

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**  
**FACULTAT DE BELLES ARTS**

**DEFORMACIONES FLORALES.**

Cuerpo, motivos e ilusió pictòrica

Trabajo Final de Máster, tipología 4

Presentado por Victoria Iranzo

Dirigido por Dr. Alberto Gálvez Giménez

Valencia, Julio de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA





## Índice



Resumen/Abstract.....	7
Introducción.....	11
Contexto Teórico.....	17
El cuerpo femenino y su ocultación.....	19
Diseño textil/Arte.....	31
El lenguaje de las flores.....	43
Proyecto.....	57
Desarrollo conceptual.....	59
Obra personal: análisis fotográfico y detalles.....	72
Especificaciones técnicas de la obra.....	87
Análisis fotográfico de un proceso pictórico.....	94
Apéndice documental/Exposiciones.....	97
Conclusiones.....	103
Índice de figuras.....	107
Bibliografía.....	113



Resumen/Abstract

“Deformaciones florales” es el título que da nombre a una serie de trabajos fruto de cuestionamientos e inquietudes de carácter formal y plástico en relación a la práctica pictórica y al uso de su-nuestro lenguaje como medio de interpretación y traducción de la imagen.

La idea parte de la representación del cuerpo femenino mediante su ocultación por medio de textiles, los motivos de las prendas al superponerse al cuerpo generan deformaciones formales en su patrón repetido, acentuando la ilusión de volumen sobre el plano pictórico. El patrón estampado floral sirve como esquema de una realidad ya traducida, la utilización de una representación como referente con el objetivo, mediante la investigación y la influencia de la tradición pictórica, de invertir esa traducción y representar lo ficticio (los motivos) como naturaleza (flores), de acentuar la ilusión de realidad de la pintura figurativa y generar ambigüedad por medio de la imagen.

Seducido y atrapado por la ambigüedad, el espectador es libre de formular sus propias lecturas , de completar la imagen.

**Palabras clave:** Pintura, figuración, ilusión, estampados, flores, cuerpo, vestido.

"Floral deformations" is the title which gives its name to a series of works which comes from formal and plastic questionings in connection with this pictorial practice and the use of its/our languages as a means of interpretation and translation of the image.

The idea comes from the representation of the female body through its concealment by means of fabrics and textiles. The garment's motifs, on superimposing themselves on the body, create formal changes in their repeated pattern, emphasizing the illusion of volume on the pictorial plane. The floral pattern can be used as an outline of a reality already translated, the use of a representation as a reference with the aim (through research and the influence of the pictorial tradition) of inverting that translation and depicting the fictitious (the motifs) as nature (flowers), of accentuating the illusion of reality of figurative painting and creating ambiguity through the image.

Captivated by this ambiguity, the espectador is free to formulate their own interpretations, to complete the image.

**Key words:** painting, figuration, illusion, patterns, flowers, body, garments.





## Introducción



¿Por qué nos atrae un cuadro?, ¿qué cualidades tienen, que desembocan en nosotros un sin fin de reacciones emocionales?, ¿qué elementos llaman nuestra atención?, ¿por qué extraemos un concepto, una idea, de esas pinceladas distribuidas por el plano?...

Concebimos la pintura como un lenguaje, un medio de transmisión de ideas. La pintura figurativa, además, hace uso de la representación de la realidad con ese mismo fin. Por lo tanto, podría decirse que se compone por una lado de lo material, designado con el nombre de “cuadro” , así como los numerosos elementos que lo componen, y lo conceptual, que abarca la idea o inquietudes del hacedor, en el momento de la producción, así como el mensaje o la lectura subjetiva variable que el receptor extrae.

Si bien es cierto, que las lecturas que los receptores puedan extraer de la contemplación de una pintura, corren el riesgo de distanciarse de las pretensiones del artista para con su obra, éstas variantes conceptuales son para nosotros igualmente válidas.

Rembrandt, por poner un ejemplo que ilustre nuestra idea, pintó alrededor de 90 autorretratos a lo largo de su vida. Aunque su pretensión fuese únicamente demostrar sus habilidades técnicas a los posibles clientes, lo que es cierto, es que al observar uno de los primeros retratos, y uno de los últimos, las sensaciones que estos producen en nosotros varían. La imagen, al margen de su edad y signos físicos, es la misma, un retrato, y sin embargo, las diferencias plásticas en la materialización de la imagen, producen tales variaciones conceptuales. Al margen de esto, resultaría innecesario preguntarle al mismo Rembrandt sus pretensiones, ya que las lecturas que extraemos hoy en día al contemplar las rápidas y expresivas pinceladas de uno de los últimos ejemplos, son suficientemente enriquecedoras.

Las variaciones plásticas de la obra, que influyen inevitablemente en la lectura de las mismas por constituir el qué y cómo se transmite, surgen del desarrollo personal y por tanto artístico de todo pintor.

Éste Trabajo Final de Master, que se adscribe a la Tipología 4, consta por tanto de dos partes. El presente documento, corresponde a la investigación teórica y conceptual de la obra, que pretende exponer y argumentar los intereses y objetivos condicionantes de nuestra práctica.

Para ello, tras esta breve introducción daremos paso a una contextualización teórica. Donde se analizarán algunos de los factores e intereses que han dado pie a la configuración de las imágenes con que trabajamos. Tras el contexto teórico se dará paso a la conceptualización y análisis de las obras, así como al proceso técnico llevado a cabo en su producción.

Tras el análisis y explicación de éstos intereses, desarrollados en las obras realizadas, se expondrán las conclusiones y las fuentes referenciales de éste trabajo teórico-práctico.

La segunda parte, la constituyen las propias obras. Y su aportación, la lectura que pueda hacerse de ellas, aún siendo consecuencia de lo analizado en este trabajo, se extraen directamente de cualidades que parten, a lo sumo, de su propia fisicidad.

Dichas cualidades, en las que más tarde profundizaremos, son fruto de una búsqueda constante. Las obras, tienen como referente directo sus precursoras. Los resultados obtenidos en unas, propician los planteamientos de la siguiente. La crítica, la búsqueda de soluciones, la investigación teórica y la experimentación práctica, los resultados, los cuestionamientos, todo forma parte del proceso de producción.

La metodología de trabajo, deriva por tanto de la consecución y reciprocidad de los factores antes citados.

El proyecto que presentamos, tiene su origen en un cuadro realizado hace ahora dos años. A partir de el, fuimos conscientes del poder de la imagen para generar ilusión de volumen, de realidad, sobre un plano, y la evolución de dicho concepto, por medio de la experimentación pictórica ha sido nuestro objetivo principal. La investigación teórica, en concreto los estudios de Gombrich enriquecieron los planteamientos iniciales, producto, en principio, de lo que creíamos ser intereses intuitivos.

*Deformaciones florales* da nombre a una serie de obras en soporte pictórico, cuya imagen se configura a través de la representación del cuerpo femenino oculto por medio de prendas de vestir. Dichas prendas, escogidas por la característica común de ser elásticas, ceñidas y estampadas, se adhieren al cuerpo deformando los esquemas formales que constituyen los motivos a efecto del volumen corporal. Las deformaciones obtenidas, representadas sobre el plano, acentúan la ilusión óptica.

Como ya hemos dicho, el análisis y estudio de éste factor, desarrollado extensamente a lo largo del proyecto y puesto en práctica a través de la experimentación pictórica llevada a cabo en las obras, constituye uno de nuestros objetivos principales. Retener la mirada del espectador, engañar, persuadir, de que lo que se percibe es una realidad. Generar ambigüedad en la lectura de la misma –cuerpo, flores, estampados, vestido, *pintura*- y sumergir al espectador en un mundo de confusión. Tras esta reacción, nos aproximamos al plano, somos conscientes del engaño a través de la apreciación de la materia, la disposición de los elementos, la pintura sobre la tela. Ambas lecturas, como ya hemos dicho, conforman la idea que de ella se pueda extraer.

A través de esta investigación se pretende, por un lado, aportar una visión subjetiva y personal del tema tratado por medio de las obras realizadas. Por otro, exponer los factores e intereses que han propiciado e influido en el trascurso de la anterior, y que por el enriquecimiento personal que extraemos, influirán por tanto, en futuras obras.

Por último, como resultado de la presente investigación, dejar constancia de la importancia de la reciprocidad de conceptos, plásticos y conceptuales, en el desarrollo de la pintura, y, a efecto, en futuras lecturas que de ella puedan extraerse.



Contexto teórico





## El cuerpo femenino y su ocultación

Somos cuerpo. El término “cuerpo” se utiliza para designar el elemento físico que nos sustenta, el cuerpo nos permite *Ser* (existir). Es irremplazable, efímero, elemento conector del individuo con el mundo, y objeto de estudio de numerosas disciplinas, con diferentes preocupaciones u objetivos.

El estudio y representación del cuerpo humano es una constante en el mundo del arte desde perspectivas y con objetivos muy diferentes.

De todas las representaciones del cuerpo la del desnudo ha sido la más recurrente, dotando de diferentes significados a sus representaciones, los artistas han hecho del desnudo un género artístico. Calvo Serraller afirma que el desnudo no es solamente una forma de arte, sino que es la explicación o la razón misma de ser del arte occidental.<sup>1</sup>

Debemos remontarnos a la Grecia clásica para hablar de un valor espiritual asociado al cuerpo humano, más concretamente al desnudo, la belleza. Los Griegos estaban obsesionados por la representación del cuerpo como resultado de la búsqueda constante del canon, concepto relacionado con la proporción y las medidas del cuerpo perfecto o ideal, es decir, la relación entre la partes de una figura y la armonía del conjunto. Para alcanzar dicha armonía, los artistas no basaban sus estudios en la imitación de la naturaleza, sino que se basaban en sus supuestos personales, sus juicios de gusto y sus valores y reflexiones sobre lo que debía ser la belleza ideal, perfeccionando el cuerpo, perfeccionando la propia naturaleza.

Los intentos de los artistas griegos no lograron alcanzar plenamente su objetivo, puesto que el ideal de belleza está sujeto a condicionantes subjetivos y gustos del individuo que contempla, condicionados a su vez por las imposiciones sociales y las modas de las diferentes épocas.

En la Edad Media se abandona el concepto de belleza para dar paso a la representación como propaganda de la doctrina religiosa y no es hasta el Renacimiento donde se retoma el estudio.

Los artistas del Renacimiento reflexionaron teóricamente sobre el desnudo y crearon normas de representación que se basaban en la anatomía y en la concepción del cuerpo desde una postura idealizadora, influencia del arte Griego, y desde la geometría.

---

<sup>1</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid, 2005, p. 61.

Adoptadas por las escuelas del momento, las bases de la representación del desnudo renacentista han tenido eco en las escuelas y academias de arte hasta nuestros días.

El resultado de estos estudios -recogidos en manuales y tratados sobre el cuerpo y el desnudo- son los esquemas de representación basados en elementos geométricos derivados del estudio de la proporción, la armonía y la perspectiva; son el canon, elemento que debe sustentar cualquier representación corporal que aspire a la belleza. Éstos esquemas que el artista repetía y aprendía, clasificaban y estipulaban de manera más o menos rígida las proporciones y medidas supuestamente correctas del cuerpo humano. Establecieron esquemas de los diferentes miembros, o cuerpos en posturas o ademanes diferentes que se aplicaban de forma generalizada en todas las representaciones. A veces incluso llegaban a prescindir del modelo, completaban los esquemas de forma imaginaria y mediante los recursos aprendidos, modulaban los volúmenes gracias al duro aprendizaje al que eran sometidos por parte de los maestros.

Aunque los conceptos e ideas sobre la belleza, la proporción o el considerado cuerpo ideal han variado mucho a lo largo de la historia, debido a los cambios sociales y los condicionamientos religiosos, de un modo u otro, la representación del desnudo ha sido una constante en la proyección de estos valores ideales sobre el cuerpo. Sin embargo, y partiendo para el análisis del Arte Occidental, los estudios y representaciones de la tradición, como ya hemos dicho influenciados por los Griegos, han sido origen del ideal de perfección del cuerpo humano que se mantiene en la sociedad actual.

Esta breve introducción histórica sobre los conceptos estudiados por el arte en relación al cuerpo dan pie a nuestro análisis de la representación en el que nos centraremos concretamente en el desnudo femenino tradicional y en las consecuencias sociales que derivan de él. Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino*<sup>2</sup>, analiza y cuestiona dichas representaciones haciendo referencia directa a los escritos del historiador del arte Kenneth Clark<sup>3</sup> desde una postura crítica, nos apoyaremos en ellos para dar coherencia a nuestro propio análisis de la representación y las consecuencias que derivan de ella.

---

<sup>2</sup> NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1997.

<sup>3</sup> CLARK, Kenneth, *El desnudo*, Alianza Forma, Madrid, 1993.

En la tradición el cuerpo de la mujer ha sido objeto, en mayor proporción que el del hombre, de representación artística. Los roles sociales adjudicados al hombre y a la mujer vienen dados por cierta paridad de conceptos o modelos de clasificación que parten de la oposición cuerpo/alma. Cuerpo como elemento físico de ocupación espacial y alma o mente como dominio de la razón y la abstracción. Esta dualidad se asocia a otros opuestos:

Cuerpo-Alma

Naturaleza-Cultura

Objeto-Sujeto

El cuerpo femenino es objeto de contemplación y representación, asociado a la naturaleza mientras que el hombre es asociado a la cultura, sujeto capaz de razonar e idealizar la naturaleza imperfecta de la mujer. El desnudo (mujer) es el cuerpo en representación producido por la cultura (hombre).

Desde el origen del concepto de estética y la representación del desnudo como medio para alcanzar el ideal de belleza, el papel realizador, constructor de la belleza ha sido asignado al hombre, estudiando y modulando el cuerpo femenino en base a sus propios juicios, gustos o ideas, que partían de forma generalizada de la concepción del cuerpo masculino como forma pura y el femenino como exceso, carente de límites de contención.

“Los límites de la forma femenina controlan esa masa de carne que es “la mujer” [...]”<sup>4</sup>

Mientras, la mujer, su cuerpo, ha sido siempre el objeto a contemplar y modificar, a corregir, idealizar y constreñir. La repetición de cánones y atributos considerados bellos por los hombres, han dado origen a los estereotipos de género, que estipulan las cualidades que la mujer debe tener para ser apreciada o considerada femenina.

Como ya hemos dicho, la representación del desnudo estaba justificada por el carácter idealizador, necesario para la aceptación y valorización de la obra y que marcaba la diferencia entre la contemplación el cuerpo natural, y el desnudo producto de la cultura. Esto es así hasta mediados del S.XIX, los límites de la representación hasta ahora

---

<sup>4</sup> NEAD, Lynda, *op. cit.*, p.36.

impuestos se difuminan, y el desnudo es abordado como objeto de deleite carnal y objeto de deseo.

El cuadro *Olimpia* de Manet, es considerado el origen de dicha ruptura. Nead cita a Clark para aportar una definición tajante al respecto:

“Es una imagen para ser contemplada por el hombre, en la cual la Mujer es construida como objeto del deseo del otro.”<sup>5</sup>

Las representaciones que los artistas han hecho de la mujer en el arte, han servido para legitimar el ideal o estereotipo femenino en la sociedad patriarcal, influyendo directamente en las representaciones posteriores.

La imagen publicitaria, o de forma más genérica los medios de masas, han ayudado a divulgar estos estereotipos.

Se ha sostenido que los conceptos de belleza ligados al arte y a la publicidad difieren básicamente en el origen de la concepción, la búsqueda del artista se asocia a valoraciones personales, a una búsqueda individual, mientras que la publicidad enfoca sus intereses a lo colectivo. En ambos casos, la imagen que se proyecta es asumida por los receptores de forma individual, proyectándose y comparándose con el modelo.



Fig.1. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, 1484-1486

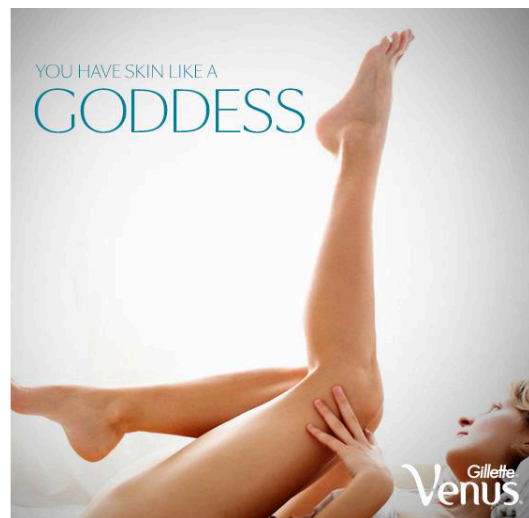


Fig.2 Fotografía publicitaria, Venus, Gillette

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 33.

“La publicidad ha estado vinculada al arte desde sus orígenes, tanto es así que muchos artistas han colaborado y trabajado en la realización de imágenes publicitarias, adoptando los modelos de representación del arte.”<sup>6</sup> Los estereotipos publicitarios por tanto, son fruto de la reelaboración de estereotipos artísticos.

Dichos estereotipos, difundidos a gran escala con el nacimiento de la fotografía y la impresión, han sido interiorizados progresivamente por la sociedad occidental. La difusión de los modelos, objeto de admiración social, y de las imágenes, es tan abundante que al margen de su objetivo comunicador o comercial, constituyen un constructo subliminal en materia estética e iconográfica, estableciendo roles muy diferenciados entre hombre y mujer, artista y modelo.

Dentro del discurso oficial de la historia del arte, no es hasta las vanguardias donde empiezan a aparecer de forma intermitente algunas mujeres artistas, con esto, subrayo la importancia de que la representación del cuerpo femenino, la imagen o ideal sobre los cuales la mujer se ha proyectado y comparado, ha sido una construcción del hombre.

No es hasta los años 60, época de revueltas políticas y sociales, cuando las artistas toman conciencia de su posición social y reivindican el cuerpo femenino para las mujeres, cuerpo como producto del orden del discurso.

La artista estadounidense Barbara Kruger, influenciada por sus experiencias en el campo del diseño y la publicidad, adopta sus recursos para crear obras de marcado carácter crítico, una de ellas, *Your body is a battleground* (1989), define esta postura. Juan Antonio Ramírez la describe así:

*“[...] el cartel pseudopublicitario Your body is a battleground (1989) mostraba el primer plano de un rostro juvenil femenino, de una belleza estándar, que mira de frente al espectador, o más bien a la espectadora, pues esta obra parece dirigida preferentemente a destinatarias, con su género (femenino) específico. Un eje vertical divide ese rostro en dos mitades simétricas, con el positivo fotográfico a la izquierda y el negativo a la derecha. El artificio peculiar de la técnica empleada, con el mecanismo inversor de los tonos, ha servido a la artista como metáfora para expresar los contrastes y contradicciones del*

---

<sup>6</sup> PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Cátedra, Madrid, 2010, p. 11.

*cuerpo. Barbara Kruger sugiere la dificultad de encontrar un territorio único para la corporeidad (y muy específicamente para la de la mujer) en la sociedad contemporánea. Nuestro cuerpo, viene a decir, es un ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas. La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello.”<sup>7</sup>*

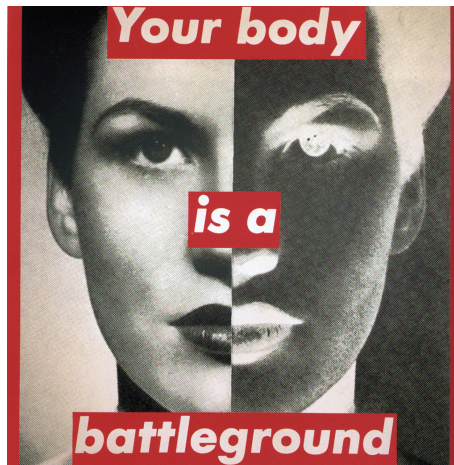


Fig. 3. Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, 1989

La representación del cuerpo, del cual surgen los conceptos e ideas de lo bello y lo estético, es ahora utilizada para cuestionar y criticar dichos conceptos, así como las consecuencias que han tenido a nivel social.

El trabajo de la pintora inglesa Jenny Saville ejemplifica lo anterior. Nace en los años 70, época de cambios sociales en los que comienza a regir el culto al cuerpo, y en la que proliferan dietas, gimnasios, y las operaciones de cirugía estética se ponían de moda. Sus obras, descritas como montañas de carne, son principalmente autorretratos, cuerpos reales, cuerpos inmensos cuyo objetivo es desafiar al espectador y generar la reflexión sobre todas estas cuestiones. Encuadres muy acusados deforman los cuerpos inmensos produciendo efectos visuales desconcertantes, primeros planos de la piel y sus imperfecciones, las marcas que la ropa producen, o primeros planos de cuerpos con líneas que delimitan las secciones de carne y grasa a extirpar, a eliminar, para conseguir el cuerpo ideal por medio de la cirugía. Sus representaciones son crudas. Ella misma a

---

<sup>7</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 14.

confesado su obsesión por la carne, y la representa. Su propio cuerpo se convierte así en un medio para liberar la batalla.



Fig. 4. Jenny Saville, *Plan*, 1993



Fig. 5. Jenny Saville, *Trace*, 1993

Analizaremos ahora un concepto asociado a la mujer y utilizado por artistas como elemento discursivo en sus representaciones, el camuflaje. Como Maite Méndez Baiges puntualiza: “No olvidemos que muchos de los rasgos que asociamos con la imagen y la condición femeninas tienen que ver con disfraces, ocultamientos, apariencias engañosas. El maquillaje, por ejemplo, no es más que un tipo de camuflaje; el aspecto impecable que prometen los productos de belleza, un engaño.”<sup>8</sup>

El camuflaje, definido en términos como engaño, disfraz o mimetización y caracterizado por sus cualidades como herramienta defensiva, adquiere en el arte diferentes connotaciones como herramienta comunicativa. En las obras de las artistas, el objeto es de nuevo el cuerpo femenino y la intención, incitar la reflexión crítica sobre dicho cuerpo y su representación desde posturas más o menos comprometidas con las causas feministas por medio de un juego de exhibición-ocultación. Quizás sea éste el punto que mayor

---

<sup>8</sup> MÉNDEZ BAIGES, Maite, *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, p. 85.



interés nos suscita, el cuerpo está presente, representado, es objeto del discurso, pero no se requiere su contemplación directa para la transmisión de ideas o conceptos.

Tanto las técnicas empleadas para camuflar sus cuerpos como los discursos, ideas o cuestionamientos que las artistas querían transmitir con sus representaciones son muy variados. Analizaremos la obra de tres de ellas.

Vera Lehndorff estudió arte antes de ser descubierta por un fotógrafo en Florencia y arrastrada al mundo de la moda, donde se le dio el apodo de Veruschka, icono durante los años 60 siempre despuntó por su faceta camaleónica. Tras dar la espalda a su carrera como modelo y retomar el arte, Vera exprime dicha faceta en colaboración con fotógrafos para realizar trabajos en los que la ropa y el maquillaje eran concebidos como disfraz, adoptando papeles de lo más variados, las características de sus personajes le eran atribuidas principalmente por los elementos que configuraban la imagen y condicionaban su cuerpo.

En otra serie de fotografías que realizó en colaboración con el fotógrafo Holger Trülzch, Lehndorff recurre a la pintura para mimetizar su cuerpo desnudo con el entorno, es en estos trabajos donde recurre a la ilusión para su representación.



Fig. 6. Vera Lehndorf y Holger Trülzch, *Sirius*, 1985



“En el trabajo de Lehndorff y Trülzch, el “vestido” pese a ser puro simulacro, mantiene las características visuales de la ropa ordinaria, oculta el cuerpo.”<sup>9</sup>

Otra artista que recurre al textil para ocultar su cuerpo es Ángeles Agrela, cuestionando las fronteras entre realidad e ilusión. La misma artista define la relación de conceptos moda-camuflaje de esta forma:

“Hoy existen muchas variedades de camuflaje. Por una parte, la moda comercial muy asentada entre los jóvenes; por otra, la convención del traje sastre, corbata, etc., [a los que también recurre Lehndorff] para no *desentonar* en el mundo del trabajo. Son diversos camuflajes que responden a tribus, franjas de edad, ocupación...”<sup>10</sup>



Fig. 7. Ángeles Agrela, *Camuflaje*, 1999

<sup>9</sup> PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> MÉNDEZ BAIGES, Maite, *op. cit.*, p. 94.

Cecilia Paredes, recurre a la combinación de pintura-textil para lograr el camuflaje de su cuerpo. El origen de sus trabajos está en el exilio, en el recuerdo y la nostalgia. Cecilia cuenta:

“ En 2005, a partir de una rápida mudanza a Filadelfia empecé a pintarme los paisajes en la piel. Creo que pintarse un paisaje encima es un recordatorio de donde estuvo uno, de donde tuvo uno el arraigo. Un ‘detente-memoria’ que uno lleva colgado al cuello debajo de la camiseta. [...] Para la *performance* busco una tela industrial con un patrón que se asemeja al bosque tropical húmedo. La tela estirada se convierte en mi suelo y con otro fragmento me envuelvo en ella (*Costa Rica, mi otro yo*, 2007). Casi ni se me nota y eso es lo que quiero, ser parte del paisaje.”<sup>11</sup>



Fig. 8. Cecilia Paredes, *Costa Rica, mi otro yo*, 2006

---

<sup>11</sup> PAREDES, Cecilia, “Pintura en la piel”, *Paraísos artificiales*, EXIT, nº 41, Febrero/Marzo/Abril, 2011.





Fig. 9. Cecilia Paredes, *Paradise*, 2009



## Diseño textil/Arte

Como introducción al capítulo anterior nos referimos al cuerpo como elemento físico conector del *ser* con el mundo, por lo tanto, mediador de las relaciones de un individuo con la sociedad.

Es importante detenernos ahora en el análisis del elemento que representa el límite del cuerpo, la frontera del yo y el otro, el vestido.

El vestido podría relacionarse en un primer momento con un concepto de protección, aísla nuestro cuerpo, lo oculta, lo defiende de agentes externos perjudiciales, el frío, el calor, es una barrera contra los ataques físicos diarios. En el análisis de sus características, deteniendo la vista en diferentes franjas temporales y culturales, el vestido es también un elemento cambiante, que varía según factores sociales, la religión, costumbres o necesidades.

En la sociedad occidental, estos cambios, el progreso médico y técnico, el cambio de valores morales, los hechos históricos, han influido en la concepción del cuerpo, estos factores son importantes en el análisis del vestido y su evolución.

“ [...] en las sociedades occidentales sólo de manera ocasional es posible arrojar una mirada directamente sobre el cuerpo desnudo. Por lo general está cubierto por la vestimenta, a la que se le concede la función de “segunda piel” y que, por tanto, funge como el límite entre el individuo y la sociedad. Es sólo a través de su función como envoltura que el cuerpo se torna socialmente significativo y “presentable” –el cuerpo se constituye a través de dicha función- y que transporta de manera exacta hacia el exterior los mensajes de la concepción (interior) que determinan la propia imagen. Sin embargo, al mismo tiempo su forma externa está sometida a normas sociales, de modo que el proceso de lectura funciona en dos direcciones: por un lado, las cambiantes formas/modas se pueden explicar mediante las distintas concepciones del cuerpo; por otro, la vestimenta refleja la correspondiente concepción corporal de cada época.”<sup>12</sup>

Las características variables de la vestimenta, los diferentes materiales textiles o las formas que adoptaban, pueden también apreciarse en las representaciones a lo largo de la historia del arte, el análisis del vestido nos sitúa en una época.

---

<sup>12</sup> HESTERBERG, Annegret, *El cuerpo des/cubierto*, Desnúdate, *Un diálogo entre el vestido y el cuerpo*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2009, p. 140.

El vestido y el portador se perciben como unidad, y la plasticidad, la forma del corte, el volumen o los pliegues de la tela han coartado o bien aumentado el *yo* corporal.

Como ya hemos dicho, la evolución de la moda o la plasticidad del vestido siempre van unidos a los cambios sociales, sin embargo, éste hecho es mucho más evidente si se analizan históricamente las características del vestido femenino.

Por poner un ejemplo, desde el siglo XVI hasta principios de siglo XX, el vestido femenino, compuesto por múltiples capas interiores y exteriores que redistribuían los volúmenes por medio de estructuras internas, fue evolucionando hasta llegar a pesar hasta 10 kg. El peso, limitaba enormemente la movilidad, haciendo imposible realizar actividades productivas o desempeñar su papel social, que quedaba relegado al hogar. Por otro lado, el corsé oprimía el cuerpo con el objetivo de realzar el pecho, reducir la cintura y remarcar las caderas –asociadas a uno de los valores de toda mujer deseable, la maternidad- con el objetivo de conseguir el ideal de belleza de la época, “esbelto”. La opresión que generaba en el torso producía incluso problemas respiratorios.

Los pantalones, son finalmente adoptados por las mujeres durante la segunda guerra mundial, época en la que debían de reemplazar a los hombres en el trabajo, y la movilidad del cuerpo era necesaria.

La Lycra, patentada en el año 1959, empieza a utilizarse en la confección de ropa en los años 80. Las prendas que contienen este material se ciñen al cuerpo como *segunda piel*, remarcando la anatomía y cediendo a los movimientos, “[...] hace que la portadora experimente de manera consciente los contornos físicos de sí misma, [...]”<sup>13</sup>.

El juego producido por la ocultación, la manera en que las prendas describen, acentúan o insinúan las formas del cuerpo, provocan en el espectador un interés hacia lo desconocido, a lo que se esconde y permite imaginar, más que a lo que se ve.

Baudrillard define el juego de la seducción:

“Efecto prismático de la seducción. Otro espacio de refracción. No consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es: estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico, que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>14</sup> BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 83.

Ese juego de seducción, que despierta el cuerpo vestido, ha sido objeto de interés de los artistas en sus representaciones. La tela, se concibe como propia piel, ambas se funden, los pliegues de la tela se relacionan con las del cuerpo, los volúmenes se modulan con el color, la ilusión de transparencia, o la simulación de tejidos concretos, que remiten al cuerpo o al deseo.

En *El erotismo en el arte*<sup>15</sup>, se dedica un capítulo a relacionar el tratamiento de todas estas características del cuerpo vestido en las obras de algunos artistas.

“La ropa como segunda piel ha entusiasmado siempre a los artistas que, con el hábil manejo de los pinceles, eran capaces de producir ese efecto. Lo erótico aflora, las fantasías y deseos se liberan: vestido y cuerpo son todo uno, la carne y la tela se mezclan y funden.”<sup>16</sup>

La representación del vestido hace desaparecer el cuerpo, este ya no es el regidor del discurso, el cuerpo es el medio de un discurso cuya lectura se hace a partir de ahora por medio de su camuflaje, la tela. Por medio del camuflaje se elimina la identidad concreta de quien se encuentra oculto, no hay nada, el contenido es la nueva piel, el contenedor ha desaparecido. La nueva piel, la tela, la ropa, es metáfora de la que no se ve, de lo que/quien la sustenta.

“[...] ejercicio erótico, el juego de ocultar y revelar al mismo tiempo, podríamos decir el juego consustancial al camuflaje.”<sup>17</sup>

Por otro lado, los artistas no solo han hecho del vestido una herramienta en sus representaciones, sino que han estado involucrados de forma directa en la creación y diseño de los motivos y telas destinados a su confección.

En el campo del diseño surge en la época Victoriana, en Inglaterra y posteriormente Estados Unidos, el movimiento *Arts & Crafts*. Dicho movimiento se oponía a la producción en serie, mecánica, y de autoría anónima de los objetos producidos industrialmente. Defendían la realización de diseños manufacturados, revalorizando los oficios medievales y desdibujando las fronteras entre arte y artesanía. Su máximo

---

<sup>15</sup> NÉRET, Gilles, *El erotismo en el arte*, Benedikt Taschen, Alemania, 1994.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>17</sup> MÉNDEZ BAIGES, Maite, *op. cit.*, p. 56.



exponente fue William Morris. En cualquier caso, el movimiento tuvo mayor repercusión estilística que ideológica.



Fig. 10. William Morris, *Cray*, 1883-1884

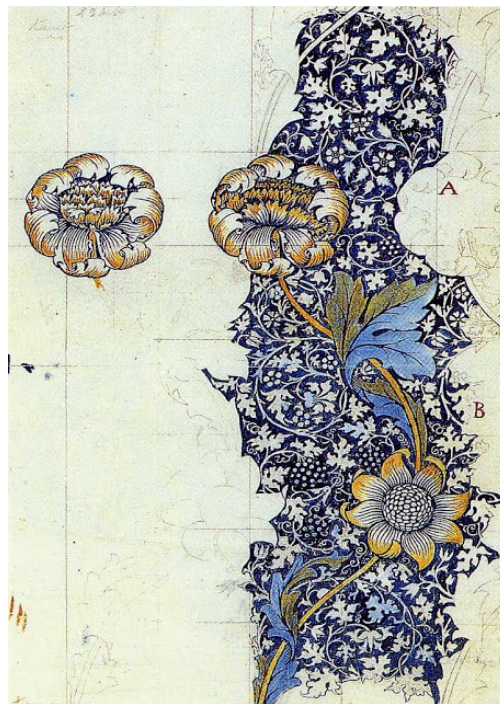


Fig. 11. William Morris, *Kennet*, 1883-1884



A finales del siglo XIX y principios del XX, el movimiento *Arts & Crafts* dio paso a un nuevo movimiento sustentado en gran parte por los intereses de su precursor, el modernismo o *Art Nouveau*.

Estilo internacional en las llamadas artes decorativas, pretendía del mismo modo, fusionar las bellas artes con los oficios. Por lo que no solo se desarrollo en el campo de las *artes mayores*, sino que se aplicaron y diseñaron cualquier tipo de objeto útil en la vida cotidiana, relación entre arte y vida.

Es en esta misma época cuando se inicia el Movimiento de Reforma del Vestido, en contra del corsé o los polisones, debido a su manipulación y obstrucción del movimiento de la mujer.



Fig. 12. Alphonse Mucha, *Peonies*, 1897-1898



Fig. 13. Alphonse Mucha, *Studies*, 1902

La relación entre arte y diseño durante el modernismo se hace evidente al analizar las obras de la artista Rusa de Sonia Delaunay. A lo largo de su vida se dedicó tanto a la pintura como al diseño. Su marido, Robert Delaunay, estaba convencido de que Sonia aprendió a usar los colores y a combinarlos, gracias a su trabajo con telas.

Sus “vestidos simultáneos”, estampados de vibrantes colores, acrecentaban el movimiento del cuerpo, apoyando el movimiento reformista del vestido.

Los poemas de Jaques Delteil resumen los ideales de Delaunay:

“La inmovilidad ha muerto, ahora es el reinado del movimiento. /El movimiento ha nacido en las cabezas para dispersarse en las estrellas. / El movimiento circular coloreado que yace en el centro de todo / que es todo. / Vean, un vestido es una danza.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> CHADWICK, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 257.



Fueron muchas las mujeres adscritas al movimiento vanguardista ruso y muy variadas sus aportaciones al campo del diseño, tanto textil como de moda. Además de Delaunay, de entre ellas destacar a Varvara Stepanova, Liubov Popova o Natalia Goncharova.

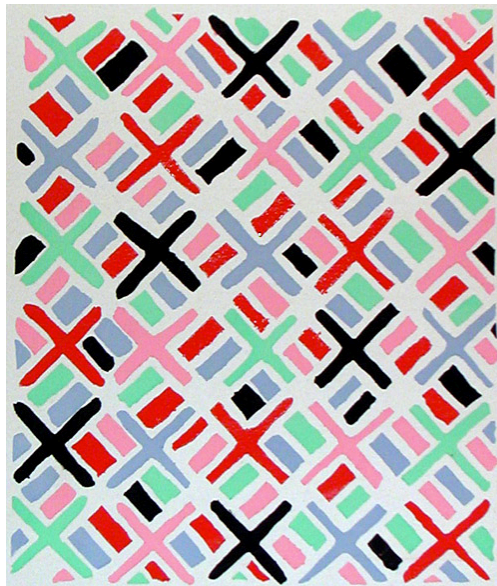


Fig. 14. Sonia Delaunay, *Composition 34*, 1930



Fig. 15. Sonia Delaunay, Coat made for Gloria Swanson, 1923-1924



Fig. 16. Varvara Stepanova, Design for a Woman's Suit, 1924



Fig. 17. E. Khudiakova, Reconstrucción de Stepanova, 1985



Fig. 18. Liubov Popova, Design for an ensemble, 1924



Figs. 19, 20. Natalia Goncharova, *Woman in red dress with White flowers*, and *Costume design for a peasant woman*, 1914



El estilo geométrico abstracto en la obra de Sophie Taeuber-Arp tiene cierta relación con su educación en una escuela de diseño de tejidos. Ella y su marido Jean Arp trabajaron juntos en una serie de obras fruto de la fusión de técnicas como el collage y el bordado, y a su trabajo con las telas. Sophie “exploró la relación del color con la forma, en la creencia de que había poca distinción entre la ornamentación y el “arte superior” puesto que “el deseo de producir cosas bellas –cuando ese deseo es sincero y profundo- coincide con un empeño de perfección.”<sup>19</sup>



Fig. 21. Sophie Taeuber-Arp, *Elementary forms*, 1917

Del mismo periodo, cabe resaltar la importancia del diseño, los motivos y el vestido en las obras de dos artistas: Gustav Klimt y Henri Matisse.

Aunque de estilos diferentes, en sus pinturas, ambos artistas recurren a la utilización de estampados o motivos textiles para recubrir sus composiciones o envolver y camuflar sus personajes. En el caso de Matisse resulta evidente la influencia que tuvieron diferentes culturas, africana, persa, árabe o musulmana, en la utilización de los motivos.

Un claro ejemplo es la Habitación Roja de Matisse, obra en la que los estampados no camuflan la figura que aparece en escena, sino que su presencia se hace aún mas evidente al situarla en un espacio indefinido. Los estampados recubren elementos de primer y segundo plano sin distinción en su representación de perspectiva alguna, generando ambigüedad al representarla dentro de un espacio bidimensional.

---

<sup>19</sup> *Ibíd*em, p. 252.





Fig. 22. Henri Matisse, *Harmony in red (The red room)*, 1908

En las obras de Klimt, sin embargo, los personajes y las estancias se subordinan completamente a la representación y utilización de los estampados y diseños textiles.

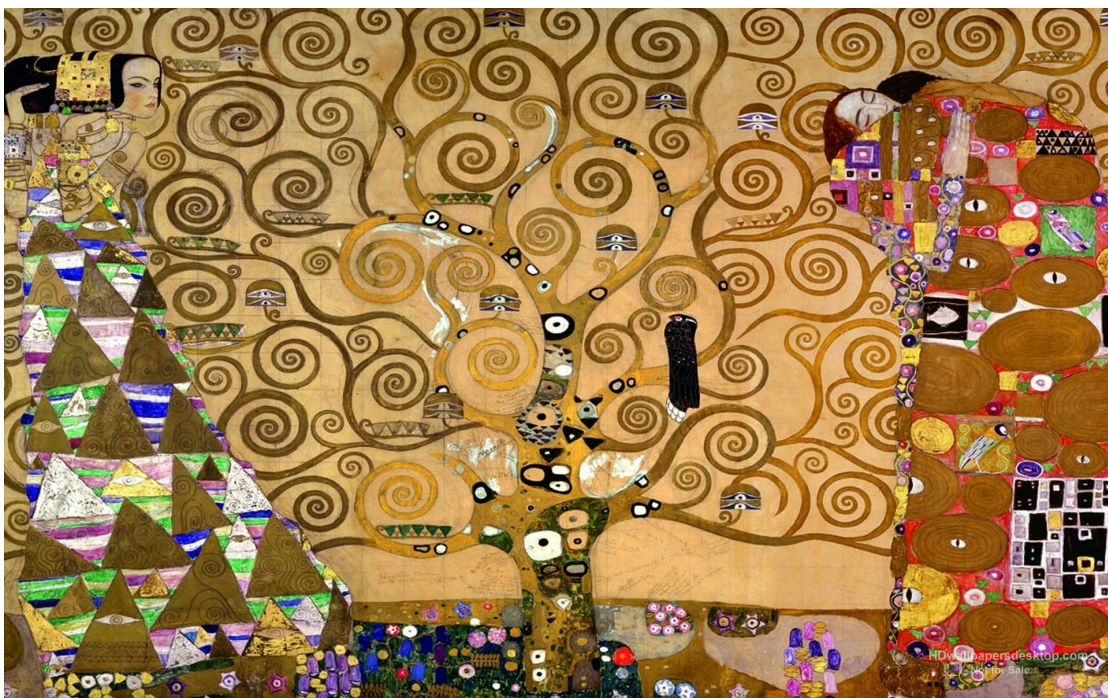


Fig. 23. Gustav Klimt, *The tree of life*, 1909





Fig. 24. Gustav Klimt, Detail of *Early Italian Art*, 1890-1891



Fig. 25. Gustav Klimt, Detail of *Early Italian Art*, 1890-1891

A finales de los años 60 del siglo XX, en pleno auge del movimiento conceptual, algunos artistas influenciados por los movimientos analizados hasta ahora, así como sus artistas y los referentes o influencias de los mismos, retoman la idea del arte decorativo o estético mediante la utilización del textil y los motivos.

El movimiento *Pattern & Decoration* reivindicó, del mismo modo que *Arts & Crafts*, la ruptura de las fronteras entre las consideradas artes mayores y menores, el arte y la artesanía. Por medio de técnicas consideradas hasta entonces como “labores femeninas”, es decir, el bordado o las labores de aguja, crearon composiciones derivadas de la influencia del arte abstracto mediante el uso de motivos y color.

Una de sus máximas exponentes, la artista americana Miriam Schapiro, realizó una serie de kimonos por medio de retales de tela en los cuales la influencia de los diseños de Sonia Delaunay es evidente. De manera más explícita mencionar la serie “Homenajes” a Goncharova, Popova, Stepanova y la misma Delaunay, realizada entre los años 1992 y 1993.



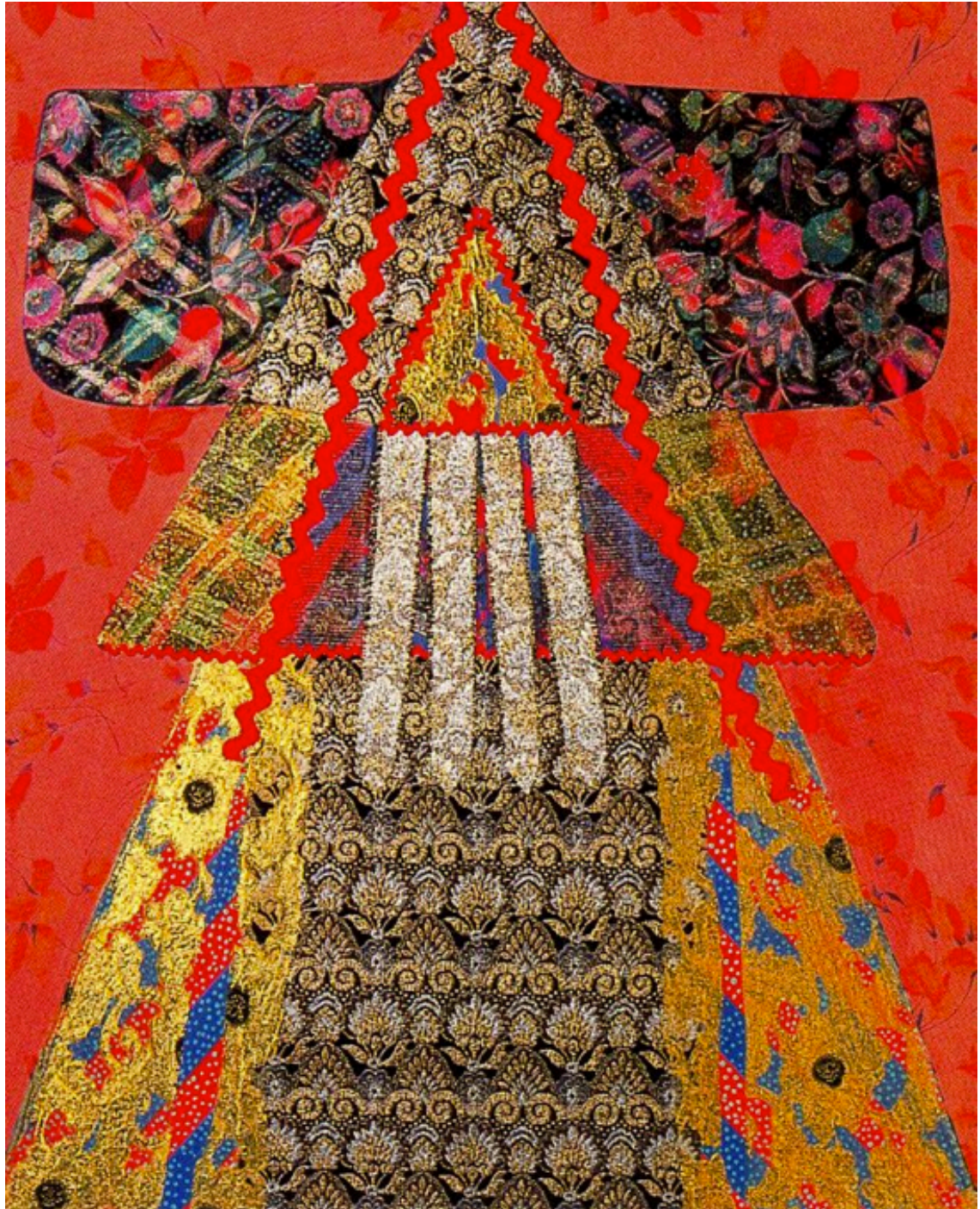


Fig. 26. Miriam Schapiro, *The Golden Robe*, 1979



## El lenguaje de las flores

Las flores, han formado parte, a lo largo de la historia y en diferentes culturas, de la experiencia humana. Esto se debe a su fuerte carga simbólica, que constituye un lenguaje propio.

Se han generado asociaciones simbólicas con la naturaleza en casi todas las culturas y épocas históricas. En occidente, fue en la época victoriana donde se desarrolló íntegramente el lenguaje de las flores, un complejo sistema de simbolismo floral en que cada espécimen se le asigna un significado concreto, diferenciando incluso el sentido de los especímenes por su color, así pues, una rosa, se consideraba símbolo del amor si era roja, y símbolo de la infidelidad si era amarilla.

La mayoría de las asociaciones simbólicas tienen su origen en la revisión de la iconografía cristiana a lo largo del renacimiento y ésta época, existiendo incluso asociaciones tradicionales derivadas del antiguo saber de las plantas, incluida la *doctrina de las signaturas* medieval, en la que, por influencia de la creencia cristiana de que Dios transmite mensajes a través de la naturaleza, se atribuían cualidades médicas a las plantas en función de su apariencia física.

El primer diccionario del lenguaje de las flores occidental, *Le Langage des Fleurs*, se escribió en 1819, y fue tan popular que generó una pequeña industria, expandiéndose hasta América. El contenido era muy similar en todos los volúmenes, una lista de flores por orden alfabético con sus significados simbólicos con aclaraciones de la procedencia de dichos significados -la mitología, las leyendas, la religión...- y hermosas ilustraciones de las flores descritas. Así como poesías florales o ejemplos de ramos con el mensaje que transmitían por la asociación de las especies escogidas. El simbolismo de las flores era importante y se aplicaba en todos los ámbitos de la vida.

“[...] rosas, violetas y nomeolvides durante el cortejo; azahar en las bodas; coronas de ciprés en los funerales y como adorno de sepulturas.”<sup>20</sup>

Las flores han sido objeto de la representación para los artistas en diferentes contextos, naturalezas muertas, pinturas de temas religiosos, en cuadros de ornamento floral, en

---

<sup>20</sup> KIRKBY, Mandy, *El lenguaje de las flores*, Salamandra, Barcelona, 2012, p. 11.

tratados botánicos o herbarios, incluso en los propios manuales de lenguaje floral mencionados antes. Por lo que tanto éstos, como los poetas y compositores, a través de sus obras, han ayudado a perpetuar y difundir dichas asociaciones simbólicas.

Un cuadro muy importante de la época es *Ophelia* (1852) realizado por John Everett Millais, que representa una joven, ahogada y rodeada de flores. “Allí está el romero, por el recuerdo [...] y allá el pensamiento.”<sup>21</sup>



Fig. 27. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852

Con el cambio de siglo y el fin de la época victoriana, así como los cambios en los valores sociales hasta entonces asociados a la naturaleza, y el avance de la revolución industrial, los individuos se desplazan progresivamente del campo a la urbe. En 2007, se anuncia que mas del 50% de la población mundial vive en ciudades. Como resultado de los cambios sociales, la moda e interés por el lenguaje de las flores disminuye. Sin embargo, aun desconociendo generalmente el simbolismo concreto de las múltiples especies, las flores siguen desarrollando un papel comunicativo en las experiencias humanas. Regalamos flores como señal de gratitud, de felicidad, como recompensa por el

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 12.

esfuerzo, en señal de amor o cariño y para expresar nuestra pena y condolencia por el fallecimiento de algún ser querido. Ocupan un lugar clave de la vida contemporánea. La naturaleza sigue presente en la ciudad, por medio del simulacro, la apariencia o las visiones, vivimos en un decorado.

“Nos hemos vuelto ciudadanos, vivimos en las ciudades, en las que un árbol, tal vez un parque, un jardín a veces, unos tiestos de vez en cuando, conforman la idea de naturaleza. Si el paisaje es una construcción cultural, la naturaleza es un recuerdo desvaído. Parte de una memoria colectiva que se aleja cada vez más rápido y de la que cada uno tiene una añoranza diferente. Nos hemos ido alejando de la naturaleza, pero la idea de lo que es, de la apariencia de la naturaleza, la hemos reconstruido, la hemos domesticado y la hemos convertido en elemento decorativo.”<sup>22</sup>

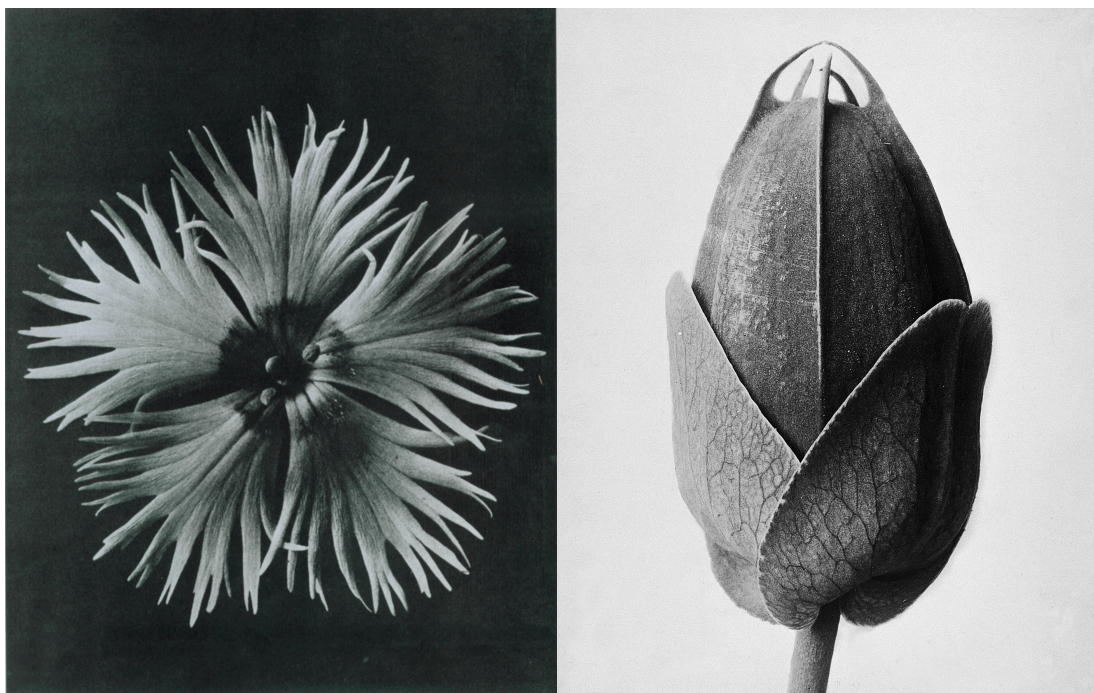


Fig. 28. Karl Blossfeldt, *Wunder garten der natur series*, 1932 Fig. 29. Karl Blossfeldt, *Wunder garten der natur series*, 1932.

En el capítulo anterior, vimos algunos de los movimientos que han trabajado con la idea de agrupar arte y artesanía trabajando con elementos textiles y con el diseño. En todos ellos, una de las fuentes de inspiración a la hora de crear sus estampados o motivos ha sido la naturaleza. El *Art Nouveau* o modernismo, basaba sus principios en la inserción de la naturaleza por medio del diseño en la vida cotidiana, vida que ya en esos años se

---

<sup>22</sup> OLIVARES, Rosa, “El paraíso en la sala de estar”, *Paraísos artificiales, EXIT*, nº 41, Febrero/Marzo/Abril, 2011, p. 8.

desarrollaba principalmente en la ciudad. Cuando el *Art Nouveau* se convirtió en la estética del diseño dominante -caracterizado por la incorporación de formas orgánicas exagerada, en particular las vegetales-, el profesor de dibujo y modelado Karl Blossfeldt realizó un archivo de más de seis mil imágenes de flores y plantas que revelaban las estructuras naturales, la geometría, simetría y armonía matemática que estructuran las plantas. Las fotografías eran herramientas de trabajo para sus alumnos a la hora de convertir esa fuente de referencia en ornamentación, joyas, marcos, herrajes, columnas, telas o bordados...

El simulacro natural, el artificio creado por medio de los motivos vegetales en la ciudad, ha sido motivo de reflexión para numerosos artistas en las últimas décadas. Analizan la presencia de la naturaleza hoy en día, presente en desde el mantel de la cocina, al marco de fotos, al jarrón, los carteles, los vestidos de estampados florales llevados en todo el mundo y todas las culturas, en los encajes y el papel pintado. Naturaleza industrial, natural e industrial, dos términos aparentemente contrarios.

“Ese paisaje artificial y a veces imposible nos rodea constantemente, de tal forma que a veces de tan presente, se nos hace invisible.”<sup>23</sup>

La artista inglesa Stephen Gill realizó una serie titulada *Hackney Flower Portraits* entre los años 2005-07 en la que fotografió escenas cotidianas de la vida en la ciudad, y cuyo factor en común se encuentra en las prendas de vestir estampadas con motivos florales. La artista cuenta que para ella son una especie de celebración de la naturaleza en la ciudad, eco de su necesidad. Al mismo tiempo recalca lo mencionado en la cita anterior, el artificio se presenta de forma tan constante, que “se nos hace invisible”.

“La inmersión en la realización de tales imágenes hacía que, de forma natural, los detalles florales fueran visibles y me ayudaba a darme cuenta de la importancia y el significado de tales símbolos florales, y durante un tiempo vi flores por todas partes, quizá porque a menudo vemos lo que queremos y ver y muchos vistazos podían quizás sumarse en una mirada prolongada.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>24</sup> GILL, Stephen, “Celebrar la naturaleza en la ciudad”, *Paraísos artificiales, EXIT*, nº 41, Febrero/Marzo/Abril, 2011, p. 110.





Figs. 30, 31. Stephen Gill, *Hackney Flower Portraits*, 2005-200

Tomando del mismo modo los motivos florales y el textil como punto de partida, la fotógrafa rusa Lucia Ganieva realiza una serie de trípticos, titulados *Fabric* en los que combina imágenes de fabricas textiles en Rusia, con imágenes de las telas que allí se fabrican y retratos de las trabajadoras de las fabricas, vestidas con las mismas telas que ellas han fabricado.

Como es habitual en su trabajo, representa aspectos sociales de la vida en Rusia, las industrias y los trabajos que las mujeres llevan a cabo. Por otro lado, por medio de la combinación de imágenes, deja patente la relación de la industria con el producto, la naturaleza artificial.



Fig. 32. Lucia Ganieva, *Factory #1*, 2008

La artificialidad de la naturaleza y la ilusión son dos conceptos que se hacen patentes en la serie de fotografías realizadas por Robert Polidori en las estancias del palacio de Versalles. Las composiciones se centran en representar detalles de puertas o elementos de las habitaciones, camufladas o integradas por medio de los ornamentos vegetales. La percepción de dichos elementos se produce tras analizar detenidamente la imagen, pues en un primer momento, el cromatismo y los motivos son los únicos protagonistas del espacio.



Figs. 33, 34. Robert Polidori, *Bed 'à la Polonoise' de Louis XVI* and *Access door detail, Chambre de la Reine*, 2007

Algunas de las fotografías antes mencionadas del profesor Karl Blossfeldt, fueron seleccionadas por Georges Bataille para ilustrar su ensayo *El lenguaje de las flores*, de 1929. En dicho ensayo, Bataille apoya y argumenta algunos de los significados generales atribuidos a las flores, mas allá del extenso y concreto listado creado en la época victoriana.

“Lo que atrae al ojo humano no sólo determina el conocimiento de las relaciones entre distintos objetos, sino también un estado mental concreto, decisivo e inexplicable. Así, la visión de una flor, obviamente, revela la presencia de esta parte bien definida de una planta, pero es imposible quedarse en esta observación superficial; de hecho, la visión de la flor provoca reacciones mentales mucho más significativas, porque la flor expresa una

resolución vegetal oscura. Está claro que el lenguaje por sí solo no puede expresar adecuadamente lo que revelan la configuración cromática y la corola, las marcas de suciedad del polen o la frescura del pistilo; sin embargo, no tiene ningún sentido ignorar (como se hace normalmente) la indescriptible *presencia real*, ni rechazar determinados intentos de interpretación simbólica como algo absurdo y pueril.”<sup>25</sup>

Las flores poseen los órganos reproductores de las plantas, su esplendor, podría compararse con los rituales de apareamiento de algunos animales. En el caso de las plantas, el color y aroma de las flores tienen, en muchos casos, la función de atraer a los insectos, necesarios para el transporte del polen de las flores macho a las hembra, y llevar a cabo así la polinización.

Uno de los significados simbólicos en los que se centra, es el vinculado concretamente a la rosa y el torvisco, el amor. En este ensayo, Bataille relaciona el amor con dicha función natural y general de las flores. El simbolismo surge así de una propiedad distinta, y no a una cualidad misteriosa.

“Los hombres han vinculado el esplendor de las flores con sus sentimientos amorosos porque, en ambos casos, se trata de un fenómeno previo a la fertilización.”<sup>26</sup>

Por ello, el símbolo del deseo se relaciona con la corola, los pétalos, en vez de los órganos reproductores. Si el símbolo del amor se desplaza del pistilo y los estambres a los pétalos que los rodean, es porque en las relaciones humanas se produce ese mismo desplazamiento, el deseo, el objeto del amor humano no son los órganos reproductores, sino la persona.

Otro valor que se atribuye a las flores, es el de la belleza ideal, relacionado con la mujer por representar ese ideal humano, valorado y perseguido a lo largo de la historia. Por otro lado, más allá del atractivo de sus colores y formas, el interés que profesamos por las flores, radica en su potencial de transformación, en la rapidez con la que el capullo se abre, la flor se expande y se marchita, metáfora del ciclo de vida humano, así como la fugacidad de la belleza, el vigor y la vitalidad.

---

<sup>25</sup> BATAILLE, Georges, “El lenguaje de las flores”, *Flores, EXIT*, nº 28, Noviembre/Diciembre 2007, Enero 2008, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 108.



“Las flores no envejecen de forma honesta como las hojas, que no pierden su belleza ni siquiera al morir; las flores se marchitan como viudas viejas y demasiado maquilladas que mueren de forma ridícula sobre tallos que parecían llevarlas a las nubes.”<sup>27</sup>

Esta cita, por otro lado, nos hace pensar en ese ideal de belleza perseguido por el hombre, que infunde a las mujeres la necesidad de mantener un valor efímero por medio de camuflajes, una belleza simulada, miedo a la vejez y a la pérdida de un valor infundado por la sociedad.

Esta es la razón de su frecuente aparición en las pinturas de *Naturalezas Muertas* y *Vanitas*, alegorías de la finitud del existir por medio de objetos metafóricos y simbólicos que representan valores mundanos. En el caso de las flores, como ya hemos dicho, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida y la belleza.

“La naturaleza está muerta y el cuadro es una vanidad, presentando los motivos de un devenir vano, flores, joyas, objetos de adorno o de ciencia, calaveras.”<sup>28</sup>

Las *Naturalezas Muertas* barrocas, así como las realizadas en el siglo XIX por Édouard Manet o Henri Fantin-Latour son para nosotros un importante referente pictórico.



Fig. 35. Édouard Manet, *Branch of White peonies and secateurs*, 1864

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>28</sup> BUCI-GLUKSMA, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena libros, D.L., 2007, p. 29.



En el caso de Fantin-Latour, los bodegones de flores supusieron una línea de investigación y desarrollo a lo largo de toda su carrera. “En ellas encontró su excelencia, su realización y su riqueza. [...] Las naturalezas muertas constituyen una de las cumbres de su arte. En ellas nos encontramos, llevados a la perfección, su oficio de pintor, su pincelada más perfecta, su preocupación por la verdad, pero también su sentido de la armonía de los colores y el equilibrio de las composiciones. En sus naturalezas muertas podríamos encontrar sin dificultad la esencia misma de su arte y de su carácter: la discreción y la elegancia de la sencillez, la perfecta asociación de los colores, el virtuosismo disimulado para sólo dejar ver el equilibrio.”<sup>29</sup>



Fig. 36. Henri Fantin-Latour, *Roses*, 1886

---

<sup>29</sup> MESLAY, Olivier, “Rosas blancas y ramas de azucenas”, *Henri Fantin-Latour (1836-1904)*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009, p. 85.



Fig. 37. Henti Fantin-Latour, *Roses*, 1871



Fig. 38. Henri Fantin-Latour, *Cyclamens*, 1860



Hasta ahora hemos relacionado las flores como símbolos del amor, el deseo y la belleza en relación a sus características físicas, morfológicas y funcionales, como órganos reproductores de las plantas. Hemos de detenernos ahora en otra de sus lecturas simbólicas, relacionada directamente con las anteriores, las flores, sus órganos reproductores, como metonimia de la propia sexualidad humana. “Como en una moderna ‘doctrina de las signaturas’, constituyen un léxico visual de similitudes y metáforas latentes basadas en las analogías formales y ambiguas entre las flores y la carne, reforzadas, a su vez, por la obra de Freud sobre la interpretación de los sueños, en los que describía las flores como símbolos de los genitales, arrancadas del archivo de temas familiares, a disposición del inconsciente.”<sup>30</sup>

Ésta metonimia de la que hablamos resulta evidente al observar las fotografías de Nobuyoshi Araki o Robert Mapplethorpe, en ambos casos, las flores a menudo se aíslan, el encuadre y la composición tienen como objetivo resaltar o destacar la relación de los órganos. El propio Mapplethorpe, conocido por sus polémicas fotografías de desnudos masculinos, sostiene: “Cuando fotografío una flor o una polla, no hago nada diferente”.<sup>31</sup>



Fig. 39. Nobuyoshi Araki, *Flowers*, 1992

---

<sup>30</sup> SAUNDERS, Gill, “De especímenes a símbolos sexuales: flores en fotografía”, *Paraísos artificiales*, *EXIT*, nº 41, Febrero/Marzo/Abril, 2011, p. 28.

<sup>31</sup> Cit. por John Ashbery en la introducción a *Mapplethorpe: Pistils*, *Random House*, Londres, 1996, p. 6.



Fig. 40. Robert Mapplethorpe, *Jack in the Pulpit*, 1988

Georgia O’Keeffe pintó entre 1918 y 1932 más de 200 cuadros de flores. Precisamente, su interés por representar y ampliar el tamaño de las flores, surgió a raíz de una pequeña flor en una naturaleza muerta de Fantin-Latour. La misma O’Keeffe describe así su interés:

“ Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo hace asociaciones con una flor, con la idea de flor. (...) Sin embargo, en cierto modo nadie contempla realmente una flor. Es tan pequeña –no tenemos tiempo-, pero para mirar se necesita tiempo. (...) Entonces, me dije, voy a pintar lo que veo, lo que significa la flor para mí. Pero voy a pintarla grande para persuadir a la gente de que se tome el tiempo necesario para contemplarla. Conseguiré incluso que lo hagan los atareados neoyorquinos.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Cit. por Britta Benke en *Georgia O’keeffe 1887-1986, Flores en el desierto*, Benedikt Taschen, Alemania, 1995, p. 31.

Sus objetivos, parten de ese interés, la representación formal de la flor, el estudio de su fisionomía y la ampliación del tamaño como estrategia discursiva, para reclamar la atención del espectador. Las flores están pintadas desde muy cerca, en algunos casos, los bordes de las flores y los tallos se cortan, el espectador debe completar la imagen. Podemos decir incluso, que mediante la ampliación las abstrae, dificulta su lectura de tal forma que atrapa al espectador, una vez se asocia con el referente, el primer plano permite una mirada detallada de la estructura. De sus volúmenes, creados a través de la aplicación del color. Intereses plásticos, pictóricos, de investigación con el color.

“ La gran flor blanca con el interior dorado muestra algo de lo que quiero decir sobre el tema del blanco; aquí, el blanco tiene un significado totalmente diferente para mí que antes. Si es a la flor o al color al que corresponde la mayor importancia, eso no lo sé. Sólo sé que, si he pintado la flor tan grande, es para comunicar la experiencia que surgido de mi contacto con la flor; y qué es mi experiencia con la flor sino una experiencia con el color? (...) El color es una de las cosas maravillosas que para mí hacen de la vida algo valioso, y como ahora reflexiono sobre la pintura, me esfuerzo por crear con el color un equivalente para el mundo, para la vida tal como yo la veo.”<sup>33</sup>

Al margen de sus verdaderos intereses, la lectura y asociación más difundida sobre la obra de O’Keeffe relaciona sus representaciones como metonimias del sexo femenino.

“Lo obsesivo en el sexo de la mujer pasa al artista no solamente de forma explosiva; puede naturalmente formar analogías tales como la que relaciona la vulva con uno de los inventos más seductores de la naturaleza: la flor. ¿No es la flor el órgano sexual de la planta? ¿Una especie de doble de la mujer? La flor del amor, la flor de Venus, la flor del deseo, la flor de la carne, la rosa, el clavel, la peonía, la margarita, todo el reino vegetal que se encuentra desde Georgia O’Keeffe hasta Gilbert & George, con referencia a la intimidad masculina o femenina.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>34</sup> NÉRET, Gilles, *op. cit.*, p. 72.





Fig. 41. Georgia O'Keeffe, *Light Iris*, 1924

Proyecto





## Desarrollo conceptual

“La pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura.”

**Jean-Étienne Liotard**<sup>35</sup>

A lo largo de la historia, como ya hemos visto, los cambios sociales y culturales, los ideales y búsquedas de intereses del ser humano, han influido en el arte y la representación. Los objetos de dicha representación han variado, así como el sentido que se extraía de los mismos. Sin embargo, desde nuestro punto de vista y centrándonos en el campo de la pintura concretamente, la obra no adquiere significado únicamente a través de la lectura de la imagen que se nos da, sino que, para comprender el sentido de las mismas, el interés que suscitan, es necesario concebir la imagen desde su propia materia y estructura. Estos factores son a menudo obviados cuando se analiza la imagen, precisamente por la sutileza de su acción, nos engañan, creemos percibir una realidad que dotamos de significado, sin embargo, dicha realidad, no es más que una *ilusión*.

Mediante este proyecto, pretendemos estudiar no solo el *por qué* del objeto de la representación, sino *cómo* se representa. El medio, la pintura, y su utilización, constituyen nuestra principal preocupación a lo largo del desarrollo plástico y pictórico de este trabajo, y Gombrich, con su libro *Arte e Ilusión*, nos ha dado algunas claves para comprender la importancia que poseen dichas cuestiones en la interpretación que hacemos de nuestras/las obras.

En el desarrollo de una pintura, diversos factores relacionados con la percepción y situación del pintor, que condicionan la acción, es decir, percibir la realidad y traducirla mediante el lenguaje pictórico, así como los procesos psicológicos que tanto el hacedor como el receptor llevan a cabo, influyen en las características finales de la imagen y en la lectura que de ella se hace.

“[...] Platón rechazaba el arte de su tiempo porque el artista no creaba la cosa misma sino sólo una falsificación, un mero sueño o ilusión. Era como el sofista que generaba en otras

---

<sup>35</sup> Cit. por E. H. Gombrich en *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1997, p. 29.

mentes una impresión no ajustada a la realidad. El parecido creado por el arte no existe más que en nuestra imaginación.”<sup>36</sup>

Manteniendo al margen las nuevas técnicas de producción de imágenes que derivan de la fotografía y sus aplicaciones plásticas, en la creación, o desarrollo de la representación pictórica, debemos tener en cuenta el proceso psicológico que el artista lleva a cabo.

Para Gombrich es el artista quien codifica el mensaje de lo que vemos. Percibimos una realidad, y la traducimos al lenguaje pictórico por medio de esquemas aprendidos, ideas o conceptos preconcebidos, en función de gustos e ideales subjetivos y personales.

Reducimos la impresión visual de la realidad a un esquema, a materia estructurada sobre un plano. Dichos esquemas o ideas, conceptos, nos vienen dadas de la experiencia adquirida, de las representaciones vistas y de nuestros *referentes*, esto condiciona el estilo con que codificamos aunque deseemos ser fieles a la forma individual. “El estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza [...]”<sup>37</sup>

La cuestión del aprendizaje visual, la importancia de *estudiar* las imágenes en la trayectoria de un pintor, y la capacidad de desarrollar un esquema propio, producto de los esquemas empleados por nuestros referentes es para nosotros incuestionable. Durante el transcurso de este trabajo hemos investigado el desarrollo del lenguaje, la búsqueda, aprendizaje y experimentación de recursos plásticos, y las posibilidades de la materia para generar ilusión.

Hemos centrado nuestra atención en algunos referentes pictóricos, generalmente artistas, no pinturas concretas, quizás debido a que su *estilo*, se encuentra en todas las obras, se percibe en su propia evolución. Es complicado exponer minuciosamente las cualidades de sus obras que nos atraen, sobre todo cuando nos referimos a objetos de representación que se alejan de nuestro referente real. Por ello, y para la presente exposición, citaremos algunos de los intereses concretos por los que hemos analizado plásticamente sus obras.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 62-63

“No se puede crear una imagen fiel a partir de la nada. Uno tiene que haber aprendido el artilugio, aunque solo sea de otras pinturas vistas.”<sup>38</sup>

En el caso de éste proyecto, el objeto de nuestra representación es el vestido que cubre el cuerpo femenino, el textil. La prenda escogida, son medias y *leggings*. La elección no es casual, pretendíamos representar un volumen concreto, el de la figura humana, pero el interés se concentraba en sus cualidades formales, su volumen, y el estudio de la representación de ese volumen sobre el plano pictórico. Las medias, por su patrón y funcionalidad, así como el tejido elástico con que se fabrican, se adaptan al cuerpo como una *segunda piel* y delimitan delicadamente cada saliente o pliegue del cuerpo.

Durante el proceso de aprendizaje e investigación pictórica, los referentes estudiados han ido variando, sin embargo, podemos decir que algunos a los que hemos recurrido habitualmente para comparar estilos, vías de ejecución del mismo referente, han sido las arrugas y pliegues textiles resueltos por Balthus y Borremans.



Fig. 42. Michaël Borremans, *The Performance*, 2004

---

<sup>38</sup> *Ibíd*em, p. 72-73.

Plásticamente, las cualidades de sus pinturas varían. La piel de un cuadro de Borremans nos transmite ligereza, la tela respira, aplica materia y pinceladas más consistentes pero igualmente dinámicas en secciones concretas del cuadro, en las arrugas, tres tonos diferenciados modulan el volumen, una blanca y rápida pincelada da brillo.



Fig. 43. Michaël Borremans, *The fool*, 2004



En Balthus, la impresión que transmite el cuerpo de la pintura es mucho más contundente, más compacta. La pintura cubre la tela de forma más homogénea que en un ejemplo de Borremans. En *La falda Blanca*, 1937, tanto en los pliegues de la cortina como los de las prendas que cubren la figura, la modulación del color para simular las arrugas del textil parece resolverse sobre mordiente, el color aplicado, se mezcla por superposición con los anteriores o incluso con el color adherido al pincel, se generan planos de color que se repiten según la incidencia de la luz en los planos de las arrugas de la tela. Las líneas de contorno y las aplicadas en las sombras endurecen el esquema, pero la elección de los tonos y el tratamiento de la tela suavizan el efecto.

Puede observarse claramente a lo largo de su trayectoria la evolución de su estilo. En otra de sus obras *La víctima*, 1938, la piel del cuadro nos resulta más rugosa por la aplicación de la pintura para modular los tonos y el volumen. Parece resuelto mediante *pincel seco*, es decir, aplicación de materia en seco, aparentemente sin incidir demasiado, posando la materia en la trama del soporte y las capas de pintura más elevadas y dejando respirar el tono anterior. La superposición de tonos genera, por juegos de percepción, la ilusión de un tono intermedio.



Fig. 44. Balthus, *The White Skirt*, 1937

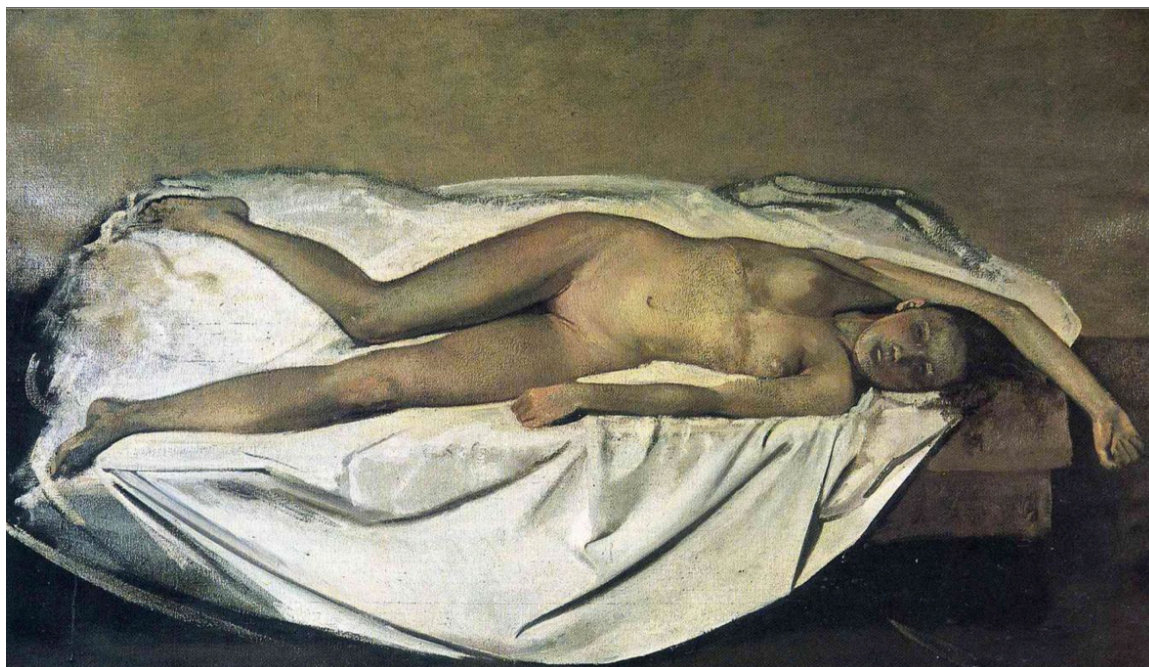


Fig. 45. Balthus, *The Victim*, 1938

En nuestro proyecto, las prendas escogidas, además de las características antes citadas, poseen un elemento de máxima importancia en la representación, los estampados florales. Gombrich analiza la importancia que posee el esquema en la producción de las imágenes que lleva a cabo el pintor. Estudiamos las formas, las descomponemos en esquemas y las recomponemos y modificamos hasta que logramos un resultado que se adecúa a la idea que tenemos. Puesto que “a la naturaleza no se la puede imitar o “transcribir” sin primero despedazarla y luego recomponerla.”<sup>39</sup>

“[...] Al diseñador victoriano se le enseñaba a estudiar la forma de las flores antes de transformarlas en esquemas decorativos.”<sup>40</sup>

El referente real de nuestra representación, no es una flor, es el esquema de una flor. Los estampados, impresos en la tela, se estructuran a modo de serigrafía o superposición de planos de color delimitados. El esquema que nos proporciona la tela es traducido o modificado mediante esquemas pictóricos para representar flores.

Las normas de estilo predisponen al espectador a generar una u otra lectura, así pues si observamos los elementos vegetales de *La habitación roja* de Matisse percibimos dichos

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 56.



elementos, pero somos conscientes de que representan motivos ornamentales. En nuestros trabajos, adoptamos esquemas extraídos de motivos florales *reales*, como los bodegones holandeses o las naturalezas muertas de Fantin-Latour, siendo éste último nuestro mayor referente pictórico, para generar ambigüedad en la lectura de la imagen, el espectador es consciente de que representa un elemento textil, pero la traducción de los esquemas son, aparentemente, flores.

Del mismo modo que el diseñador victoriano, tuvimos que estudiar mediante referentes fotográficos y flores naturales, la estructuración y el volumen del objeto. La comprensión tanto del esquema del motivo que traducimos como el de la estructura real de las flores es de gran importancia a la hora de comprender la modulación y desarrollo del esquema pictórico llevado a cabo por los pintores, y así poder adaptar los conocimientos en la búsqueda del estilo y la obtención del resultado esperado.



Fig. 46. Detalle de fotografía tomada como referente / Fig. 47. Rosa / Fig. 48. Henri Fantin-Latour, Detalle de *Roses in a stemmed glass*, 1890 / Fig. 49. Victoria Iranzo, Detalle de *S/T*, 50x55 cm, 2013

La idea de representar el cuerpo por medio del textil surgió a raíz de un cuadro realizado hace ahora dos años (fig 49). En el, un cuerpo femenino portaba una camiseta de tela gruesa estampada con motivos ornamentales barrocos. En las primeras sesiones, la representación de los estampados era muy esquemática, apenas un dibujo de encaje manchado con un tono general. Sin embargo, por la configuración general, la repetición del motivo y la deformación concreta de cada uno de ellos en función del volumen que generaban las arrugas, nos permitían detectar dichas irregularidades formales por medio de la comparación con sus iguales, generando la lectura del volumen sin necesidad de una modulación tonal.



Fig. 50. Victoria Iranzo, *Nora*, 150x150 cm, 2012

En las obras que presentamos, los motivos son escogidos por sus cualidades formales y sus gamas cromáticas. Somos conscientes de que una repetición de esquemas florales configuran el estampado general, los colores locales de cada flor se alternan en todo el referente, por lo que su deformación al aplicarse el tejido elástico al cuerpo y la modulación tonal de las zonas de luz y sombra, así como la comparación de ciertos



motivos con sus repeticiones, favorecen enormemente la impresión o ilusión del volumen y la perspectiva sobre el plano.

“[...] la tarea del artista es compensar la falta de movimiento y de espacio, dando a sus formas la clara integridad de un relieve clásico.”<sup>41</sup>

Evidentemente, para que la representación se traduzca en un elemento real, el receptor de la imagen debe conocer el objeto y su forma. La traducción del lenguaje pictórico como realidad, asignándole un nombre específico, resulta de un factor importante, la “proyección guiada”. Proyectamos una flor, ahí donde no hay más que materia, luz y color.

La lectura pictórica se clasifica dentro de lo que los psicólogos llaman “la percepción del material simbólico”. De la información que creemos extraer de una imagen, mucha es suplida por nuestra memoria.

Confiamos en la proyección guiada a la hora de elaborar nuestras imágenes. Sin embargo, “hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección. Una es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una “pantalla”, una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada.”<sup>42</sup>

Dichas condiciones son puestas a prueba en la configuración de dos obras concretas, *S/T*, 2012 (Fig. 60) y *S/T*, 2012 (Fig. 65). El objeto de la representación es de nuevo un estampado textil adherido al cuerpo. El espectador, al contemplar la obra, cree percibir el contorno de la figura femenina, identifica el objeto de la representación como un cuerpo cubierto por una prenda. Sin embargo, si analizamos la obra de forma exhaustiva, seremos conscientes del engaño que produce la proyección. Los estampados, deformados por el cuerpo y el color, que modula las zonas de luz y sombra, son los únicos componentes de la imagen. En ambos casos, los motivos se encuentran dispuestos sobre un plano homogéneo de color, no existe el contorno de la figura, sus límites son proyectados por el espectador (fig. 51 y 52).

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 174.

“Crear es ver. [...] El aficionado al arte [...] puede pasar la vida sin adquirir nunca conciencia de la medida en que las pinturas que le gustan están recubiertas por contornos subjetivos que él mismo se ha fabricado.”<sup>43</sup>

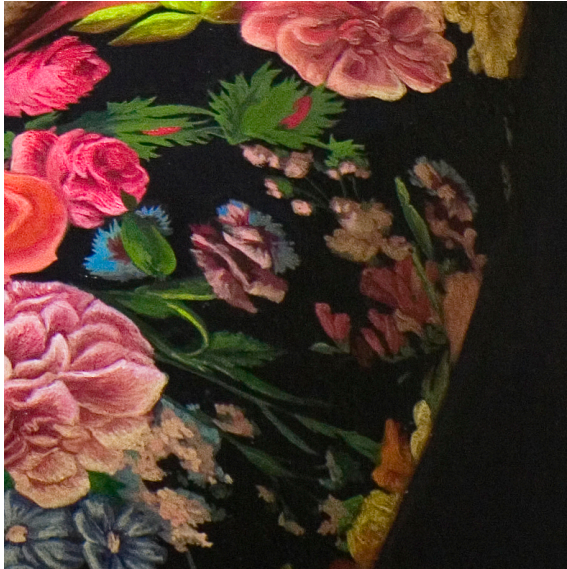


Fig. 51. Victoria Iranzo, Detalle de *S/T*, 90x90 cm, 2012

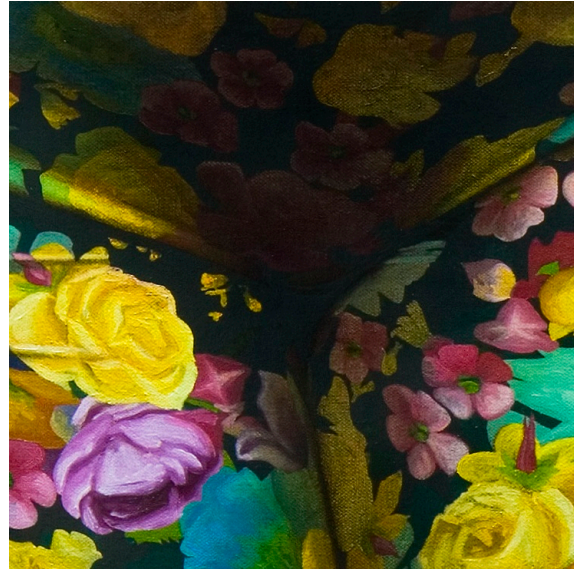


Fig. 52. Victoria Iranzo, Detalle de *S/T*, 120x120 cm, 2012

En su libro, Gombrich expone la clave del problema en la lectura de imágenes, la ambigüedad. “la ambigüedad, [...] no puede ser nunca vista en cuanto tal. Sólo nos fijamos en ella cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra, y al advertir que ambas interpretaciones encajan igualmente bien con la imagen.”<sup>44</sup> Una vez hecha la proyección, solo seremos conscientes de dicha ambigüedad si conseguimos advertir la alternativa.

La ambigüedad de nuestras obras reside en la posibilidad de advertir el cuerpo y posteriormente, al ser conscientes del engaño, alejarnos de dicha lectura para advertir que lo que considerábamos estampados, son flores, y que sus deformaciones formales nos presentan la forma de ese cuerpo.

El esquema y estilo del lenguaje pictórico con que resolvemos esos estampados propician la lectura de tales como flores, sin embargo esta lectura resulta ambigua al estructurar la forma de un cuerpo. El receptor advierte en primer lugar esa forma, completa la imagen y la interpretación se traduce directamente al cuerpo o al elemento textil con que se cubre el cuerpo sin ser conscientes de la proyección que se lleva a cabo. La ambigüedad de las obras podría resumirse en sus múltiples lecturas: cuerpo, medias, estampados y por último flores.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 211.

“[...] Cuanto mayor sea la probabilidad de que un símbolo aparezca en determinada situación, tanto menor será su contenido de información. Donde podemos anticipar no necesitamos *escuchar* (la cursiva es nuestra). En un tal contexto, la proyección hará las veces de la percepción.”

El encuadre y pose del cuerpo escogido para la representación responde a la necesidad de generar dicha ambigüedad en la lectura. La visión frontal proporciona más información por ser la “forma característica”. Y la proyección guiada funciona, en este caso, de la misma forma que lo haría en la situación de contemplar un busto o un torso tallado en mármol. Estamos acostumbrados a interpretar éstas esculturas como parte de un todo, un cuerpo, las introducimos inconscientemente en la convención llamada “busto” y “torso” con la que nos hemos familiarizado, sin que ello dificulte su lectura. El encuadre utilizado en un mayor número de obras, frontal y enmarcando desde la cintura a los muslos de la modelo, nos permite hacer una proyección similar al habernos familiarizado a este tipo de encuadres por la fotografía, en concreto por la publicitaria.



Fig. 53. Fotografía publicitaria, H&M

En las obras *S/T*, 2012 (Fig. 59) y *Edén*, 2012 (Fig. 63) la pose sigue siendo frontal, el encuadre *a sangre* imposibilita en un primer momento la lectura del cuerpo, si bien la ambigüedad sigue presente por la incomprensión de la imagen, desaparece el juego del que hablábamos anteriormente. En cualquier caso, la incomprensión de la imagen como

cuerpo, la ambigüedad que este tipo de encuadre propicia, nos resulta incluso mas atrayente por la responsabilidad que recae en el espectador de realizar una lectura subjetiva, y forzar la proyección.

“Si estamos demasiado predispuestos, es bien sabido que el más leve estímulo producirá una ilusión.”<sup>45</sup>

La ilusión, la ambigüedad, alcanzan su culminación en el *trompe l’oeil*. En él, la pintura es una simulación, su seducción no radica en sus valores plásticos, sino en los metafísicos, es una anulación de la realidad. Artefacto que nos seduce con apariencias.

“Simulación encantada: el trompe l’oeil –más falso que lo falso- tal es el secreto de la apariencia.”<sup>46</sup>

Todo en el *trompe l’oeil* es artefacto dice Baudrillard. No hay flores, no hay cuerpo. Éstos son únicamente signos de objetos alejados de su contexto, situados sobre un plano. Juega con la ingravidez del fondo vertical.

“¿Es posible “ver” a la vez la superficie plana y el caballo de batalla?. [...] eso es pedir lo imposible. Comprender el caballo de batalla es olvidar por un momento la superficie plana.”<sup>47</sup>

Quatremère de Quincy.

Creemos ver un cuerpo femenino voluminoso si olvidamos que obtenemos esa lectura de la visualización de un soporte bidimensional. Al ser conscientes de la ambigüedad y forzar nuestra mirada hacia el plano, todo se reduce a materia y color.

Sin embargo, ambos autores hacen referencia al exceso de realidad en la ejecución de la representación como un factor negativo para que se lleve a cabo este *milagro*.

“El placer que recibimos de la ilusión descansa precisamente en el esfuerzo de la mente por cruzar el abismo entre el arte y la realidad. Es el placer que queda destruido cuando la ilusión es demasiado completa.”<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>46</sup> BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> Cit por E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 236.

La pretensión en el desarrollo de las obras pictóricas, no ha sido en ningún momento lograr que los insectos polinicen nuestras flores. El desarrollo plástico se ha nutrido de la constante experimentación y búsqueda de soluciones a los planteamientos abordados en cada cuadro. Dichos planteamientos e inquietudes conceptuales han ido evolucionando a efecto de resultados obtenidos e intentos frustrados.

Es cierto que la obtención de resultados debe mucho a la experiencia visual adquirida a lo largo de nuestra trayectoria artística, a nuestros referentes y sus esquemas pictóricos. Pero nuestro motor ha sido siempre la necesidad de búsqueda y aprendizaje de un lenguaje que se adecuase mejor a nuestros intereses en cada momento.

Las primeras dos obras de la serie, *S/T*, 2012, (Fig. 54) y *S/T*, 2012. (Fig. 57) surgieron a raíz de la idea de que la deformación formal de los estampados de una prenda elástica adherida al cuerpo, aumentaban por efecto visual el volumen del cuerpo y el interés que suscitó simular ese efecto a través del lenguaje pictórico. Hemos probado con fondos planos y flores suspendidas, cuerpos sin contorno. Y encuadres y composiciones *abstractas*, debido a la dificultad de lectura de una presencia corporal tras una composición floral alejada de la imagen tradicional de naturaleza muerta.

La ilusión y la ambigüedad de la imagen nos seduce, nos engaña, completamos la imagen y formulamos nuestra propia lectura. Pero sin olvidar que configuramos la imagen a través de un lenguaje concreto. La denominada poética de la pintura debe seducirnos por igual.

“El arte descubrió el goce de alejarse de la tela para disfrutar el momento en que la sensación de las pinceladas visibles desaparece y emerge la ilusión.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 186.



Obra personal: análisis fotográfico y detalles.



Fig. 54. *S/T*, 2012. Óleo sobre lienzo, 50x50 cm.





Fig. 55



Fig. 56





Fig. 57. *S/T*, 2012. Óleo sobre lienzo, 50x55 cm.



Fig. 58





Fig. 59. *S/T*, 2012. Óleo sobre lienzo, 24x24 cm.





Fig. 60. *S/T*, 2012. Óleo sobre lienzo, 90x90 cm.





Fig. 61



Fig. 62





Fig. 63. *Edén*, 2012. Óleo sobre lienzo, 145x195 cm.



Fig. 64





Fig. 65. *S/T*, 2012. Óleo sobre lienzo, 120x120 cm.

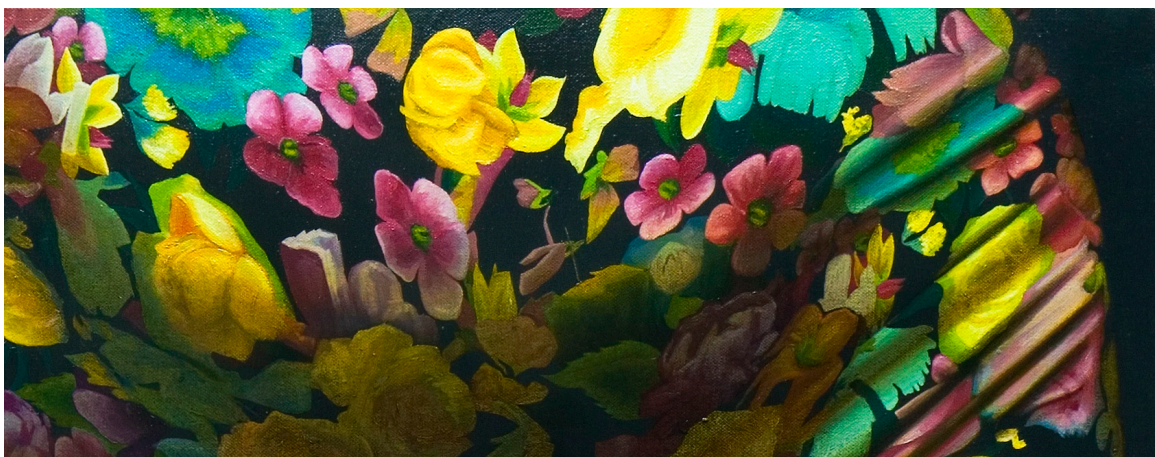


Fig. 66





Fig. 67. S/T, 2013. Óleo sobre tabla, 14x11 cm.

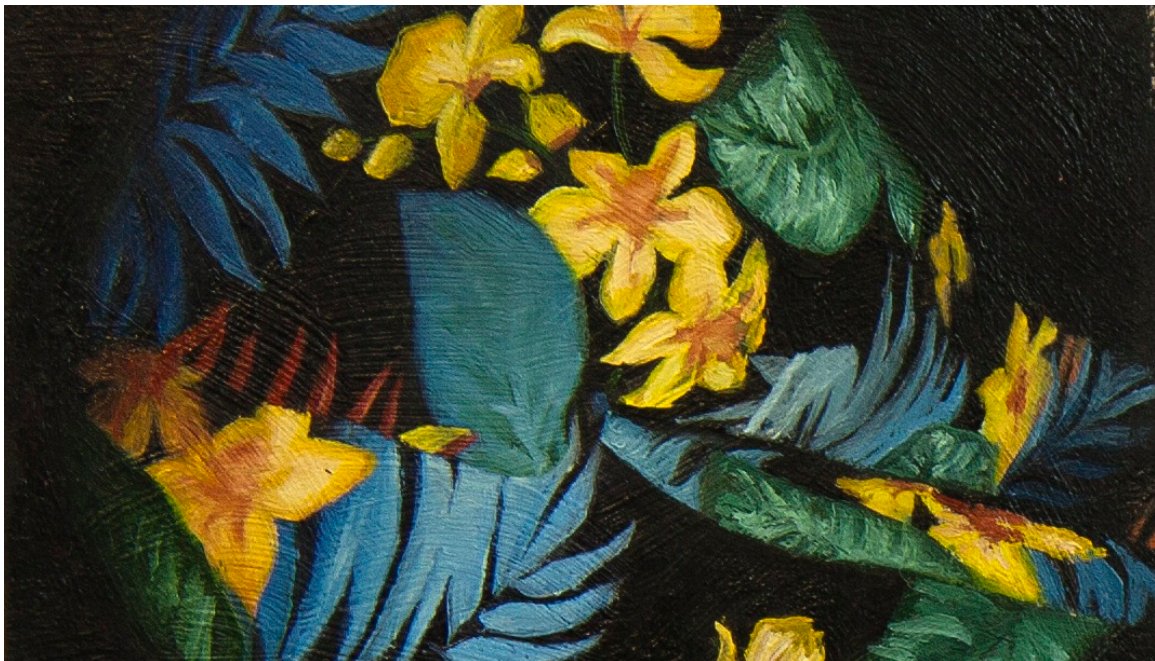


Fig. 68



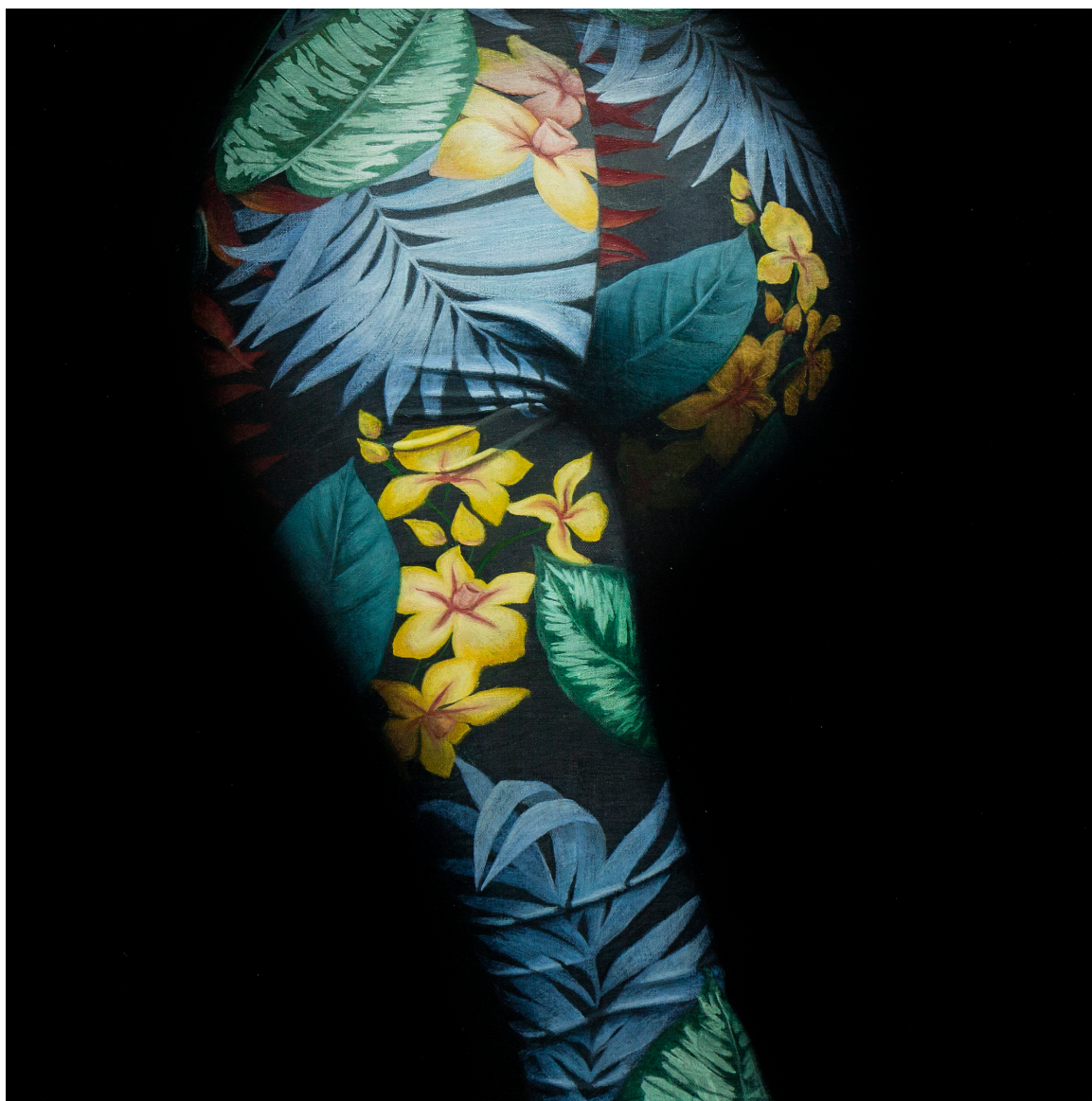


Fig. 69. *S/T*, 2013. Óleo sobre lienzo, 54x54 cm.

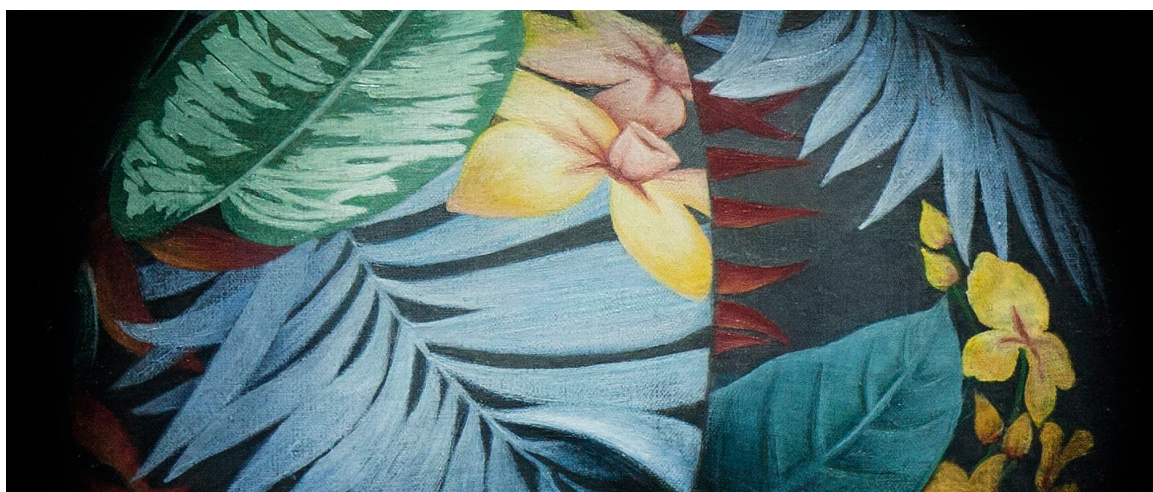


Fig. 70





Fig. 71. *S/T*, 2013. Óleo sobre lienzo, 50x55 cm.





Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74





Fig. 75. En proceso. Óleo sobre lienzo, 195x195 cm.





Fig. 76.



Fig. 77.





## Especificaciones técnicas de la obra

Es necesario retomar el origen de este proyecto, el cuadro titulado *Nora*. Como ya hemos analizado, este cuadro dio lugar a una serie de cambios en nuestros intereses conceptuales y la búsqueda de nuevos referentes, así como los intereses plásticos y la necesidad de experimentación con el medio.

En este cuadro, aun representando una figura femenina -el encuadre incluye desde el rostro a los muslos- se centra la atención en la prenda de vestir, la camiseta estampada. Por medio del tratamiento del color y la luz y el uso diferenciado de recursos pictóricos para la representación del rostro y el vestido.

A partir de aquí, nuestras inquietudes pictóricas se alejarán del rostro y la carne para centrar el interés de la representación en las prendas estampadas que cubren esos cuerpos. Se buscaron diferentes soluciones para llevar a cabo ese mismo fin. La idea era utilizar estampados, pero debían aplicarse directamente sobre el cuerpo si pretendíamos representar la deformación que este producía en los patrones repetidos de los motivos, en vez de las arrugas propias de cualquier tejido, las prendas debían ceñirse al cuerpo, ser elásticas. Si bien es cierto que barajamos la posibilidad de utilizar diferentes prendas, los *leggings* o medias fueron finalmente elegidos por la dos motivos. Cumplían mejor los requisitos antes citados que camisetas, *body's*, pantalones o vestidos, la segunda fue descubrir una amplia oferta de variedad de motivos y gamas cromáticas, ofrecida actualmente por el mercado de la moda. La prenda, oculta el cuerpo desde la cintura hasta los tobillos, y este sería nuestro marco de acción.

A lo largo de nuestro aprendizaje de lenguajes y referentes plásticos, el soporte pictórico, sus recursos y posibilidades, han sido siempre nuestro principal interés. Desde el inicio de este recorrido, el objeto de la representación, utilizado en diferentes disciplinas, ha sido principalmente el cuerpo humano, el desnudo y el retrato. El hecho de trasladar el foco de atención del rostro, el cuerpo y la carne a la tela y las flores, provoca un replanteamiento de los recursos y hábitos pictóricos adquiridos. El uso del color resultó ser, en un primer momento, la motivación principal.

El hecho de representar la piel, la carne, limitaba nuestra paleta de color comprendida generalmente en tonos pardos. Si bien es cierto que el lenguaje pictórico nos permite

interpretar libremente cualquier referente, el objeto de la representación así como los referentes tradicionales limitaban enormemente la experimentación de nuevas gamas cromáticas y el uso de combinaciones y colores vibrantes. Las flores, los diferentes estampados y sus combinaciones, supusieron el inicio de pruebas con colores hasta ahora desconocidos, combinaciones infinitas y resultados inesperados, una vía de acción y experimentación tan amplia que obra tras obra nos suscitaba nuevos objetivos de trabajo. El nuevo enfoque conceptual que damos a nuestra práctica, así como el objeto de representación, supuso, además de la experimentación con nuevas gamas cromáticas, nuevas inquietudes técnicas. La necesidad de aunar y dar coherencia a imagen mediante el lenguaje y los recursos pictóricos.

Observación, intuición y riesgo, experimentación y reflexión, son factores que se dan la mano a lo largo de este proceso de aprendizaje con el medio. Como consecuencia de la experimentación y la reflexión, de la búsqueda de recursos o nuevas *formas de hacer*, las obras realizadas, aún teniendo como factor común la semejanza de la imagen, poseen cualidades plásticas muy diferenciadas. Para poder apreciarlas debemos olvidarnos de la ilusión aproximándonos al plano, dejarnos llevar por las sensaciones que las pinceladas visibles pueden llegar a suscitar.

Abordaremos ahora, más detalladamente, los aspectos técnicos de la metodología general utilizada en el proceso de trabajo.

El desarrollo de la investigación, en cada una de las obras, comienza con la elección del estampado. Los aspectos que condicionan la elección, son principalmente: la distribución formal de los motivos, si se encuentran muy separados unos de otros y por lo tanto hay huecos entre ellos, el interés que nos suscite la representación de las especies vegetales que aparecen en ellos, y la gama cromática, tanto el tono neutro del fondo como la variedad y combinaciones aplicadas en el estampado.

Tras la selección de la prenda se realizan las sesiones fotográficas. En la mayoría de los casos, las fotos han sido tomadas con una cámara analógica de medio formato, modelo *Mamiya 645*. Los negativos se revelan en un primer momento en 10x10 cm, y tras la selección de la imagen que va a tomarse como referencia se amplía a 25x25 cm.

Los colores de los estampados en las fotografías reveladas se alteran, sin embargo no supone un hecho importante. La fotografía es tomada en todo momento como una referencia, igual que los estampados reales de las prendas. En el trascurso de la

representación, tanto la fotografía como la prenda de vestir están presentes. Pero en la traducción que se lleva a cabo, somos en todo momento condicionados por intuiciones, intereses y búsquedas subjetivas. Los colores y las formas pasaran por procesos de traducción y adecuación de ideas personales.

Exceptuando *S/T*, 2013. (14X11cm) cuyo soporte es tabla, las demás obras de este proyecto están realizadas sobre tela de lino y bastidores generalmente móviles. La trama de la tela ha ido variando en todas las obras con el objetivo de testarlas y experimentar con ellas los recursos que nos facilitasen, desde la trama más fina, hasta el denominado lino Goya, de trama gruesa.

Las telas que empleamos son siempre de lino puro, no están mezcladas con ningún otro tipo de fibra natural o sintética, esto siempre aporta mayor seguridad hacia el soporte, ya que cada fibra tiene unas cualidades y reacciona de manera diferente a los cambios de humedad y temperatura no nos parece conveniente mezclarlos.

En primer lugar, resaltar la importancia de la utilización de tela de lino como soporte para las obras presentadas. Puesto que el objeto de la representación no es directamente el cuerpo humano, sino los textiles que lo cubren, la tela como soporte nos permite describir la textura del objeto real representado sobre el plano por medio de la simulación pictórica, remarcando las características de la trama mediante procesos técnicos. Más tarde analizaremos dichos procesos.

La tela se fija al soporte antes de su preparación por medio de grapas, generando una tensión media-baja, la cola de conejo se encargará de tensarla.

La imprimación es media creta, preparada con los siguientes ingredientes:

- Agua destilada
- Cola de conejo en placa
- Pigmento Blanco de Titanio
- Pigmento Blanco de España
- Huevos
- Aceite de linaza polimerizado (Stand Oil)



Durante las preparaciones del soporte la cantidad de ingredientes siempre varía en función del tamaño del soporte que se quiera imprimir, siempre se calculan proporcionalmente los pesos de los ingredientes en cada caso.

La media creta se lleva a cabo en dos pasos. En primer lugar se prepara el agua cola, cuya función es tensar el soporte y tapar el poro de la tela. La proporción que utilizamos es siempre de 80 gr por litro de agua. El día de antes de la imprimación partimos la placa de cola en varios trozos, los pesamos para retirar los 80 gr necesarios y los sumergimos en una olla con un litro de agua destilada. Al día siguiente, una vez que la placa se ha reblandecido, colocamos la olla al baño maría para su disolución. Antes de su aplicación esperamos que repose y se tibia.

La aplicación del agua cola, nunca en caliente, se lleva a cabo con una brocha. La primera capa es crucial para el resultado de la imprimación, debe tapar todo lo posible el poro de la tela, por lo que se aplica incidiendo con relativa fuerza y en círculo, para que penetre bien. La segunda capa se da con la primera bien seca. De una forma mas dinámica.

Llegados a este punto la preparación de la media creta debe ser rápida, puesto que debe aplicarse con la segunda capa de cola mordiente, no seca. Se mide el agua cola restante, y calculamos proporcionalmente los ingredientes en función del restante. Las proporciones para 700ml de agua cola son:

- 25ml de aceite.
- 1 huevo
- 150gr de Blanco de España
- 150gr de Blanco de Titanio

En primer lugar mezclamos el aceite con el huevo, batiéndolo. En un recipiente grande se ponen los pigmentos, aproximadamente 200ml de agua cola y la mezcla de huevo y aceite, y con la ayuda de una batidora eléctrica lo unimos todo, la mezcla debe ser homogénea y sin grumos antes de incorporar el resto del agua cola y seguir batiendo. Una vez preparada la mezcla se aplican con brocha dos capas, la segunda sobre la primera seca.

Antes de comenzar a pintar se terminará de preparar el soporte lijando la superficie y aplicando una fina capa de óleo con un poco de médium del color que se desee tener como base, que varía en función del motivo a representar. De esta forma no nos enfrentamos a un soporte en blanco y jugamos con el tono de base en las sesiones siguientes. Este paso es importante, ya que mediante el lijado y la aplicación del óleo con el médium la superficie es menos absorbente, el pincel y la pintura se deslizan y trabajan mejor, en base a preferencias metodológicas personales.

La técnica utilizada en todo el trabajo ha sido el óleo industrial marca Titan, a excepción del color blanco titanio que es de la marca Rembrandt. Esto responde a la propia metodología de trabajo, los colores menos saturados generalmente son utilizados en la zona de luz, dicha zona suele ser mas matérica y el óleo Rembrandt, al tener menos aceite que el de la marca Titan, es mucho más consistente. Los colores de nuestra paleta son: blanco titanio, amarillo cadmio medio, ocre amarillo, rojo cadmio medio, rosa Titan, carmín garanza oscuro, verde vejiga y azul titan. En algún caso concreto, según la gama cromática que se quisiese conseguir, se ha añadido algún color específico, como el amarillo nápoles rojizo, que mezclado con el rosa Titan y el amarillo cadmio produce un rosa muy vibrante y saturado. Todos los colores utilizados se quiebran entre si en cada una de las mezclas, la aplicación nunca es directa, del tubo.

Como médium y diluyente, barniz Dammar brillo y esencia de trementina. El barniz final es también barniz Dammar brillo.

Argumentar el uso del óleo me resulta difícil, efectivamente corresponde al campo de la poesía el explicarlo ya que tendemos a formular metáforas para comparar las cualidades plásticas que nos aporta el óleo como material.

Utilizo el óleo por la saturación y el brillo que aporta al pigmento, su textura y sus cualidades como materia. Cuando seca, el volumen, el cuerpo de la pintura, se mantiene inalterable. Nos permite jugar con diferentes útiles para lograr un sin fin de texturas diferentes. Los pinceles de cerda dejan su huella en cada pincelada, sin embargo los sintéticos aplanan, son más delicados. El óleo diluido con barniz, jugando con las proporciones, puede producir desde el empaste mas tosco a las veladuras más sutiles. Con una paleta de color reducida, trabajando las mezclas, se puede conseguir una gama de tonos infinita, desde los más sutiles a los vibrantes y saturados. La mayoría de colores

son opacos, lo que permite superponer capas de color cubrientes, pero también hay una gama de color completamente transparente, con los que jugar con el tono de los cuadros por medio de las veladuras. Nada mejor que la contemplación directa de la materia pictórica y la plástica resultante de su tratamiento sobre el soporte para conocer las cualidades a las que hacemos referencia.

Hablar por tanto de poética de la pintura es para nosotros hablar de la metodología pictórica en sí, esto responde a nuestra concepción del lenguaje como el único medio necesario para la transmisión de conceptos o ideas. A través de la contemplación del medio, de la reflexión que suscita, el espectador genera una lectura.

La poética surge de la reflexión, de la concepción de cuadro como objeto tangible, y de la adecuación de la técnica, los útiles, los materiales y el orden de los procesos con un fin, un resultado plástico que se adecúe a una idea, una sensación.

El encaje de los motivos siempre se lleva a cabo gracias a una cuadrícula, dividiendo formato y referente en dieciséis, cuatro secciones verticales y cuatro horizontales. Mediante la fotografía escogemos un encuadre, la cuadrícula nos permite trasladar el encuadre al soporte, sin por ello limitar nuestra capacidad de traducción de la realidad del referente al esquema de la pintura.

Como dijimos anteriormente, cuando iniciamos la obra no trabajamos sobre el soporte color blanco, antes de comenzar, lijamos la superficie y aplicamos una capa fina de un color concreto, escogido en base al tono medio de la imagen o bien el tono de sombra, para reservarlo e ir trabajando la gama cromática en función de esta.

Sobre ésta base se realiza la cuadrícula y se comienza a encajar la figura y los motivos. El encaje se lleva a cabo directamente con color, utilizando en ambos casos un tono cercano al color local del elemento que se esté encajando. Generalmente el encaje de la figura se llevo a cabo con tres trazos rápidos, solo para situarla de manera general, en cambio el de las flores es por medio de la mancha.

En la primera sesión de encaje del motivo, no se hace distinción en la aplicación de los tonos del motivo en función de la zona de luz y sombra. Los tonos se repiten de la misma forma que los percibiríamos al contemplar directamente la prenda textil

Tras la situación de las formas florales en el plano se cubre de nuevo el fondo con materia, tanto de los estampados como de la figura, con un tono intermedio que más tarde



se aproximará a la zona de luz por medio de la aplicación de materia y a la zona de sombra por medio de veladuras. . Por medio de materia sobre seco se propician texturas e información plástica desde el principio.

Tras este proceso y una vez seca la pintura, se procede a dar una veladura general que se trabajará con el objetivo de definir las zonas de luz y sombra.

Generalmente ésta es la metodología empleada en las primeras sesiones de los trabajos, pero siempre varía en función de los referentes, en S/T (54x54cm), por ejemplo, el encaje se llevó a cabo por medio de mancha, muy gestual y direccional, reservando el color oscuro de la base como zona de luz y definiendo la sombra con un tono todavía mas oscuro, una vez definida la forma de la figura se llevó a cabo el encaje de los estampados por medio de línea y mancha de color local. El resultado de la primera sesión determina la metodología posterior.

Normalmente a la aplicación de pintura directa le sucede una veladura y a la veladura de nuevo la pintura. Al principio son veladuras generales, y conforme avanza el proceso se van concentrando en zonas más localizadas, para acentuar alguna sombra o matizar algún color concreto. La última veladura es siempre general y muy translúcida, su objetivo es unificar sutilmente el tono general del cuadro, en ningún momento modificarlo.

Como ya expliqué en el apartado de soportes, la tela y su relación con el objeto representado se enfatiza por medio de un proceso concreto pero muy simple de veladura, que consiste en una mezcla con bastante médium y generosa, que se aplica de forma rápida, sin necesidad de incidir demasiado, que es modelable y fluida. Una vez aplicada se retira con una espátula de plástico, se utilizan generalmente en procesos de grabado, con los cantos lijados, de ésta forma, la veladura se deposita únicamente en el poro de la tela, pero de forma sutil.

## Análisis fotográfico de un proceso pictórico



Fig. 78. Proceso pictórico de *S/T*, 50x55 cm, 2013





Fig. 79. Detalle de proceso pictórico de *S/T*, 50x55 cm, 2013



Fig. 80. Detalle de proceso pictórico de *S/T*, 50x55 cm, 2013





## Apéndice documental/Exposiciones





— Sessantave

# LOVE IS A FIST



VICTORIA IRANZO · LOLO · SRGER  
ED ZUMBA · LUCIANA NOVO · DI+LA  
CAPIFLEX · CERE · ERNESTO MUSANTE  
JANA GARBAYO · LISA BIRCH ·

*19 de Abril, 20:00, 2013.*

*Calle del Doctor Beltrán Bigorra, 13. Valencia.* ◆

[www.sessantave.es](http://www.sessantave.es) · [www.loveisafist69.tumblr.com](http://www.loveisafist69.tumblr.com)



Fig. 81. Cartel de la exposición *Love is a Fist*, 2013 / Fig. 82. Fotografía de la exposición *Love is a Fist*, 2013



Más de ochenta autores y casi un centenar de obras, esas son las cifras de la cita que el erotismo se da en la sexta planta de La Rambleta, hasta el 20 de junio. Nombres como Horacio Silva, Paula Bonet, Uiso Alemany, Sam, Ana Elena Peña, Paula Sanz, Ortifus, Mavi Escamilla, Santiago Relanzón, Joan Verdú, Alex Francés, Pepe Morea o el propio MacDiego, entre otros, ofrecen por fin al público algunas de esas obras que habían quedado escondidas en un cajón. "Algunas sí han sido mostradas antes, otros han tirado de cajonera y otros sí que han realizado piezas para la ocasión, el resultado es una entretenidísima expo erótica, muy sensual y con pequeños detalles porno", explica el comisario de la exposición. Pinturas que van de los 3 metros a los 10 centímetros, esculturas, fotografía, dibujo, diseño, joyería, todo vale con tal de conseguir que el visitante sienta algo más que calor en su interior durante el recorrido. De momento, ya tenemos una primera valoración, "todo el mundo que la ha visto sonríe".



Algunas de las obras de Paula Bonet y Victoria Iranzo

Fig. 83. Cartel de la exposición *Harto de Sexo*, 2013 / Fig. 84 Blog El País. Reseña de la exposición *Harto de Sexo*, 2013

VICTORIA IRANZO

ANONYMOUS FOTOGRAFÍA

CONTACTHOMEARTISTSFURNITURENEW ARRIVALSEXPOSITION

Fig. 85. Página web Galería Miquel Alzueta, Barcelona

# Miquel Alzueta

jueves, 11 de julio de 2013

## VICTORIA IRANZO

Una novedad, un descubrimiento, una artista emergente. Tal como os vamos avanzando, la Galería está en un proceso de remodelación global, en un intento de convertirnos en un espacio de referencia para el arte contemporáneo, la arquitectura y el diseño. Dentro de todo este trabajo - en el que nos vemos involucrados desde principios de año- estamos seleccionando nuevos artistas. Uno de ellos será Victoria Iranzo. Su obra, aún desconocida por casi todo el mundo dada su juventud, aúna la modernidad y la tradición pictórica, presentando elementos reconocibles - como el cuerpo humano, o formas geológicas- a través de una relectura de nuestro tiempo, las telas, los colores, los estampados, la moda que subyace... Construyendo un mundo personal que no deja indiferente a nadie que lo observe. Una artista a seguir, que podréis descubrir en la Galería a partir del próximo mes de septiembre.

Fig. 86. Blog de la Galería Miquel Alzueta, Barcelona





## Conclusiones





El presente proyecto, se abordó desde un primer momento bajo la pretensión de realizar obras, pinturas, que se defendiesen por si mismas. El desarrollo del concepto de ilusión pictórica fue el reclamo utilizado para generar inquietud e interés por parte del espectador, quien debe formular sus propias conclusiones.

Aunque defensores de la pintura como único medio necesario para la transmisión de conceptos, este trabajo de investigación ha despertado nuevos intereses como consecuencia de resolver ciertas cuestiones hasta ahora ignoradas.

La idea inicial, la ilusión de realidad sobre el soporte pictórico, aplicada a las *deformaciones florales*, surgió de cuestiones en principio intuitivas. Los parámetros de acción se situaron en torno a la representación del cuerpo, estudio que veníamos realizando desde los inicios de nuestra trayectoria artística, y los motivos, elementos utilizados en la obra precursora, cuyo resultado provocó ciertas reflexiones conceptuales. Durante la investigación teórica y el desarrollo conceptual, fuimos siendo conscientes progresivamente, de la influencia y repercusión que nuestros intereses personales tienen en las obras.

Sentimos por ello, haber realizado un importante avance. La toma de conciencia de la necesaria implicación personal en el desarrollo de nuestra práctica. Por otro lado, la sinceridad con la que debe resolverse.

Cuando observamos un cuadro por primera vez, entran en juego diversos factores que modifican nuestra conducta. Si conocemos y admiramos el artista y su obra, a menudo olvidamos la imagen, y nos aproximamos rápidamente a contemplar y estudiar su plástica, nos alejamos ahora y observamos la imagen, concebimos la imagen como un todo. El proceso posiblemente se repita antes de darle la espalda definitivamente.

Ante una obra desconocida, el proceso es a la inversa, si la imagen nos seduce nos aproximamos para dar respuesta a las inquietudes pictóricas, es decir, cómo se ha resuelto.

Si bien es cierto que estos procesos de contemplación son ejemplos, y pueden darse muchos más. Nuestras pretensiones parten de ésta forma personal de concebir una obra, de la necesidad de generar reacciones similares en el espectador a través de nuestra propia pintura. La apreciación y valoración de la misma como un todo.

En cuanto a la conclusión que extraemos de la materialización de dichas pretensiones en el soporte pictórico, no es sino en el espectador, en quién recae la responsabilidad de aplicar un juicio, negativo o favorable.

A nivel personal, el desarrollo de este proyecto se valora, si bien no tanto como objetivos y resultados, como proceso de aprendizaje. La investigación, que a derivado en la experimentación de unas u otras cuestiones, y la crítica que hemos realizado de los resultados obtenidos en cada proceso han dado pie al planteamiento de nuevos proyectos o ideas con las que trabajar.

En lo relativo a la plástica, advertimos claramente el progreso de las primeras obras realizadas a las últimas, siempre teniendo en cuenta que juzgamos este hecho en base a los objetivos pictóricos que se pretenden alcanzar, que parten de nuestro gusto personal. Se pretenden alcanzar, puesto que el camino acaba de empezar. Las habilidad, en lo relativo a las cualidades plásticas que planteamos, se adquiere mediante la práctica, el trabajo con el medio, así como mediante la observación y análisis de obras vistas, de referentes. En este punto queda claro, que el trabajo llevado a cabo en el transcurso del tiempo dedicado a este proyecto de investigación ha resultado en todo caso, enriquecedor.

Índice de figuras.





<b>Fig. 1.</b> Sandro Botticelli, <i>El nacimiento de Venus</i> , 1484-1486.....	Pág. 22
<b>Fig. 2.</b> Fotografía publicitaria, <i>You have skin like a goddess</i> , Venus, Gillette.....	Pág. 22
<b>Fig. 3.</b> Barbara Kruger, <i>Your body is a battleground</i> , 1989.....	Pág. 24
<b>Fig. 4.</b> Jenny Saville, <i>Plan</i> , 1993.....	Pág. 25
<b>Fig. 5.</b> Jenny Saville, <i>Trace</i> , 1993.....	Pág. 25
<b>Fig. 6.</b> Vera Lehdorf y Holger Trülzsch, <i>Sirius</i> , 1985.....	Pág. 26
<b>Fig. 7.</b> Ángeles Agrela, <i>Camuflaje</i> , 1999.....	Pág. 27
<b>Fig. 8.</b> Cecilia Paredes, <i>Costa Rica, mi otro yo</i> , 2006.....	Pág. 28
<b>Fig. 9.</b> Cecilia Paredes, <i>Paradise</i> , 2009.....	Pág. 29
<b>Fig. 10.</b> William Morris, <i>Cray</i> , 1883-1884.....	Pág. 34
<b>Fig. 11.</b> William Morris, <i>Kennet</i> , 1883-1884.....	Pág. 34
<b>Fig. 12.</b> Alphonse Mucha, <i>Peonies</i> , 1897-1898.....	Pág. 35
<b>Fig. 13.</b> Alphonse Mucha, <i>Studies</i> , 1902.....	Pág. 36
<b>Fig. 14.</b> Sonia Delaunay, <i>Composition 34</i> , 1930.....	Pág. 37
<b>Fig. 15.</b> Sonia Delaunay, Coat made for Gloria Swanson, 1923-1924.....	Pág. 37
<b>Fig. 16.</b> Varvara Stepanova, Design for a Woman's Suit, 1924.....	Pág. 37
<b>Fig. 17.</b> E. Khudiakova, Reconstrucción de un diseño de Stepanova, 1985.....	Pág. 37
<b>Fig. 18.</b> Liubov Popova, Design for an ensemble, 1924.....	Pág. 38
<b>Fig. 19.</b> Natalia Goncharova, <i>Woman in red dress with White flowers</i> , 1914.....	Pág. 38
<b>Fig. 20.</b> Natalia Goncharova, Costume design for a peasant woman, 1914.....	Pág. 38
<b>Fig. 21.</b> Sophie Taeuber-Arp, <i>Elementary forms</i> , 1917.....	Pág. 39
<b>Fig. 22.</b> Henri Matisse, <i>Harmony in red (The red room)</i> , 1908.....	Pág. 40
<b>Fig. 23.</b> Gustav Klimt, <i>The tree of life</i> , 1909.....	Pág. 40
<b>Fig. 24.</b> Gustav Klimt, Detail of <i>Early Italian Art</i> , 1890-1891.....	Pág. 41
<b>Fig. 25.</b> Gustav Klimt, Detail of <i>Early Italian Art</i> , 1890-1891.....	Pág. 41
<b>Fig. 26.</b> Miriam Schapiro, <i>The Golden Robe</i> , 1979.....	Pág. 42
<b>Fig. 27.</b> John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1851-1852.....	Pág. 44
<b>Fig. 28.</b> Karl Blossfeld, <i>Wunder garten der natur series</i> , 1932.....	Pág. 45
<b>Fig. 29.</b> Karl Blossfeld, <i>Wunder garten der natur series</i> , 1932.....	Pág. 45
<b>Fig. 30.</b> Stephen Gill, <i>Hackney Flower Portraits</i> , 2005-2007.....	Pág. 47
<b>Fig. 31.</b> Stephen Gill, <i>Hackney Flower Portraits</i> , 2005-2007.....	Pág. 47
<b>Fig. 32.</b> Lucia Ganieva, <i>Factory #1</i> , 2008.....	Pág. 47
<b>Fig. 33.</b> Robert Polidori, <i>Bed 'à la Polonaise' de Louis XVI</i> , 2007.....	Pág. 48
<b>Fig. 34.</b> Robert Polidori, <i>Access door detail, Chambre de la Reine</i> , 2007.....	Pág. 48

<b>Fig. 35.</b> Édouard Manet, <i>Branch of White peonies and secateurs</i> , 1864.....	Pág. 50
<b>Fig. 36.</b> Henri Fantin-Latour, <i>Roses</i> , 1886.....	Pág. 51
<b>Fig. 37.</b> Henti Fantin-Latour, <i>Roses</i> , 1871.....	Pág. 52
<b>Fig. 38.</b> Henri Fantin-Latour, <i>Cyclamens</i> , 1860.....	Pág. 52
<b>Fig. 39.</b> Nobuyoshi Araki, <i>Flowers</i> , 1992.....	Pág. 53
<b>Fig. 40.</b> Robert Mapplethorpe, <i>Jack in the Pulpit</i> , 1988.....	Pág. 54
<b>Fig. 41.</b> Georgia O’Keeffe, <i>Light Iris</i> , 1924.....	Pág. 56
<b>Fig. 42.</b> Michaël Borremans, <i>The Performance</i> , 2004.....	Pág. 61
<b>Fig. 43.</b> Michaël Borremans, <i>The fool</i> , 2004.....	Pág. 62
<b>Fig. 44.</b> Balthus, <i>The White Skirt</i> , 1937.....	Pág. 63
<b>Fig. 45.</b> Balthus, <i>The Victim</i> , 1938.....	Pág. 64
<b>Fig. 46.</b> Detalle de fotografía tomada como referente.....	Pág. 65
<b>Fig. 47.</b> Rosa.....	Pág. 65
<b>Fig. 48.</b> Henri Fantin-Latour, <i>Detail of Roses in a stemmed glass</i> , 1890.....	Pág. 65
<b>Fig. 49.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 65
<b>Fig. 50.</b> Victoria Iranzo, <i>Nora</i> , 150x150 cm, 2012.....	Pág. 66
<b>Fig. 51.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 90x90 cm, 2012.....	Pág. 68
<b>Fig. 52.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 120x120 cm, 2012.....	Pág. 68
<b>Fig. 53.</b> Fotografía publicitaria, H&M.....	Pág. 69
<b>Fig. 54.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 50x50 cm, 2012.....	Pág. 72
<b>Fig. 55.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 50x50 cm, 2012.....	Pág. 73
<b>Fig. 56.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 50x50 cm, 2012.....	Pág. 73
<b>Fig. 57.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2012.....	Pág. 74
<b>Fig. 58.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 50x55 cm, 2012.....	Pág. 74
<b>Fig. 59.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 24x24 cm, 2012.....	Pág. 75
<b>Fig. 60.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 90x90 cm, 2012.....	Pág. 76
<b>Fig. 61.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 90x90 cm, 2012.....	Pág. 77
<b>Fig. 62.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 90x90 cm, 2012.....	Pág. 77
<b>Fig. 63.</b> Victoria Iranzo, <i>Edén</i> , 145x195 cm, 2012.....	Pág. 78
<b>Fig. 64.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de Edén</i> , 145x195 cm, 2012.....	Pág. 78
<b>Fig. 65.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 120x120 cm, 2012.....	Pág. 79
<b>Fig. 66.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 120x120 cm, 2012.....	Pág. 79
<b>Fig. 67.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 14x11 cm, 2013.....	Pág. 80
<b>Fig. 68.</b> Victoria Iranzo, <i>Detalle de S/T</i> , 14x11 cm, 2013.....	Pág. 80

<b>Fig. 69.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 54x54 cm, 2013.....	Pág. 81
<b>Fig. 70.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> , 54x54 cm, 2013.....	Pág. 81
<b>Fig. 71.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 82
<b>Fig. 72.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 83
<b>Fig. 73.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 83
<b>Fig. 74.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 83
<b>Fig. 75.</b> Victoria Iranzo, <i>S/T</i> (En proceso), 195x195 cm, 2013.....	Pág. 84
<b>Fig. 76.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> (En proceso), 195x195 cm, 2013.....	Pág. 85
<b>Fig. 77.</b> Victoria Iranzo, Detalle de <i>S/T</i> (En proceso), 195x195 cm, 2013.....	Pág. 85
<b>Fig. 78.</b> Proceso pictórico de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 94
<b>Fig. 79.</b> Detalle de proceso pictórico de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 95
<b>Fig. 80.</b> Detalle de proceso pictórico de <i>S/T</i> , 50x55 cm, 2013.....	Pág. 95
<b>Fig. 81.</b> Cartel de la exposición <i>Love is a Fist</i> , 2013.....	Pág. 99
<b>Fig. 82.</b> Fotografía de la exposición <i>Love is a Fist</i> , 2013.....	Pág. 99
<b>Fig. 83.</b> Cartel de la exposición <i>Harto de Sexo</i> , 2013.....	Pág. 100
<b>Fig. 84.</b> Blog El País. Reseña de la exposición <i>Harto de Sexo</i> , 2013.....	Pág. 100
<b>Fig. 85.</b> Página web Galería Miquel Alzueta, Barcelona.....	Pág. 101
<b>Fig. 86.</b> Blog de la Galería Miquel Alzueta, Barcelona.....	Pág. 101





## Bibliografía



- **Baudrillard, Jean**, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1989.
- **Benke, Britta**, *Georgia O'keeffe 1887-1986, Flores en el desierto*, Benedikt Taschen, Alemania, 1995.
- **Buci-Gluksma, Christine**, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena libros, D.L., 2007.
- **Calvo Serraller, Francisco**, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid, 2005.
- **Chadwick, Whitney**, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- **Clark, Kenneth**, *The Nude: A Study of Ideal Art*, John Murray, Londres, 1956.
- **Gombrich, E. H.**, *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1997.
- **Grove, Jeffrey**, *Michaël Borremans, Paintings*, Hatje Cantz, Alemania, 2009.
- **Hesterberg, Annegret**, *El cuerpo des/cubierto, Desnúdate, Un diálogo entre el vestido y el cuerpo*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2009.
- **John Thornton, Robert**, *The Temple of Flora, The complete plates*, Taschen, Colonia, 2013.
- **Kirkby, Mandy**, *El lenguaje de las flores*, Salamandra, Barcelona, 2012.
- **Mayayo, Patricia**, *Historia de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.
- **Méndez Baiges, Maite**, *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007.
- **Nead, Lynda**, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid, 1997.
- **Néret, Gilles**, *El erotismo en el arte*, Benedikt Taschen, Alemania, 1994.
- **Pérez Gaudi, Juan Carlos**, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Cátedra, Madrid, 2010.
- **Ramírez, Juan Antonio**, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.
- **Vidal Claramonte, M<sup>a</sup> Carmen África**, *La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2003.
- **VVAA**, *Balthus et le portrait*, Flammarion, París, 2011.
- **VVAA**, *Flores, EXIT*, nº 28, Noviembre/Diciembre 2007, Enero 2008.
- **VVAA**, *Henri Fantin-Latour (1836-1904)*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009.
- **VVAA**, *Jenny Saville*, Rizzoli, Nueva York, 2005.
- **VVAA**, *Mapplethorpe: Pistils*, Random House, Londres, 1996.
- **VVAA**, *Michaël Borremans, Eating the beard*, Hatje Cantz, Alemania, 2011.
- **VVAA**, *Paraísos artificiales, EXIT*, nº 41, Febrero/Marzo/Abril, 2011.



## Enlaces del apéndice documental

- Blog El País. Reseña de la exposición *Harto de Sexo*, 2013  
[www.blogs.elpais.com/eros/2013/06/hartos-de-sexo.html](http://www.blogs.elpais.com/eros/2013/06/hartos-de-sexo.html)
- Página web Galería Miquel Alzueta, Barcelona  
[www.galeriamiquelalzueta.es/home/](http://www.galeriamiquelalzueta.es/home/)
- Blog de la Galería Miquel Alzueta, Barcelona.  
[www.miquelalzueta.blogspot.com.es/](http://www.miquelalzueta.blogspot.com.es/)