

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

EL RETRATO TRADICIONAL Y LAS NUEVAS HERRAMIENTAS.

Presentado por: **SORRIBES LENGUA, DELIA**

Tutor: **ZARRAGA LLORENS, JOSEFA MARÍA**

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Desde la antigüedad, la copia de las obras de los grandes maestros ha sido un sistema de aprendizaje habitual en los talleres y escuelas; los aprendices podían adquirir así los conocimientos y destrezas necesarios para, más adelante, poder llevar a cabo sus propias obras con la satisfacción personal de haber asumido el saber de los grandes maestros.

Pero ¿cuáles son los límites de la copia, la cita, la alusión? Hoy en día estamos abrumados por imágenes; cualquier persona tiene acceso consentido o no a ellas. Es inevitable no tener referentes en el campo de la creación y cada vez es más difícil pensar en que aquello que vemos es original, creativo y exclusivo. Pero es la visión que cada uno de nosotros damos de ella lo que la hace única.

Una imagen debe conmover, debe gustar. No importa cuál sea su origen; ha de transmitir. De ahí que mis referentes estén inspirados en las imágenes de otros, porque en mis obras he citado, he copiado y he homenajeado a aquellos autores que con sus obras visuales (cine, pintura, publicidad) me han conmovido, aquéllos que han despertado en mí la inquietud de crear a partir de ellos. Aunque la obra pintada solo es el fruto de un análisis de referentes, de una búsqueda de modelos, de la creación de una escenografía ficticia y de la ejecución pictórica. La técnica empleada para “re-crear” estas obras ha sido el óleo sobre lino.

A simple vista todos los retratos tienen un aire decadente, pero hay que detenerse y contemplarlos para apreciar todo el trabajo y todas las horas invertidas frente al ordenador para recrear esa escenografía, y adaptar lo más posible la luz y los colores para conseguir el mayor parecido posible con el referente.

El presente trabajo recoge ideas, objetivos y conclusiones fruto de la necesidad de querer aprender y disfrutar del retrato, intentando combinar la tradición pictórica de éste con las destrezas tecnológicas, lo que me ha llevado a poder encontrar mi propio equilibrio a la hora de afrontar una obra.

PALABRAS CLAVE:

Retrato, óleo, photoshop, apropiacionismo, cita, alusión , versión...

ABSTRACT

Since ancient times, copying the works of the great masters has been a system of regular workshops and learning in schools; as the pruned apprentices acquire knowledge and skills needed to, ms later, can perform their own works with the personal satisfaction of having taken the knowledge of the great masters. But what are the limits of copying, quotation? Today we are overwhelmed by da images; Anyone have consented or not access to them. It is impossible not to be leaders in the field of creation and it is becoming more difficult to think that what we see is original, creative and unique. But it is the vision that each of us take from it what makes it unique. An image should move, must like. No matter cul their origin; has to transmit. From ahque my references estn inspired by the images of others, because in my work I quoted, I have copied and honored to authors who with his visual works (cinema, painting, advertising) moved me, here Llos that have aroused concern in mla create from them. Although his painting is just the result of an analysis of references, a search for models of creation of a fictional stage designer and pictorial execution. The technique used to "re-create" these works have been read on linen. At first glance all the portraits have a decadent air, but you have to stop and contemplate to appreciate all the work and all the hours spent at the computer to recreate this stage designer, and adapt it more possible light and colors get as close as possible to the referent. This paper collects ideas, objectives and conclusions resulting from the need to want to learn and enjoy the portrait, trying to combine the pictorial tradition of ste with tecnolgicas skills, which led me to find my own balance when facing a play.

KEY WORDS

Portrait , canvas , photoshop, appropriation , quotation, allusion, version...

INDICE

1. Introducción.....	5-9
1.1. Cita.....	5
1.2. Alusión.....	6
1.3. Apropiacionismo.....	6
1.4. Versión.....	7
1.5. Copia.....	7
1.6. Paso de lo tecnológico a lo artesanal.....	8-9
1.7. Etapas del trabajo.....	9
2. Objetivos.....	9
3. Metodología.....	10-12
4. Cuerpo de la memoria.....	12-19
4.1. Tecnología.....	12-15
4.1.1. Cambios sufridos al fotografiar un original...13	
4.1.2. Retoque fotográfico.....14-15	
4.2. Tradición pictórica.....	16-19
4.2.1. Preparación conocimientos.....16-19	
4.2.2. Ejecución pictórica.....19	
5. Conclusión.	20
6. Bibliografía.....	21

1. INTRODUCCIÓN

En mi trabajo quiero reflejar cómo combinar las herramientas tecnológicas con los métodos tradicionales de pintar un retrato.

En cualquier disciplina artística sólo unos pocos autores consiguen crear escuela; sus obras maestras, que provienen de la inspiración y del genio creador, han hecho que su trayectoria haya sido seguida e imitada por otros muchos que, en algunos casos, han llegado a ser también grandes maestros imitando técnicas, influencias y condicionantes artísticos que han sido aplicados al estilo de trabajo y a la voluntad artística propias de cada uno.

Aquella admiración ha dado lugar, a menudo, a citas, apropiaciones, copias, interpretaciones, versiones que a veces han sido totalmente conscientes y otras no. La sociedad en la que vivimos pone al alcance de cualquiera de nosotros conceptos, ideas, imágenes o diseños de artistas y pensadores. Antiguamente impensable este alcance.

La razón por la cual una imagen nos conmueve viene dada por el gusto que tenemos cada uno. Pero en este trabajo no he estudiado dicho fenómeno, sino la necesidad de crear a partir de referentes, y con la ayuda de las herramientas tecnológicas adecuadas, poder facilitar el trabajo de diseño, versión o copia. Por eso he creído conveniente aludir a ellas.

1.1. CITA:

La cita es una mención breve. Es un concepto ampliamente utilizado, aunque durante el postmodernismo se hace más patente la cita plástica, ya que se nutren del arte plástico de otras épocas para enriquecer sus obras. Quisiera citarles, (nunca mejor dicho) unas líneas del libro *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*;

“...¿qué ocurre con las imágenes? ¿Cuándo podemos hablar de cita en la pintura? Comenzaremos con la cita directa, cuando una imagen cita de una manera directa a otra. El simple hecho de que una imagen incluya a otra no significa que se trate de una cita. Según Goodman tampoco estaríamos hablando de cita cuando una imagen hace referencia a otra. Para su argumentación utiliza

el ejemplo de La Ronda Nocturna de Rembrandt. Si vemos un cuadro que representa una sala de un museo con un grupo de visitantes y detrás de sus cabezas se percibe tan sólo un fragmento del cuadro referido de Rembrandt, sin que lo podamos ver en su totalidad, entonces aunque se refiera a este cuadro concreto no lo citará porque no lo contiene. Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y también la contiene o incluye...”¹

Pero Gálvez unas líneas mas adelante profundiza en la cita como cuadro en el cuadro, dice así;

La cita en pintura debe consistir por tanto en la inserción en un cuadro de una copia (imagen, reproducción) íntegra o parcial de un cuadro anterior, cuya obra ofrece según Genette, una manifestación indirecta.

1.2. ALUSIÓN:

En retórica su uso es muy recurrido, ya que hace una referencia breve de manera indirecta o por implicación. Así pues, podemos decir que la alusión es la más *soft* de todas las aquí referidas.

1.3. APROPIACIONISMO:

Según Gálvez nos relata en su Tesis doctoral. *Estrategias citacionales y otros desplazamientos en la plástica actual*. El apropiacionismo en el arte implica por parte del autor la posición de negar la forma original al incorporar su historia, con el contexto y el significado, dentro de su trabajo. También estructura los tipos de apropiacionismo en la simple apropiación o procedimiento, transformación del objeto ya usado, utilización de referencias cuya ejecución se realiza manualmente, o por otra parte la utilización de otras referencias construidas de estilos pasados y por último la mezcla de las últimas creando una imagen nueva.

Leyendo sobre el apropiacionismo me llamó la atención la respuesta que dio César Reglero a la pregunta ¿Existe una obra original? El artista, respondió: “No. Todo tiene cierta influencia de algo; nadie es un producto de las influencias nada ni de una generación siguiente”. Todo nos influencia. “Ésta es la base de la apropiación, un movimiento artístico después del procedimiento de la apropiación; es decir, el uso de los elementos para la creación de un nuevo trabajo”. El artista ha publicado su primera monografía que trata de la apropiación en España. Por otro lado el tarraconense dejó una frase para meditar, “Yo me apropio e intervengo en la obra de otro para crear la mía propia, así enriquezco e intento aportar alguna cosa a la anterior, no por copiarla”²



Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919

¹ Galvez, A. (2004). *Cita de la pintura, estrategias autorreferenciales en la pintura*. (R. Bellveser, Ed.) Valencia, Valencia, España: Intitució Alfons el Magnanim-Diputació de València.

² Filella, C. (22 de 02 de 2011). *El punt avui*. From <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/19514-existeix-lobra-original.html>

1.4. VERSIÓN:

Del latín *versum*, es el modo que tiene cada artista de hacer o de referirse a una misma obra. También podemos decir que una versión es una nueva obra interpretación de una obra anterior.

Los artistas pueden versionar o interpretar como un homenaje al artista de la obra original. Aunque muchas versiones son excelentes, no tienen el fundamento de lo original, para mí un factor clave, pero como he dicho anteriormente, poquísimos artistas han sido genuinos. Las versiones son un paso más en la copia, ya que no se rigen sólo por lo que ven, sino que interpretan el original, lo citan y hacen una versión, una obra propia con alusión al artista de la obra original. Las versiones a menudo tienen un papel de renovación del tema.

Hacer obras versionadas es un modo de aprender.

1.5. COPIA:

Los artistas han observado el arte de los grandes maestros y la copia de sus obras ha sido un método de aprendizaje durante muchos siglos.

Quisiera citar al filósofo francés, Clement Rosset, que tiene dos obras relacionadas con la copia.

“El resplandor de la verdad supone, por un lado, un mundo de originales, y por el otro, un mundo de copias que sustituyen con mayor o menor habilidad a los originales: hay resplandor de la verdad cuando se perfila el original a través de sus copias –filosofía del Doble, filosofía metafísica, que considera la realidad cotidiana como una duplicación cuyo sentido y clave sólo podría entregar la visión del Original-.La densidad de lo real, por el contrario, señala una plenitud de la realidad cotidiana, es decir, la unicidad de un mundo que no se compone de duplicados, sino siempre de singularidades originales (incluso aunque se asemejen entre sí), y que, por tanto, no tiene que rendir cuentas a ningún modelo –filosofía de lo real, que ve en lo cotidiano y en lo trivial, incluso en la repetición misma, toda la originalidad que existe en el mundo-. No hay ningún objeto, a los ojos de la filosofía de lo real, que pueda ser considerado como original en el sentido metafísico del término; no hay ningún objeto real que no esté fabricado, que no sea artificial, dependiente, condicionado, de segunda mano. Aquí todo es postizo, si se quiere, al menos según la opinión de cierta sensibilidad metafísica; ahora bien, estos duplicados no copian ningún patrón y, en consecuencia, todos ellos son originales. Plétora de duplicados, plétora de originales: puede decirse indistintamente lo uno o lo otro desde el momento en que esta plétora es total, es decir, en tanto que ocupa de manera exhaustiva todo el campo de la existencia. Como no hay más que duplicados, no hay originales; a la vez, todos los duplicados son originales”³

• ³ Rosset, A. C. (1996). De la percepción y el azar. *Bitare*, 8.

1.6. PASO DE LO TECNOLÓGICO A LO ARTESANAL.

Desde que se hizo la primera la fotografía en el s. XIX, las bellas artes han dado lugar a nuevas formas de comprender la creación. La tecnología digital está cambiando el arte, induce no sólo la aparición de nuevos modelos sino también de métodos de trabajo y de aprendizaje.

Antiguamente el modo de pintar un retrato exigía que el modelo estuviese presente y en una posición determinada durante sesiones; a día de hoy, el pintor tiene la autonomía de pintar dónde y cuándo quiera, además de modificar aquello que le convenga o desee en un momento determinado, como la luz, el coloro la fisonomía del retratado con un leve toque de pincel en el ordenador. El mundo photoshop, que se está imponiendo en nuestras vidas, hace posible que en una fotografía quepa casi todo lo que podamos imaginar. El formato Raw no es realmente un formato, es un concepto, no captas una fotografía a la que la cámara le da unos parámetros y conversiones, sino que con Raw el sensor de la cámara aplica ningún proceso, convierte a la fotografía en muchísimos valores numéricos almacenados en una memoria intermedia. De ahí que este “formato” sea buenísimo y cumpla perfectamente la función para la que fue creado: la manipulación de los colores, de la luz, la variación de los parámetros de blancos, la exposición de las luces, los medios tonos...; al no ser aun una fotografía como tal, el nivel de manipulación al que podemos llegar es excelente frente al formato jpg, por ejemplo, que suele almacenar los datos de color y nitidez predeterminados, reduciéndonos muchísimo el balance de manipulación al que podemos llegar.

En mi proyecto he trabajado con Raw, ya que debía adaptar el modelo con una posición, luz, color y escenografía determinados. El referente podía ser una fotografía de un cuadro, o una fotografía de lo cotidiano, al fin y al cabo, una imagen en jpg. Profundizaré más sobre el proceso de retoque realizado en cada fotografía en el punto de Retoque fotográfico.

Pero lo que realmente me es necesario mencionar no es el paso de lo artesanal a lo tecnológico, sino lo contrario, el paso de lo tecnológico a lo artesanal. Ahora pues quisiera detenerme en los cambios que estamos sufriendo.

Marcos Dery escribe en su libro *Velocidad de escape*, que nuestra vida ha sufrido y sufre una gran revolución tecnológica. Después de leer varios escritos de Dery hay una pregunta que me da vueltas y me hace reflexionar, ¿la tecnología nos hará más libres o más esclavos? ¿Qué pasaría si perdiéramos nuestro iPhone una semana o hubiese un corte en la red durante varios días? Creo que el caos se apoderaría de todos nosotros. Para mí, a la hora de enfrentarme a un retrato, la libertad es poder verlo en mi imaginación terminado, sólo con ver las facciones de la persona a retratar, el pintar sin pensar, el nivel de sensibilización al que se puede llegar con un pincel, un leve toque con los mismos dedos. La capacidad de poder crear un retrato con alma.

Las fotografías, por más inquietante que puedan resultar contemplarlas, no me emocionan tanto como un retrato al óleo. El mismo retrato, de estar fotografiado del modelo a estar pintado, aunque lo esté a partir de la fotografía, cambia considerablemente. La fotografía congela momentos, miradas... pero los retratos al óleo te siguen mirando después de varios siglos, la sensación de estar siendo observada por el retrato que realizó Velázquez a Juan de Pareja, por ejemplo, que parece estar vivo; aún se puede oler la humedad de la estancia, la luz, la sensibilidad de cromática. Una buena fotografía nunca podrá remplazar un buen cuadro, a mi juicio. Veo la tecnología como una herramienta utilísima, pero el acabado en óleo me parece más sugerente y más íntimo. Debo decir que en el proyecto me he topado

muchísimas veces con la poca libertad que te da el pintar de una fotografía. Aunque uno de mis objetivos era el partir de un referente, buscar un modelo, fotografiarlo en un fondo y ambiente neutro para después con Photoshop adaptarlo a la fotografía de referente con todo lo que ello supone y pintar, para así de algún modo remplazar la carencia de un atrezzo físico y la atmosfera.

1.7. ETAPAS TRABAJO

- Las etapas por la que se rigió el trabajo fueron las siguientes:
- Localización de imágenes: búsqueda de referentes que versionar.
- Búsqueda de modelos con características parecidas al original.
- Fotografía: realización de fotografías con fondo neutro, para poder retocar con photoshop.
- Retoque fotográfico: adaptaciones de la fotografía nueva, para poder calcar la escenografía del original y crear una versión.
- Analizar las fotografías y descartar.
- Ejecución pictórica: con la ayuda de la imagen versionada, pintar al modo tradicional

2. OBJETIVOS

El presente proyecto se presenta como un trabajo teórico-práctico. Intenta abarcar la tradición por el retrato tan arraigada que hay en la pintura, citando y homenajeando de algún modo a artistas no muy conocidos y haciendo versiones de sus obras. Realizando fotografías con modelos de mi entorno en un escenario vacío y con la ayuda de photoshop, se adaptan las luces, colores y escenografía para asemejarse lo más posible al referente. Una vez obtenida la imagen deseada se procede a su ejecución pictórica.

De manera más esquemática los objetivos que quiero alcanzar son:

- Reflexionar sobre por qué una imagen te conmueve y otra no, sea cual sea su origen.
- Compilar obras de otros artistas que son versiones de otros artistas.
- Establecer un medio de trabajo entre la fotografía digital retocada y el acto de pintar.
- Realizar versiones y copias inéditas.

3. METODOLOGÍA



Cindy Sherman, "Untitled"
1990. Courtesy Metro
Pictures, New York.

- Estudiar con detenimiento a los grandes maestros. Buscar el modo de poder retroceder a la época barroca y observar el porque de su proceder en el acto de pintar. Por ello me informe de escuelas que a día de hoy siguen el mecanismo de aprendizaje de los antiguos. Por ello me traslade en verano a Florencia. Tanto en las aulas como en los museos me detuve a observar. Me di cuenta de la importancia del entorno, el estudio y como muchos factores que a veces nos pasan sin darnos cuenta influyen muchísimo en el cuadro. El simple hecho de pintar en el estudio con unas paredes blancas, a pintar en un estudio con las paredes del color del nexo de la paleta empleada, que tantas veces el profesor Domingo Oliver en las clases de Técnicas pictóricas en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. nos incidió en la importancia al igual del color de la paleta y su orden.
- Sobre el retrato académico he tenido en cuenta los textos de Nicholas Beer y Bounejoy, entre otros. Bounejoy en uno de sus escritos dice así;

“El retratista, por más que lo desee, no podrá hacer nunca de la obra una simple imitación, si se esfuerza en reproducir lo que ven sus ojos y nada más que lo que ven sus ojos, la figura acabara descomponiéndose, o más bien llegará a alcanzar como algunos documentos policiales, retratos-robot o fotografías, en los que no se tienen nada más que aquellos elementos que permiten una identificación lo más instantánea posible. El ser evocado aparece sin vida interior, sin alma, es decir, como un monstruo ya juzgado de antemano. El pintor de retrato confiere o confirma el ser, desde la orilla del abismo de la materia. Está abocando al testimonio ontológico, incluso cuando ignora que está cumpliendo esta tarea”⁴

La simple copia, como bien dice Bounejoy, se descompone, deja la obra vacía, sin alma. Desde la antigüedad la copia ha sido y es un método de aprendizaje. Pero ¿en qué momento deja de ser copia y pasa a ser un versión o una apropiación? Cindy Sherman, es un campos artísticos. A lo largo de su carrera ha tomado imágenes de fuentes muy dispares, como pueden ser películas, revistas o arte.

El abanico de recursos que tenemos al alcance de la mano hoy en día es infinito, cualquier persona tiene acceso a multitud de imágenes, estamos abrumados, y es ahí cuando no sabemos por qué una imagen nos hace detenernos en ella un segundo y contemplarla, es entonces cuando no importa su origen, su autor...simplemente nos ha conmovido de algún modo.

⁴

Bounejoy, Y. (2003). *La nube roja: Observaciones sobre el retrato.* . Síntesis.

Retomando a Cindy, quisiera detenerme en una de sus series, en concreto *History portraits*, en ella representa realidades que ya son artificios. Toma obras de otros artistas y las transforma, se involucra dentro de ellas, crea un diálogo entre lo que asemeja ser real y lo que no lo es. Así pues estamos frente a unas versiones de una obra conocida de un artista conocido, con la intención de hacer un homenaje o referencia a la obra más antigua con un tratamiento distinto, la fotografía. Diálogo entre tradición y tecnología.

En España tenemos uno de los ejemplos más claros que existen, Las Meninas de Velázquez, puede que sea una de las obras de la que más versiones se han hecho. Dicha obra siempre ha fascinado a numerosos artistas ya que nos trasmite el proceso de ejecución y cómo el artista juega con la composición y la escenografía. Picasso realiza varias versiones de Las Meninas, las adapta a su estilo. Pero no nos podemos olvidar del Equipo Crónica, una de sus obras que hace referencia a Las Meninas es El perro de 1970, de estilo Pop; se mueven en una clave humorística e irónica, se autorretratan en la escenografía de Las Meninas y detrás de ellos pintan al perro a una escala superior y hacen suya la obra, la transforman, la homenajean y citan al gran maestro del siglo de oro de la pintura española.

- Etapas trabajo:

En un principio nos planteamos la realización de una serie de retratos en los que hacíamos una reflexión sobre la luz y la sombra, las tonalidades cálidas y frías y cómo éstas afectaban al rostro, pero tras pintar algún que otro retrato vimos la necesidad de incorporar las nuevas tecnologías a la tradición retratística y al mismo tiempo nutrirnos de artistas. De ahí la idea de citar, versionar y aludir a artistas sin tener en cuenta su origen, sólo partiendo del gusto por uno u otro. Ahora proseguiré enumerando las fases del proyecto una vez encarrilado:

1. Observación y estudio de los grandes maestros en Florencia. Como he comentado anteriormente me desplace a la cuna de del arte. Todo el tiempo lo emplee al estudio desde el primer rayo de sol al último. Intente aprovechar toda mi estancia allí nutriendome de la observación de los grandes maestros y las frenéticas clases, agotadoras sesiones de dibujo al natural para adquirir el método Sighth-size y culminar en el acto de pintar.
2. Localización de imágenes: búsqueda de referentes que versionar tanto en libros como en plataformas de internet como por ejemplo Pinterest.
3. Búsqueda de modelos con características parecidas al original.
4. Fotografía: realización de fotografías con fondo neutro, para poder retocar con photoshop.
5. Retoque fotográfico: adaptaciones de la fotografía nueva, para poder calcar la escenografía del original y crear una

- versión.
6. Ejecución pictórica: con la ayuda de la imagen versionada, pintar a modo tradicional.

4. CUERPO DE LA MEMORIA

4.1. TECNOLOGÍA

Nos encontramos en una situación excepcional. El mundo digital, y más concretamente la fotografía, ha dado un vuelco brutal a la concepción del mundo de los sentidos. El desarrollo de las nuevas tecnologías ha iniciado un nuevo tipo de imágenes. Estas imágenes, tanto si las contemplamos en la pantalla del ordenador como en papel, vemos que han sido tratadas de forma diferente al método tradicional. El grano y el píxel tienen distinta naturaleza. Al comparar la imagen tradicional con la digital vemos diferencias y similitudes, pero tenemos que detenemos y observar los logros plásticos y técnicos que hemos alcanzado a día de hoy y aprovecharlos.

Las obras de arte fueron hechas para ser vistas en un determinado lugar y directamente al natural, ahora son divulgadas. Cada vez hay más personas que creen conocer las obras maestras, sin verlas al natural. La fotografía de la obra facilita el acceso a ella desde cualquier punto del mundo. Quisiera citar el libro de Talbot, *El lápiz de la naturaleza (1844)*:

*“Una ventaja del descubrimiento del arte fotográfico será el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza”*⁵

La tecnología nos proporciona muy buenas reproducciones de las obras de arte como podemos comprobar en la multitud de libros con imágenes de excelente calidad. Tantos adelantos nos sorprenden cada día, podemos contemplar las obras sin estar frente ellas, incluso podemos ver con zoom el ruido del gesto, característica que casi no

⁵ William Henry Fox Talbot, *el lápiz de la naturaleza*. (pp.51)

se puede apreciar al natural. Aunque por otro lado, hemos de ser conscientes que la abrumadora reproducción de imágenes distorsiona la pura contemplación de las obras de arte.

La copia o reproducción en serie y la fotografía, ayudan al estudiante de bellas artes. Copia y reproducción de alguna manera han existido en toda la historia del arte, de las réplicas romanas del original griego, al prototipo de imágenes que llenan nuestros templos, grabadas en la repetición de la obra; todas se aceptan de forma natural. Gracias a las reproducciones podemos aprender. Casi nadie, a día de hoy, puede decir que haya aprendido directamente de la obra original, pero sí de las reproducciones.

La divulgación de las imágenes permite tener acceso a grandes maestros o a meros aficionados. No podemos olvidar que la fotografía es muy fiel al original, pero aunque la tecnología esté muy avanzada, nunca será una copia exacta ya que versiona y hace suya la imagen original, la transforma y adapta a sus perfiles de color, la ISO... Me parece conveniente citar a Wölfflin :

"Las ilustraciones, prescindiendo de lo bien conocido, son lo suficientemente numerosas para despertar por sí solas el interés y estimular al lector a reflexiones propias que trasciendan de las indicaciones del texto. Verdad es que nada consigue obviar la dificultad fundamental de ser imposible fotografiar los cuadros que cuentan con el color como valor independiente de composición. Pueden fotografiarse los cuadros clásicos, y seguramente no resultarán conformes al original, pero tampoco habrá de contradecirlo; en cambio, tratándose de cuadros barrocos, la fotografía equivale casi siempre a la deformación"⁶.

4.1.1. Cambios sufridos al fotografiar un original:

Estamos tan habituados a ver reproducciones que no nos percatamos de los cambios y adaptaciones que se realizan en la fotografía de un original. Aparte de la nueva composición, encuadre, iluminación etc. de las que nosotros al fotografiar somos conscientes, hay otros muy importantes como el color, la textura, la fragmentación. Valores que difieren del original, pero dependiendo del uso que el espectador quiera dar de ellos, serán pertinentes o no.

En mi proyecto he cogido como referentes para versionar, aludir o citar reproducciones extraídas de internet, de originales provenientes de distinta naturaleza. No me importó su origen, simplemente quería que me sugirieran ellas mismas el ser pintadas. Así pues, al igual que he pintado versiones de cuadros, también he versionado obras de fotógrafos, tanto si eran instantáneas en mitad de un rodaje, como si eran de un gran artista del photosop. Al fin y al



Stephen Bauman, Alone Together.2012



Erwin Olaf. Sin titulo. Fotografía

Algunos referentes de las imágenes elegidas lo cito a continuación, digo algunos ya que como digo he recogido imágenes de distinta naturaleza y en algún caso me ha sido imposible el conocer su autor.

Stephen Bauman: comenzó sus estudios en la Academia de Arte de Florencia en 2004. A día de hoy es profesor en la Academia de Arte de Florencia.

Erwin Olaf: Fotógrafo holandés nacido en 1959. Es un fotógrafo de gran prestigio, ha sido el encargado de las campañas publicitarias de empresas como Nokia, Levis, Microsoft...

Ava Gardner Museum: Imágenes de la artista mientras rodaba películas y retratos



4.1.2. Retoque fotográfico:

El retoque fotográfico es una técnica mediante la cual se pueden obtener, a partir de una imagen inicial, otras de mayor calidad, realismo o composición totalmente distintas distorsionando la original. Ava Gardner. Fotografía.

Photoshop dispone de muchas herramientas para poder realizar retoques en las imágenes. Dichas herramientas pueden utilizarse para ediciones de filtros u otras más específicas. Voy a describirles brevemente el proceso de retoque que he seguido.

Realización de un documento nuevo con las medidas a escala del bastidor real.

Creación de una nueva capa con la imagen de referente a versionar.

Creación de la nueva capa con la imagen del modelo, realizada para la ocasión con fondo neutro.

Procedo a la eliminación del fondo con la herramienta de selección por color, valorando el nivel de tolerancia adecuado. Una vez seleccionado elimino la selección.

Selecciono la imagen resultante, la escalo y la adapto para que sea igual que el referente. Dependiendo de cada fotografía este paso será más o menos costoso, pero la realización de la fotografía con la postura exacta será primordial para acelerar el proceso.

Una vez escalado y adaptado hay veces en que el referente nos molesta de algún modo, así que con las herramientas de clonación, pincel... hago que la escenografía se adapte.

Cuando el modelo y la escenografía son correctos, procedo con el tema de luces, colores y filtros. No tenemos que olvidar que las fotografías están tomadas de muy distinta forma, así que la fuente de luz es distinta. El color cálido o frío de la fotografía se debe adaptar con las curvas, niveles y filtros. La verdad es que no he utilizado mucho filtro, por no decir ninguno, ya que a menudo la utilización de estos hace caer fácilmente en una sensación entre rígida y ficticia dando un resultado muy antiestético.

Después de realizar varias adaptaciones de fotografías creí conveniente desechar algunas que en un principio, por alguna razón, me parecieron sugerentes para pintar. Los valores que tuve en cuenta a la hora de desechar dichas versiones, fueron ya más por la expresión del rostro en el modelo que por la buena adaptación o no del retoque fotográfico. Las carnaciones, el brillo en la piel... fueron los valores que tuve en cuenta.



Ejemplo retoque fotográfico.

4.2. TRADICIÓN

4.2.1. Preparación conocimientos:

En cuanto a la tradición pictórica que quería reflejar en los retratos, me vi en la necesidad personal de pasar una corta estancia en la cuna del renacimiento, Florencia. Allí visité casi todo los días los Uffizi para contemplar directamente sus retratos. Al mismo tiempo profundicé en el método Sight-size, cuyo objetivo es ser plenamente fiel al modelo y su entorno. La observación y comparación del modelo y el retrato es muy importante para ser lo más preciso posible. Una herramienta indispensable fue el leer *Painting a portrait*, de Laszlo. Allí detalla paso a paso el procedimiento pictórico y en la segunda parte del libro comenta las características de los retratos más emblemáticos de los grandes maestros.

Los aspectos más importantes a la hora de pintar con el método Sight-size son:

- Entorno: Al igual que no es lo mismo observar un color con un fondo blanco a un fondo neutro, la estancia es primordial, sus paredes, sus suelos están pintados de un tono neutro. Las ventanas con cortinas negras. Mediante unas poleas direccionaban la luz. El caballete situado a la misma altura que el modelo real con una distancia entre ellos mínima para así evitar el salto de los ojos al contemplar el cuadro y el modelo, pero para una mejor valoración del tamaño y colores es mejor que el bastidor esté a una profundidad por la oreja del modelo hacia delante así tendremos la misma escala. Ahora empezamos a dibujar, no separamos a una distancia más o menos de 3 metros y observamos el modelo, nos ayudamos con un peso para hallar sus verticales. Este método de trabajo lo utilizaron muchos pintores; Sargent, Velázquez, Reynolds. En el tratado de pintura de Leonardo Da Vinci dice así :

*"También es recomendable ir a cierta distancia, porque entonces el trabajo se ve más pequeño, y más de la que se toma en un vistazo, y la falta de armonía y la proporción en las diversas partes y en los colores de los objetos es más fácilmente visto."*⁷

- La paleta es reducida y está ordenada por uso y luminosidad, es decir el primer color es el blanco plomo, le siguen el ocre, rojo, negro y por último el azul ultramar, porque casi no se utiliza para las carnaciones.

⁷ Leonardo da Vinci, *Preceptos del pintor, del dibujo*, Edward MacCurdy, vol. II, Jonathan Cape, London, 1945, p. 263.

(Mayer, 1993)-Blanco plomo:

“El blanco plomo ha sido siempre el pigmento básico o principal para pintar al óleo. Es superior a los otros blancos-en general a todos los demás pigmentos- en finura, secado, manejabilidad, opacidad, flexibilidad y duración. Tal superioridad que se emplea como criterio de comparación para juzgar las cualidades físicas de otros pigmentos, e incluso se sale de algunas de las reglas y restricciones que regulan la correcta aplicación de los colores. Muchas veces encuentran viejos retratos al óleo que se han desintegrado excepto en las caras, donde se utilizó una gruesa capa de pintura conteniendo mucho blanco de plomo; en otros cuadros antiguos es corriente encontrar zonas donde el blanco de plomo ha sobrevivido más que los demás colores.

El éxito de la pintura al óleo durante varios siglos ha dependido mucho de lo utilización de este pigmento, y su exclusión de muchas paletas modernas ha dado como resultado una pérdida de calidad técnica”⁸

-Ocre: Transparente y cálido. Al ser transparente se pierde con facilidad en las mezclas con los demás colores.

-Bermellón: rojo brillante, muy utilizado por Vermeer.

-Negro Marfil:

“El negro marfil es el más utilizado por los artistas, sirve bien para todos los usos. Es el único miembro del grupo de carbonato impuro que se recomienda como color permanente para trabajos artísticos. Sin embargo, es muy malo emplearlo a plena intensidad, o casi, en las capas inferiores de trabajos al óleo, ya que cualquier otro color que se aplique encima se agrietara.”⁹

-Azul ultramar:

“El azul ultramar es el azul clásico para usos artísticos. Los de mejor calidad –que se fabrican desde 1826- son idénticos al antiguo pigmento de lapislázuli para todos los efectos: tienen las mismas reacciones químicas y sólo se pueden distinguir al microscopio, que revela la diferente estructura cristalina. El principal inconveniente que presenta el azul ultramar es su gran

⁸ Ralph Mayer. Materiales y técnicas del arte.(p.161)

⁹ Ralph Mayer. Materiales y técnicas del arte(p. 159-160)

susceptibilidad a la coloración por ácidos minerales, incluso en cantidades ínfimas. Por eso nunca se utiliza para pintar al fresco. En todos los demás casos es muy permanente, como todos los pigmentos producidos en hornos de altas temperaturas. Mezclando con aceite, el ultramar tiene consistencia muy mala, y la pintura resultante es de naturaleza errática y correosa. Por ello, algunos fabricantes de colores en tubos lo suelen diluir con ceras y otros estabilizadores, para así lograr que todas las pinturas tengan la misma consistencia cremosa. No obstante, el pintor que se prepara sus propios colores sabe que el ultramar en óleos tiene un tinte que casi nunca se utiliza a plena intensidad, sino en combinación con blancos, amarillos, etc., que tienden a impartir una consistencia normal en las mezclas.”¹⁰

El médium juega un papel clave, da un toque de frescura en la pincelada y al mismo tiempo sensibiliza.

- La estancia en la que he pintado tiene sus paredes pintadas de color gris, el más parecido al nexo de la paleta, para así facilitar la visualización de los tonos.

He tenido la oportunidad, en las clases teóricas a las que asistí en Florencia, de poder leer fragmentos de biografías de artistas como la de Lady Burlington. En ella dice que Reynolds:

"... él tomó bastante cantidad de ejercicio mientras pintaba, porque continuamente caminó hacia atrás y hacia adelante Su plan era caminar varios metros de distancia, y luego tomar. Una larga mirada a mí y la imagen como nos paramos al lado del otro, y luego correr hasta el retrato y el guión en él en una especie de furia. A veces pensaba que sería un error, y pintar sobre mí en lugar de la imagen." ¹¹

A continuación medimos la parte más alta de la cabeza hasta el entrecejo y seguimos hasta la barbilla. Tenemos que tener muy en cuenta la Z creada por la nariz y los ojos, ya que ésta nos dará todas las proporciones. Por otra parte un factor importante es la jerarquía, el saber desde un principio lo que queremos enfatizar y lo que queremos dejar en segundo plano. El pelo ha de perderse con el fondo e insinuar sus límites sin perfilar, al igual que ocurre con la piel.

¹⁰ Ralph Mayer. Materiales y técnicas del arte (p.149)

¹¹ WP Frith: "Mi Autobiografía y Recuerdos, vol. III", Nueva York, 1888, p. 124.



Sorribes D. Retratos preparatorios.

4.2.2 Ejecución pictórica:

El método de ejecución seguido fue el siguiente:

1. Impresión digital de la imagen retocada a tamaño real.
2. Preparación del bastidor e imprimación del lino a la media creta en tono almagra.
3. Colocación de la imagen y el lienzo a la misma altura.
4. Realización de grisalla con blanco plomo y esperar entre 7 y 9 días para secado.
5. Veladuras en tonos ocre y rojizos al principio a grandes rasgos, y poco a poco con la ayuda del medium analizando mejor el tono y terminando con leves toques a la prima.



Sorribes D. Retratos definitivos.

5. CONCLUSION

Tras concluir el proyecto me veo en una tesitura difícil de expresar ante un tribunal. De los hallazgos personales me siento satisfecha pero he de decir que he errado en algunos conceptos o modos de encarrilar el proyecto. Estos errores se ven al final del camino y de ellos aprendo. Por ello quiero hacerles partícipes de mi humilde opinión. Al principio vi muy claro el camino a seguir, nutriéndome de la más estricta disciplina académica en Florencia y adaptando la necesidad de un modelo y un decorado ficticio mediante la fotografía y Photoshop me resultaría agradable el pintar con el hacer tradicional. Así empecé a fallar. Aunque reproduje el entorno indicado en el estudio tanto cuando hice las fotografías y cuando los pinte, nunca logré la atmósfera que regían los cuadros pintados al natural. Estaba demasiado condicionada a una fotografía. La libertad que siento al mezclar los colores que observo del natural, la vida en las carnaciones, el momento preciso de apropiarme de una mirada, un gesto... no lo hice en los cuadros definitivos. Esas sensaciones las experimente en los cuadros preparatorios, los cuadros realizados al natural. Era un sentimiento de superación. Al pintar de fotografía sin querer me límite a intentar pintar una fotografía, simple y llanamente. No tengo la sensación de dar lo mejor de mí. Pero sí que he aprendido del proceso. Ahora veo cuál es mi camino a seguir en la pintura. Aunque pueda tener un toque de anticuada en el proceder no hay mayor satisfacción que encontrarse uno mismo.

Con la escritura tal vez no llego a explicar todo lo que he aprendido. Solo hay que observar del natural los cuadros definitivos y los preparatorios para darse cuenta con cuáles he estado más agusto, donde me he encontrado, donde la pincelada ha sido libre.

BIBLIOGRAFIA

- Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, . (1961). Espasa-Calpe.S.A.
- Luisa, P. R. (2008). *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*. El autor D.L. .
- Bounejoy, Y. (2003). *La nube roja: Observaciones sobre el retrato*. . Sintesis.
- Filella, C. (22 de 02 de 2011). *El punt avui*. Obtenido de <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/19514-existeix-lobra-original.html>
- Frith, W. *Mi Autobiografía y Recuerdos*. Nueva York.
- Galvez, A. (2004). *Cita de la pintura, estrategias autorreferenciales en la pintura*. (R. Bellveser, Ed.) Valencia, Valencia, España: Intitució Alfons el Mgnanim-Diputació de València.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato : del sujeto en el retrato*Barcelona . Montesinos D.L. .
- Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. TURSEN-HERMANN BLUME.
- Rosset, A. C. (1996). De la percepcion y el azar. *Bitare* , 8.
- Talbot, W. H. (2014). *El lápiz de la naturaleza*. CASIMIRO LIBROS.
- Vinci, L. d. (1945). *Preceptos del pintor, del dibujo* (Vol. II). Londres: Edward MacCurdy.