabajo se presenta cual sala de operaciones donde realizar ciertos estudios.

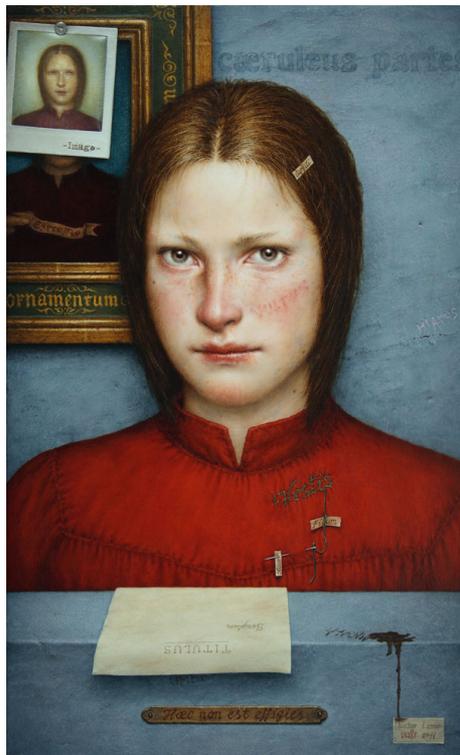


Fig. 67 Dino Valls

Pictura, 2011.

Óleo sobre tabla, 45 x 27 cm.

En un principio podrían parecer estudios anatómicos, pero quizás también, metafóricamente hablando, podría tratarse de una coraza para tratar otros aspectos, concretamente del interior del individuo. Desdoblamientos de personalidad, fantasmas interiores, y el lado más monstruoso que esconde el ser humano de apariencia angelical, son las lecturas que pudieran tener sentido en un trabajo donde la herida, muchas veces, queda latente (Fig. 67 y 68).



Fig. 68 Dino Valls

Barathrum (Detalle políptico), 2003.

Óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm.

En esta misma dirección trabajaba Balthus, donde los conceptos inocencia y perversidad conviven y se manifiestan a partes iguales, desconcertando al espectador y haciéndolo dudar sobre si se trata de Lolitas o de simples niñas ingenuas. Entre lo siniestro y la belleza, entre esos dos conceptos se movía el artista, dos caminos antónimos sutilmente unidos lanzados al aire para que sea el público el que decida si se trata de una u otra opción (Fig. 69).



Fig. 69 Balthus

La lección de guitarra, 1934.

Óleo sobre lienzo, 161 x 138,5 cm. Colección privada

No podemos olvidarnos de dos artistas importantes si queremos documentarnos sobre autores que trabajen con niños. Obviamente existen muchos, pero vamos a elegir a Maya Kulenovic (Fig. 70) y a Gottfried Helnwein (Fig. 71 y 72), pues se sitúan en el umbral. No todos arriesgan tanto como ellos dos abordando la temática infantil y es precisamente por eso por lo que no podemos pasarlos por alto.



Fig. 70 Maya Kulenovic
Nubiu. 2011. Óleo sobre lienzo, 48 x 48 cm.

Comenzaremos hablando de Maya Kulenovic. Sus trabajos tienden a usar el género del retrato para contarnos historias donde la muerte y la guerra huelen con intensidad. Nacida en Sarajevo, dicha artista intenta contarnos sus experiencias y las traduce en imágenes mediante medios creativos para tratar de comprender mejor los hechos. Pretenden provocarnos, viajar directamente a nuestras emociones más oscuras para reflexionar sobre los conceptos vida y muerte.



Fig. 71 Gottfried Helnwein
The child dreams. 2011. Óleo y acrílico sobre lienzo, 239 x 437 cm.



Fig. 72 (Detalle)

Gottfried acostumbra a servirse de niños para trabajar sus temáticas que, todo sea dicho, no dejan indiferente a nadie. Su intención es hurgar en la llaga, situaciones controvertidas que giran entorno a la política, al nazismo, lo onírico y la muerte. Su obra goza de gran calidad técnica y un conocimiento obsesivo de la anatomía, telas, iluminaciones, etc, características que saltan a la vista pues ha conseguido ser reconocido por el hiperrealismo en su obra. Si algo me llamó especialmente la atención fue su última serie “The Child Dreams”, en la cual dispone la figura de muchos niños flotando en el espacio. Hablamos de un artista multidisciplinar, ya que esa serie parte de una instalación realizada en 2010, que es de donde surgen las pinturas.

Este último recurso de presentar personas suspendidas en el aire es muy recurrente en la obra de numerosos autores por sus posibilidades compositivas. Jeremy Geddes es un artista australiano conocido por su foto-realismo, un realismo mágico donde la luz lo envuelve todo. Parece ser que su sello más notable es el de recurrir a la figura de astronautas colgantes, en lugares donde sería imposible que ese hecho sucediera (Fig. 73). Últimamente sigue trabajando dichas particularidades utilizando la figura humana, de modo que nos remite a hechos que tienen que ver más con la muerte o con un mundo de ensueño y de fantasía que con otra cosa (Fig. 74).



Fig. 73 Jeremy Geddes

Heat Death, 2008.

Óleo sobre lienzo, 16 x 38 pulgadas



Fig. 74 Jeremy Geddes

Cluster, 2011.

Óleo sobre tabla, 45,5 x 45,5 pulgadas

Lo mismo sucedería en el caso de la obra de Odd Nerdrum, si bien este artista cierra más la temática, envolviéndola en un ambiente apocalíptico y tenebrista, resuelto con gran realismo.



Fig. 75 Odd Nerdrum

Drifting, 2006.

Óleo sobre lienzo, 207 x 265 cm.

Podemos intuir que sus influencias se encuentran en autores como Rembrandt y Pieter Brueghel, dadas las circunstancias, pues los ropajes de los protagonistas que pueblan sus representaciones parecen sacados de una época medieval, siempre resueltos con una técnica muy depurada. Lo que más me interesa del trabajo de Nerdrum en relación con nuestro proyecto, son los cuadros que tratan el limbo, ese lugar donde los individuos viajan a la deriva, donde el plano de representación se reduce a las figuras, focalizándolas, tal como hacían en el tenebrismo, dejando el fondo subordinado (Fig. 75 y 76).



Fig. 76 Odd Nerdrum

String, 2008.

Óleo sobre lienzo, 184 x 215 cm.

La ausencia de elementos en el fondo vienen repitiéndose ya desde Latour, Caravaggio (Fig. 77), Rembrandt y Ribera entre muchos otros, los cuales formaban parte del movimiento pictórico barroco. En él se solía poner en escena sucesos concretos. Debían hacer llegar los mensajes sin elementos

anecdóticos, únicamente aquellos que interesaban resaltar para que el estudio compositivo causara el efecto deseado, y adquiriera la fuerza necesaria. Por supuesto, la influencia que tenía la poca iluminación en las iglesias tenía cabida en un período en el que el modo de contar las historias buscaba el dramatismo. Delataban las diagonales marcadas en las paredes del fondo, como las que provenían de los tragaluces de los sótanos. Las luces y las sombras eran forzadas para producir los contrastes y los claroscuros que comentábamos con anterioridad.



Fig. 77 Caravaggio

Judith decapitando a Holofernes

1598. Óleo sobre lienzo, 56 3/4 x 76 3/4 pulgadas

Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma. Italia

Si observamos los cuadros figurativos que se realizan en la actualidad, podremos percibir que, en un buen número de ellos, la planitud del fondo ha pasado a ser un procedimiento que aporta contemporaneidad a la imagen. Parece ser que así se elimina todo aquello que pudiera considerarse narrativo, aislando el motivo de todo en cuanto lo rodea mediante elipsis⁴² o silencios, se entiende la obra como concepto y no tanto como algo meramente mimético. Sin duda la fuerza expresiva de lo representado aumenta con el uso del vacío, puesto que no existen elementos que compitan con la idea principal.

⁴² Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 2000

A partir del Renacimiento italiano, el Silencio se ha convertido en una de las más Bellas Artes y su importancia no ha dejado de crecer con el paso de las generaciones. En la actualidad su potencia es tremenda, aunque los efectos sean sutiles. Las Obras Maestras del Silencio tienen la peculiaridad de no requerir comentario. Pero aunque lo requiriesen, nadie estaría en disposición de ofrecerlo. Las Obras Maestras del Silencio se gozan en silencio .⁴³

Este modus operandi también se repite en la obra de artistas como Keith Cottingham (Fig. 78), con sus fotografías ficticias, montajes compuestos por individuos inexistentes contruidos a modo de foto-collage a partir de figuras de cera, o en las pinturas de Jenny Saville (Fig. 79) y Henrik Aa. Uldalen (Fig. 80).

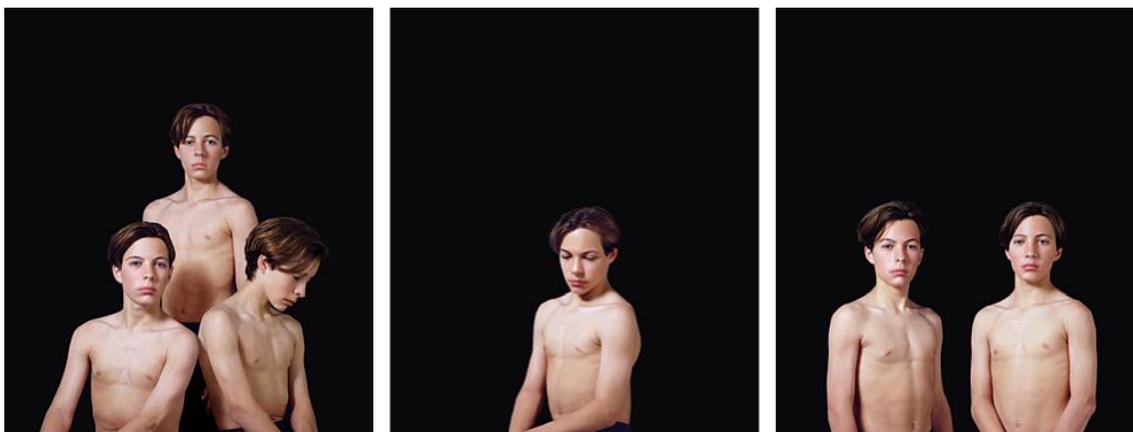


Fig. 78 Keith Cottingham
Twins. Fictitious Portraits series

1992. Archival Fuji color coupler prints, 38" X 46" vertical. edition 12.



Fig. 79 Jenny Saville
Hyphen. 1998-99.
Óleo sobre lienzo
2,74 x 3.66 m.

⁴³ De Azúa, Félix, *Diccionario de las Artes, Silencio*, Editorial Debate, Barcelona, 2011. p. 266



Fig. 80 Henrik Aa. Uldalen
Sin título. 2012.
Óleo sobre panel

2.4 Creación artística

2.4.1 Aspectos formales

El trabajo práctico que da pie a este Trabajo Final de Máster, está compuesta por 5 piezas, todas miden 150 x 150 cm. En su interior, la figura de un niño aparece siempre suspendido en el aire con la ayuda de manos adultas que los sustentan. Están configuradas en escala de grises, en cuyo fondo predomina el negro. Al ser monocromos, las figuras parecen estatuas, ese aspecto como de frío mármol envuelve a las efigies remitiéndonos a la idea que antes comentábamos sobre los espejos negros, lo sobrenatural, y las estatuas como contenedores de almas. Además, técnicamente al trabajar el claroscuro las luces salen de la sombra y viceversa.

las imágenes espejadas, semejantes a las espectaculares escenas de un teatro (o en la actualidad, las deslumbrantes escenas cinematográficas), les hubiesen hipnotizado inculcándoles un narcótico que los hubiera adormecido y los hubiera incapacitado para la percepción de todo lo que no perteneciera a un mundo de ilusión, al lejano universo del espejo.⁴⁴

El vacío o la oscuridad, incluye incertidumbre y aísla el motivo, otorgándole todo el protagonismo. Por otra parte descontextualiza las poses del modelo anulando cualquier carga narrativa, abriendo el campo para concluir en distintas lecturas posibles. Si bien debemos recordar que la imagen está configurada para que las lecturas estén acotadas dentro de ciertas ideas:

La imagen artística persigue con frecuencia que de sus representaciones se desprendan o infieran asociaciones de tipo cualitativo o atributos emocionales, de modo que sus personajes u objetos sean más que meros personajes u objetos e infundan tristeza, alegría, deseo sexual, etc. Para conseguirlo, utiliza el artista

⁴⁴ Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 40

procedimientos formales de simbolización icónica que empujan a los signos hacia el campo de la metáfora, mediante la composición, el color, la textura [...] Pero este plus de sentido añadido por la técnica entra en colisión frontal con un ideal artístico y moral que en nuestra cultura se ha bautizado con el nombre de *realismo*.⁴⁵

La luz proporciona un aspecto dramático a la composición y nos produce la sensación de estar ante una iluminación sintética y teatral propia de los focos, que rescata al niño del fondo y lo traslada al primer término. Con ello, y recordando las escenas de los “putti”, hacemos hincapié en la puesta en escena y el juego compositivo, de ahí a que el título de la serie fuera “Ludus Puerum”, que significa “Juego de niños”. Jugamos con ellos y con el espacio. Cada pieza se identifica por el nombre de: Composición #1, Composición #2..., etc, y así hasta cinco que son el número total que conforma la serie, haciendo referencia a esa recreación por nuestra parte, para disponer la anatomía en diferentes posiciones y distintas ubicaciones en el cuadro.

La sombra proyectada que produce la luz tan marcada, al igual que el retrato, guarda alguna relación con la imagen y la muerte. No hace falta recordar la historia de la hija del rey Boutades, quien al conocer la noticia de que su prometido debía de marchar a la guerra, silueteó su perfil en la pared para tenerlo siempre cerca. Por otra parte, no hace mucho hablábamos de la evocación de las esculturas para con los espíritus, de formas de mármol que suplantaban el cuerpo del alma. El retrato, bien sea en pintura o dibujo, se podría considerar de igual modo un recipiente puesto que también testimonia la ausencia de alguien. Lo que está claro es que no podríamos estar hablando de seres fantasmagóricos, ya que como decía Pedro Azara, sólo los seres incorpóreos no echan sombra porque no tienen, porque perder la sombra significa morir. Cuando morimos, la luz deja de alumbrarnos y la sombra nos consume. Por lo tanto, la sombra es la prueba de que la presencia del modelo es material. Desde entonces retratar al individuo perpetuaba su existencia, exponiéndolo a los ojos de cualquiera, lo que venimos denominando el espejo del alma.

⁴⁵ Gubern, Román, *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, S.A., 2004. p. 37

Si, para cerrar estas sucintas consideraciones sobre la vertiente diurna del mundo nerudiano, queremos caracterizarlo por medio de una palabra, diremos que es un mundo de la diferenciación, en el que la luz delinea cada contorno, en el que el ser se humaniza en objetos.⁴⁶

⁴⁶ Sicard, Alain, "A plena luz camino por la sombra (Pablo Neruda)", *Atenea*, primer semestre 2004, vol. n.º 489, pp. 11-22

2.4.2 Procesos y técnicas

Antes de empezar a dibujar primero tuvimos que preparar el soporte. Compramos 5 bastidores de madera de 150 x 150 cm. y 2,5 cm de grosor, con su correspondiente contrachapado y un rollo de papel Fabriano de 300 gramos (Fig. 81), es importante que sea grueso para que disponga de cuerpo y de este modo no tener problemas a la hora de adherirlo a la madera. Después procedimos a encolar el papel a la tabla.



Fig. 81 Materiales utilizados

Se trataba de un proceso delicado ya que estábamos hablando de unas dimensiones bastante amplias y debíamos tener cuidado si no queríamos que aparecieran burbujas. Para ello, tuvimos que preparar en una botella de plástico el agua-cola, procurando que no quedara ni demasiado líquida, ni demasiado espesa. El segundo paso consistía en mojar el papel que previamente habíamos cortado a medida y, a su vez, le proporcionamos una

capa generosa de cola a la chapa del bastidor. Antes de que seicara del todo aplicábamos una segunda capa al papel, esta vez también con cola y otra segunda al lienzo, acto seguido y con la ayuda de dos personas colocábamos el papel sobre la superficie con mucho cuidado. Primero adheríamos dos puntas mientras nuestros dos compañeros mantenían las otras dos en alto, luego tendríamos que, poco a poco, y con la ayuda de un trapo limpio, fijar el papel siempre desde el centro a los extremos, con lo cual las burbujas del aire se dirigirían hacia los bordes.

Las propiedades del papel, provocan que al mojarse se expanda, lo que significa que una vez aplicado en la tabla, una vez seco, volvería a su estado natural eliminando las pocas y pequeñas cámaras de aire que pudieran quedar (Fig. 82).

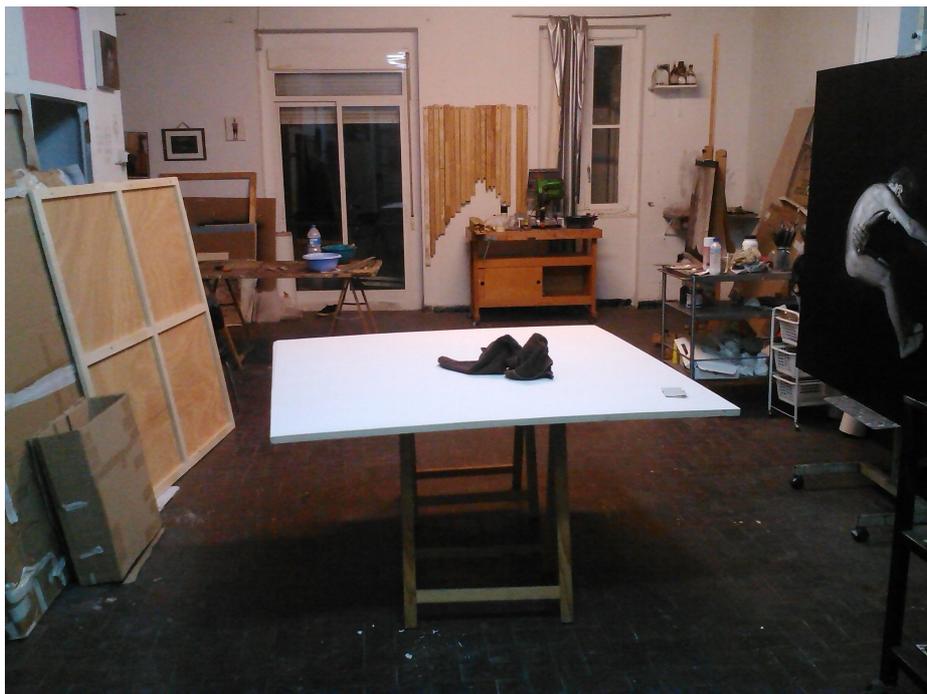


Fig. 82 Proceso de trabajo

Para finalizar la preparación, y que el acabado fuera más limpio y estético, nos ayudábamos de una lija para limar los bordes, eliminando los restos de material sobresalientes.

Las técnicas empleadas fueron lápices compuestos, grafitos y acrílico negro. El acrílico, por sus propiedades se hace más oscuro y permite apreciar

mayor profundidad en la imagen, haciendo más visible la diferencia de planos entre la figura y el fondo (Fig. 83).



Fig. 83 Materiales utilizados

El método consistía, una vez preparado el soporte, en realizar el encaje de la figura que íbamos a trabajar, para proseguir con el claroscuro mediante capas finas, modulando los contrastes hasta llegar a la escala deseada (Fig. 84).

Una vez terminada la valoración tonal tan solo teníamos que ocuparnos del fondo, tarea que, en un principio, pensábamos resultaría más sencilla, puesto que parecía que únicamente tendríamos que rellenar, pero no fue así.



Fig. 84 Proceso de trabajo

Procedimos mediante capas finas de acrílico negro, a extender las manos de pintura necesarias hasta adquirir el negro intenso que buscábamos, hasta ahí todo correcto (Fig. 85).



Fig. 85 Proceso de trabajo

Fue al atisbar que, la figura en contraste con el tono más oscuro, pedía mayor número de matices por lo que tuvimos que continuar valorando e

integrando la anatomía con el fondo hasta concluir, según nuestras expectativas, la primera pieza de nuestra serie.

Por otro lado, una característica de nuestros dibujos, es que una vez finalizado el trabajo, rascamos la superficie en las zonas donde se sitúan las máximas luces (Fig. 86).



Fig. 86 (Detalle). Proceso de trabajo

Este detalle concede varias impresiones: por un lado la textura, que convierte ese punto de atención en algo táctil, el grado de veracidad se hace mayor y, por otro, no sabemos muy bien si se trata como decíamos de rascados o de empastes de pintura u otra técnica seca, de ese modo el dibujo adquiere un aspecto árido que aumenta el misterio de la imagen que estamos observando. No solo estamos jugando a crear inquietud a nivel formal o conceptual, también a nivel técnico.

¿Dónde se observa el concepto espejo en nuestra creación artística? El enmarcado de nuestra serie se compone de aluminio y una plancha de metacrilato. El plástico no solo actúa de aislante y protector de la obra sino que, además, la brillantez de la superficie sumado al fondo negro y oscuro actúan de panel reflectante como si se tratara de un espejo o, como dijimos al principio, de un espejo negro. En él podremos vernos reflejados y, a su vez, ver el contenido.

2.5. Reproducciones

2.5.1 Serie Ludus Puerum

[...]«DUANE MICHALS ESTÁ LUCHANDO POR LIBERARSE DE LA ÉTICA DE LA MIRADA. SE DEDICA A CANCELAR LO QUE PODRÍA LLAMARSE LA FUNCIÓN OCULAR DE LA FOTOGRAFÍA. EL LUGAR DE INICIO DE TODA UNA SERIE DE JUEGOS MÁS O MENOS COMPLEJOS EN LOS QUE LALENTE CONSTANTEMENTE PERMITE A LO VISIBLE ESCAPÁRSELE, MIENTRAS LO VISIBLEMENTE AMENAZA CON APARECER, ENTRAR EN EL MARCO Y DEJAR SU HUELLA EN LA PELÍCULA».[...]»⁴⁷

⁴⁷ Foucault, Michel, *Duane Michals. Photographies de 1958 a 1982*. Musée d'art moderne de la, Octubre 1982



Fig. 87

Composición #1, 2012.

Técnica mixta sobre papel encolado a tabla

150 x 150 cm.



Fig. 88

Composición #2, 2012.

Técnica mixta sobre papel encolado a tabla

150 x 150 cm.



Fig. 89

Composición #3, 2013.

Técnica mixta sobre papel encolado a tabla

150 x 150 cm.



Fig. 91

Composición #4, 2013.

Técnica mixta sobre papel encolado a tabla

150 x 150 cm.



Fig. 91

Composición #5, 2013.

Técnica mixta sobre papel encolado a tabla

150 x 150 cm.

3. Conclusiones

[...]Toda imagen es una construcción [...]

Joan Fontcuberta. La cámara de Pandora

Si algo tuvimos claro desde un principio era el compromiso para desarrollar un proyecto sólido y coherente. Construir conceptos que ayudaran a realizar imágenes, las cuales, también se prestaran a construir conceptos. Buscábamos un proceso que creara como una especie de *feedback*, de retroalimentación.

Bien es cierto que nuestro proyecto partía con la ventaja de tener algunos conceptos desarrollados con antelación, lo cual, nos ha servido de ayuda para retomar ciertas ideas y dirigir las en una nueva dirección. Nos ha permitido avanzar rápido en el desarrollo, aunque personalmente creemos que lo más importante, es que nos ha ayudado a detectar pronto los problemas que escondían ciertos aspectos.

Partíamos de un proyecto que técnicamente estaba bien resuelto, pero que a nivel discursivo resultaba incompleto e impreciso. Los estudios del Máster y la investigación exhaustiva facilitaron la información idónea para que el proyecto, de alguna manera, madurara. Cabe decir que estamos al tanto que se podría haber ahondado más en los estudios aquí efectuados pero que, sin que sirva de excusa, dadas las circunstancias no fuimos capaces de emprender. Por supuesto, por motivos que tenemos bien detectados y que señalamos brevemente a continuación.

Descubrimos que palabras clave como “inocencia”, “religión”, “filosofía”, “psicología” y “pederastia” eran conflictivas, tanto a nivel práctico como teórico. Suponía un reto muy arriesgado y comprometido, pues el horizonte de dichas cuestiones era muy amplio. La extensión de las temáticas descartadas hubiera constituido una investigación que, por el alto grado de complejidad, hubiera supuesto mayor necesidad de tiempo para abordarlo y, por ende, resolverlo

correctamente. Comprendimos que un año hubiese sido insuficiente para concluir el proyecto. No obstante, aprendimos con ello que es muy importante el tiempo del que se dispone para ejecutar una investigación, pues en caso de que fuera un encargo, entendemos que deberíamos adecuar los medios y la metodología que mejor nos fuera para conseguir satisfactoriamente los objetivos. Hemos aprendido a organizar el tiempo, el trabajo y a reconocer cuáles son los datos importantes, atendiendo los requisitos de la exploración.

De modo que percibimos que es más sencillo ser honesto y acometer únicamente conceptos con los que nos sintiéramos cómodos. Y aunque en todo momento intentamos servirnos de las asignaturas impartidas durante el período formativo del Máster, para aplicar en la medida de lo posible los conocimientos aprendidos y relacionados con nuestra indagación. La importancia de la obra de Valeriano Bozal y la revista *Exit*, fueron los principales y más determinantes para su materialización, ya que sin el concepto de “espejo” nada de lo que vino después podría haber sido posible, como tampoco sería lo que vendrá en un futuro próximo.

La figura se ha convertido en nuestro *leitmotiv* para reflexionar acerca de los prejuicios que posee el individuo. Evidentemente no por culpa suya, pues se encuentra en una corriente en la cual influyen muchos factores. La educación familiar, la educación escolar y visual, la sociedad en la que se vive y sus creencias, las experiencias vividas, la religión, medios de comunicación, etc, Toda esa amalgama de cosas son las que nos forman como ciudadanos y como espectadores de lo ajeno, lo que constituye las bases del gusto y los principios de cada uno.

Es por eso que reaccionamos como lo hacemos al enfrentarnos a según que cosas, y precisamente por eso es por lo que tenemos que guardar la calma, ya que tenemos tan absorbida toda esa información que ya forma parte de nosotros y no podemos evitar hacerlo.

Insistimos una vez más que por eso creemos importante reflexionar sobre dichas cuestiones, ya que la inercia a la hora de discurrir sobre una obra

o enfrentarse a una imagen, video, etc, a veces supone no detenerse a pensar a fondo, a quedarse en la superficie, en ocasiones supone perderse cosas nuevas, evitar lo doloroso, lo desconocido.

La novedad asusta pero no olvidemos lo excitante que resulta emprender un nuevo viaje, lo apasionante que puede llegar a ser la experiencia cuando no sabemos muy bien a donde nos lleva el camino. En este caso, se trata del camino que lleva a descubrirnos a nosotros mismos, porque sí es verdad que conocemos, cuando nos detenemos frente al espejo, nuestra apariencia exterior, pero ha llegado la hora de hacer un viaje introspectivo hacia lo más oscuro que hay en cada uno de nosotros, para mirar a los ojos a los fantasmas que creíamos malignos, porque solo de esa manera podremos descubrir que los monstruos estaban a la vista, en nuestra presencia y no escondidos tras una imagen.

4. Apéndice documental

4.1 Mapa conceptual

A continuación mostramos el mapa conceptual desarrollado durante la investigación del Trabajo Final de Máster. Nos hemos apoyado en él para asociar visualmente las imágenes, de manera que creara vías para realizar el discurso, caminos que después servirían para documentarnos y llegar a conclusiones.



Fig. 92

2012/13, *VISTA GENERAL*



Fig. 95
2012/13, DETALLE, IZQUIERDA

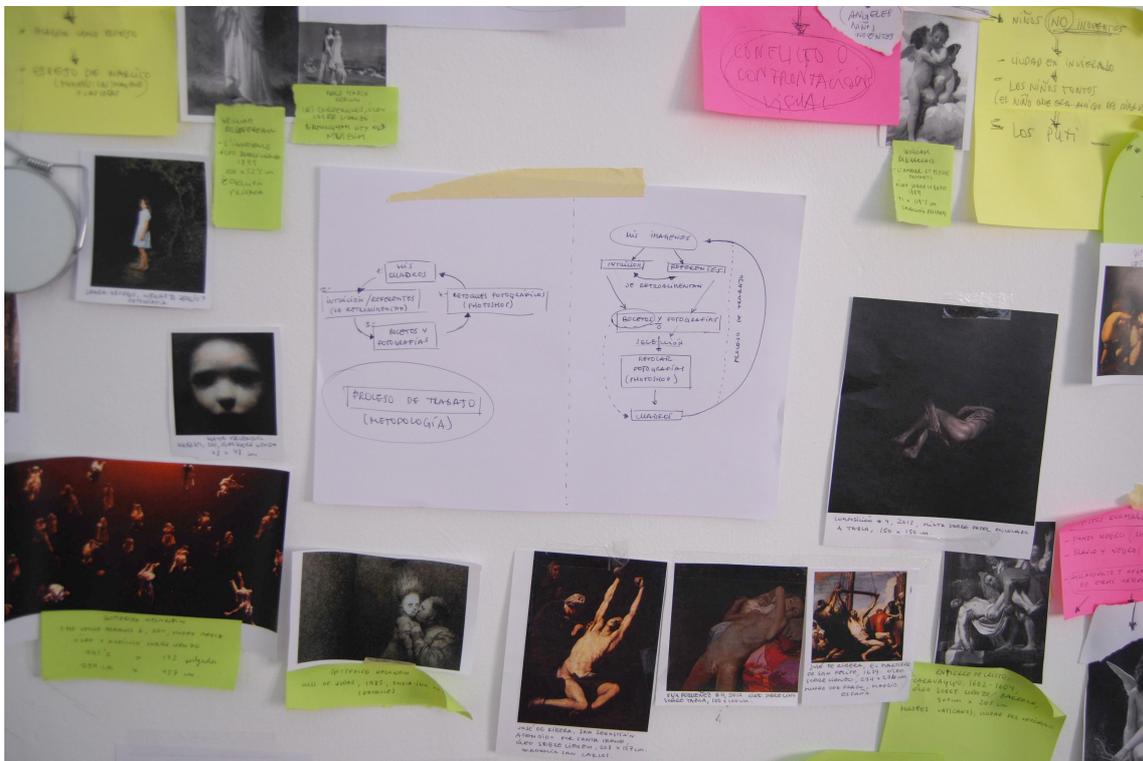


Fig. 96
2012/13, DETALLE, CENTRO

4.2 Exposiciones realizadas

En esta sección hemos tratado de recopilar algunas de las exposiciones colectivas en las que hemos participado a lo largo del año. En ellas visualizaremos parte de las obras realizadas durante el curso para así hacernos una ligera idea de como varían las sensaciones al ponerlos en escena. La diferencia es notable dada la de escala y la potencia de la imagen.

Entre los lugares en los que se exhibieron las piezas apreciaremos la muestra artística organizada por la Facultad de Bellas Artes y alumnos del Máster en Producción artística y multimedia, “PAM”, y la exposición “Ludus Umbrarum” en la Galería Kessler-Battaglia, “SELECTA 13”.



Fig. 99 2013

Certamen de Pintura S. Soria”, Centro cultural Taller de Ivars, Benissa, (Alicante)



Fig. 100 2013

“PAM”, Muestra de producciones artísticas y multimedia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, Valencia.



Fig. 101 2013

Accésit, XIV Concurso de Pintura Moros Nuevos, Sede Social Comparsa de Moros Nuevos, Villena (Alicante).



Fig. 102 2013.

"Ludus Umbrarum", Selecta 13, Galería Kessler-Battaglia, Valencia (Valencia).

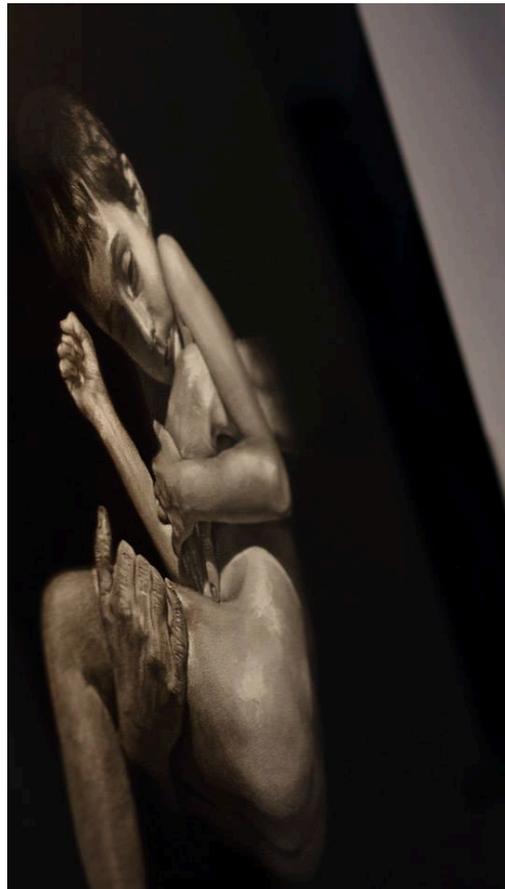


Fig. 103 2013. Foto de Manu Marpel

"Ludus Umbrarum", Selecta 13, Galería Kessler-Battaglia, Valencia (Valencia).

4.3 Presupuesto

Proyecto: Aguas negras

	<u>Unidad</u>	<u>Valor uni.</u>	<u>Total</u>
- Bastidor de 150 x 150 cm. + chapa	5 uni.	70€	350€
- Lápices compuestos	6 uni.	1'80€	10,80€
- Bisturí	1uni.	2,30€	2,30€
- Rollo de papel, 10 m., Fabriano 300 gr.	1 uni.	106€	106€
- Acrílico negro, Fevicryl, Botes	6 uni.	6€	36€
- Cola blanca	1 uni.	3€	3€
- Brochas grandes	2 uni	15,20€	30,40€
- Enmarcación de aluminio + metacrilato	5 uni.	240€	1200€
			<u>TOTAL</u>
.....			1738,50€

5. Bibliografía

- ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*. PRE-TEXTOS, Valencia, 2010.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- BALTRUSITIS, Jurgis, *El Espejo*, Polifemo Miraguamo, Madrid, 1988.
- BERGER, John: "El enigma de El Faiyum", *El País*, 20, dic., 1998.
- BERGER, John, *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona S.A., 1975.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Editorial Crítica Barcelona, 1977.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, La balsa de la medusa, Madrid, 1987.
- BRUCKNER, Pascal, *La tentación de la inocencia*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- CHÉJOV, Anton, *Una pequeñez*, Cuentos imprescindibles, DeBOLSILLO, Barcelona, 2003.
- CLAIR, Jean: *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- CARRERE , Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 2000.
- CARROL, Lewis, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2011.
- DE ALBORNOZ CARRILLO, Cristina, *Balthus*, H Kliezkowski-Onlybook, S.L., Éditions Assouline, Madrid, 2001.

- DE AZÚA, Félix, *Diccionario de las Artes*, Editorial Debate, Barcelona, 2011
- ECO, Humberto: *El lenguaje del rostro. De los espejos y otros ensayos*. Lumen, 1985.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María, *Egon Schiele*, Ediciones Polígrafa, S.A., y Globus Comunicación, S.A., 1999
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2011.
- FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*. Editorial Anagrama, S.A., 2004.
- HELNWEIN, Gottfried, *Helnwein*, Könemann, Hong Kong, 1998.
- MARIMÉE, Prosper, *La Venus de Ille*, Editorial José J. De Olañeta, 2011
- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato: del sujeto en el retrato*, Editorial Montesinos, Valencia, 2004.
- MARZAL, Carlos: *La realidad y sus reflejos. (A propósito de Lucian Freud, Reflejo con dos niños (Autorretrato), 1965)*. El cuadro del mes. Fundación Museo Thyssen – Bornemisza, Madrid, 2005.
- MATUTE, Ana María, *Los niños tontos*, Ediciones Destino, Barcelona, 1956.
- MCEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al "cul de sac"*, Arte en la segunda mitad del s. XX, Akal, Madrid, 2007.
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Ediciones Siruela S.A., 2010.
- MOORE, Marianne, *What Are Years, Complete poems*, Penguin Books, Nueva York, 1994.
- MUÑOZ MOYA, Miguel Ángel, *Hermetismo hoy*, Enciclopedia iniciática mínima, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta Editores, Agosto 1987.

- NAVARRO, Elvira, *La ciudad en invierno*, Edición DeBOLSILLO, 2008.
- NÉRET, Gilles, *Balthus*, Taschen, Alemania, 2003.
- OLIVARES, Rosa, Juan Antonio, *Exit, El Espejo*, Olivares & Asociados S.L., Salamanca, vol. nº0, Noviembre, 2000.
- PAVESE, Cesare, *El bello verano*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- PINAZO, Ignacio, *El retrato infantil*, Laimprenta CG, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2006.
- RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar, "Imagen de la infancia: aspectos iconográficos", *Comunicar*, Marzo 2005, vol. n.º 24.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2009.
- RIVADENEYRA, Jorge, *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, Vol. XVII, No. 2 (julio-diciembre), 2011.
- SICARD, Alain, "A plena luz camino por la sombra (Pablo Neruda)", *Atenea*, primer semestre 2004, vol. n.º 489

5.1 Lista de imágenes

	<i>Pág.</i>
Fig. 1- Una pequeñez, Aaron Duval.....	14
Fig. 2- Una pequeñez #3, Aaron Duval.....	15
Fig. 3- Una pequeñez #2, Aaron Duval.....	16
Fig. 4- Una pequeñez #1, Aaron Duval.....	16
Fig. 5- Una pequeñez #4, Aaron Duval.....	17
Fig. 6- Tentación de la inocencia #2, Aaron Duval.....	17
Fig. 7- Tentación de la inocencia, Aaron Duval.....	18
Fig. 8- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	19
Fig. 9- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	20
Fig. 10- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	20
Fig. 11- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	20
Fig. 12- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	20
Fig. 13- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	21
Fig. 14- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	21
Fig. 15- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	21
Fig. 16- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	22
Fig. 17- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	22
Fig. 18- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	22
Fig. 19- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	22
Fig. 20- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	23
Fig. 21- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	23
Fig. 22- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	23
Fig. 23- Retrato de la inocencia, Aaron Duval.....	23
Fig. 24- Mirror #2, Zoe Leonard.....	26
Fig. 25- Blancanieves y los siete enanitos, David Hand.....	27
Fig. 26- Alice's Mirror, Duane Michals.....	27
Fig. 27- Narcissus, Duane Michals.....	31
Fig. 28- Untitled, Valérie Belin.....	32
Fig. 29- Upside down, Inside Out and backwards, Duane Michals.....	34
Fig. 30- Japonesa con espejo negro, Balthus.....	35
Fig. 31- Sin título, Anónimo.....	37
Fig. 32- Zeuxis, y Parrasio, Johann J. Von Sandrart.....	40
Fig. 33- La Venus de Urbino, Tiziano.....	43
Fig. 34- Niños en la playa, Joaquín Sorolla.....	44
Fig. 35- El Guardavía, Pinazo.....	44
Fig. 36- La Virgen y el niño entronizados con seis ángeles, Cimabue.....	45
Fig. 37- Pigmalión y Galatea, Jean Léon Gérôme.....	47
Fig. 38- El rapto de la Sabina, Giambologna.....	47
Fig. 39- Adán y Eva, Tiziano.....	51
Fig. 40- Adán y Eva, Rubens.....	51
Fig. 41- Rodney Plogger at 6:01, Sally Mann.....	54
Fig. 42- Saturno devorando a su hijo, Goya.....	54
Fig. 43- Triste herencia, Sorolla.....	54
Fig. 44- Una pequeñez #2, Aaron Duval.....	54
Fig. 45- Love on the look out, Adolphe Bouguereau.....	55
Fig. 46- Leyendo, Joaquín Lucarini.....	55

Fig. 47- Una pequeñez #3, Aaron Duval.....	55
Fig. 48- Una pequeñez #4, Aaron Duval.....	55
Fig. 49- El Martirio de San Felipe, José de Ribera.....	55
Fig. 50- Tentación de la inocencia #2, Aaron Duval.....	56
Fig. 51- Las tres Gracias, Rubens.....	56
Fig. 52- Tentación de la inocencia, Aaron Duval.....	56
Fig. 53- Regiment, Sophie Jodoin.....	56
Fig. 54- Precious, Ray Caesar.....	57
Fig. 55- Una pequeñez, Aaron Duval.....	57
Fig. 56- Fuente de los niños, Mariano Benlliure.....	58
Fig. 57- Lotta di putti, Guido Reni.....	58
Fig. 58- War, Adolphe Bouguereau.....	58
Fig. 59- Jeux de mains, Emmanuel Sougez.....	59
Fig. 60- Memoriam, Dino Valls.....	59
Fig. 61- La inocencia, Adolphe Bouguereau.....	60
Fig. 62- Madonna Sixtina, Rafael Sanzio.....	60
Fig. 63- La piedad, Miguel Ángel Buonoretti.....	60
Fig. 64- El Descendimiento, Caravaggio.....	60
Fig. 65- Solve et coagula, Dino Valls.....	61
Fig. 66- El Rapto de Proserpina, Gian Lorenzo Bernini.....	61
Fig. 67- Pictura, Dino Valls.....	62
Fig. 68- Barathrum, Dino Valls.....	63
Fig. 69- La lección de guitarra Balthus.....	63
Fig. 70- Nubiu, Maya Kulenovic.....	64
Fig. 71- The child dreams, Gottfried Helnwein.....	64
Fig. 72- The child dreams, Gottfried Helnwein.....	64
Fig. 73- Heat Death, Jeremy Geddes.....	65
Fig. 74- Cluster, Jeremy Geddes.....	66
Fig. 75- Drifting, Odd Nerdrum.....	66
Fig. 76- String, Odd Nerdrum.....	67
Fig. 77- Judith decapitando a Holofernes, Caravaggio.....	68
Fig. 78- Twins, Keith Cottingham.....	69
Fig. 79- Hyphen, Jenny Saville.....	69
Fig. 80- Sin título, Henrik Aa. Uldalen.....	70
Fig. 81- Materiales utilizados, Aaron Duval.....	74
Fig. 82- Proceso de trabajo, Aaron Duval.....	75
Fig. 83- Materiales utilizados, Aaron Duval.....	76
Fig. 84- Proceso de trabajo, Aaron Duval.....	77
Fig. 85- Proceso de trabajo, Aaron Duval.....	77
Fig. 86- Proceso de trabajo, Aaron Duval.....	78
Fig. 87- Composición #1, Aaron Duval.....	80
Fig. 88- Composición #2, Aaron Duval.....	81
Fig. 89- Composición #3, Aaron Duval.....	82
Fig. 90- Composición #4, Aaron Duval.....	83
Fig. 91- Composición #5, Aaron Duval.....	84
Fig. 92- Vista general, Aaron Duval.....	89
Fig. 93- Detalle, Superior, Aaron Duval.....	90
Fig. 94- Detalle, Superior-centro, Aaron Duval.....	90
Fig. 95- Detalle, izquierda, Aaron Duval.....	91
Fig. 96- Detalle, centro, Aaron Duval.....	91

Fig. 97- Detalle, inferior, Aaron Duval.....	92
Fig. 98- Detalle, derecha, Aaron Duval.....	92
Fig. 99- Exposición Benissa, Aaron Duval.....	93
Fig. 100- Exposición "PAM", Aaron Duval.....	94
Fig. 101- Exposición Villena, Aaron Duval.....	94
Fig. 102- Exposición Galería Kessler-Battaglia, Aaron Duval.....	95
Fig. 103- Exposición Galería Kessler-Battaglia, Manu Marpel.....	95