

# TFG

---

## FLESH

PINTURA, FOTOGRAFÍA Y CUERPO FRAGMENTADO

Presentado por Azucena Abril Alonso

Tutor: Chema López

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

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....                    | 4  |
| <b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....         | 5  |
| 2.1. OBJETIVOS.....                             | 5  |
| 2.2. METODOLOGÍA.....                           | 6  |
| <b>3. CUERPO DE LA MEMORIA</b> .....            | 7  |
| <b>3.1. CUERPO TEÓRICO Y DESARROLLO</b>         |    |
| <b>CONCEPTUAL</b> .....                         | 7  |
| <b>3.1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TÍTULO</b> .....     | 7  |
| <b>3.1.2 REFERENTES</b> .....                   | 9  |
| 3.1.2.1 Jenny Saville.....                      | 9  |
| 3.1.2.2 Lucian Freud.....                       | 10 |
| 3.1.2.3 Miyako Isiuch.....                      | 10 |
| 3.1.2.4 John Coplans.....                       | 11 |
| 3.1.2.5 Referentes como esquema corporal.....   | 12 |
| <b>3.1.3 EL CUERPO</b> .....                    | 13 |
| 3.1.3.1 Pintar la carne.....                    | 13 |
| 3.1.3.2 El cuerpo fragmentado.....              | 14 |
| <b>3.2. JUSTIFICACIÓN PERSONAL</b> .....        | 17 |
| <b>4. PROCESO DE PRODUCCIÓN</b> .....           | 21 |
| <b>4.1. REALIZACIÓN DE LAS FOTOS</b> .....      | 22 |
| <b>4.2. REALIZACIÓN DE LOS CUADROS</b> .....    | 22 |
| <b>4.3. RESULTADOS</b> .....                    | 24 |
| <b>4.3.1 FOTOGRAFÍAS</b> .....                  | 24 |
| 4.3.1.1 Flesh.Foto.....                         | 25 |
| 4.3.1.2 Flesh. Energía cero.....                | 25 |
| 4.3.1.3 Flesh. Blanco y negro.....              | 26 |
| <b>4.3.2 PINTURA</b> .....                      | 27 |
| <b>4.3.3 LO PINTADO Y LO FOTOGRAFIADO</b> ..... | 27 |
| <b>4.3.4 FLESH. CICATRICES</b> .....            | 28 |
| <b>5. CONCLUSIONES</b> .....                    | 32 |
| <b>6. BIBLIOGRAFÍA</b> .....                    | 34 |
| <b>7. ANEXOS</b> .....                          | 36 |

## RESUMEN

En este trabajo se explora la representación de la carne, a través de un trabajo pictórico y fotográfico. En una búsqueda de mostrar las cualidades del cuerpo, la blandura, el latido, representar la carne vida. No se trata de mostrar el cuerpo en su totalidad, si no pequeños fragmentos, descontextualizándolo y consiguiendo imágenes que en ocasiones pueden recordar a la abstracción, con la intención de centrar toda la atención en el propio cuerpo.

**Palabras clave:** carne, piel, cuerpo, fotografía, óleo.

In this work the representation of the flesh is explored, through a pictorial and photographic work. In a quest to show the qualities of body, the softness, the heartbeat, represent the alive flesh. This is not to show the body as a whole, there are small fragments, decontextualizing and getting images that can sometimes remind abstraction, with the intention to focus all attention on the body.

**Key words:** flesh, skin, body, photography, oil painting.

# 1. INTRODUCCIÓN

*Flesh* nace de mi interés por la representación de la carne, por lo expresivo de su quietud, su palpito, su carnalidad, valga la redundancia. Partiendo de mi interés y observando las carnaciones de artistas, como Jenny Saville o Lucian Freud, realizo un trabajo pictórico y fotográfico, estableciendo de esta manera un diálogo entre ambas técnicas que se complementan.

Me interesa trabajar en torno a su maleabilidad, la blandura, su cualidad dual de fragilidad y resistencia, para lo que observo trabajos de pintores como Jenny Saville, Lucian Freud y fotógrafos como Miyako Ichiuchi o John Coplans.

Antes que nada, quisiera dejar claro la condición de investigación práctica que ha tenido mi trabajo, aunque este trabajo tenga como uno de sus objetivos básicos la producción de obra, motivo por el cual no tiene un gran desarrollo conceptual, no deja de ser la base sobre la que apoyar una búsqueda de un lenguaje artístico personal.

A continuación explicaré cuáles han sido mis objetivos a la hora de emprender este trabajo, describiré detalladamente cuál ha sido la metodología y el proceso de creación, haré una pequeña introducción acerca de cómo se pasó de representar la figura humana a representar la carne en esa figura, para centrarme brevemente en que extraigo de los artistas que trabajaron también alrededor de este concepto, que me ha llevado a resolver una propuesta pictórica y tres fotográficas: *Flesh.Foto*, *Flesh. Energía cero* y *Flesh. Blanco y negro*, además de un fotolibro en torno a las cicatrices.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1 OBJETIVOS

“Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos en el plano estético. EL resultado de esta lucha es una diferencia de la que el artista no es nada consciente.”<sup>1</sup>

He querido comenzar este apartado de la memoria citando a Duchamp, pues como él explica en uno de sus escritos sobre el proceso creativo, mi proyecto comenzó a partir de una idea y unos objetivos iniciales, que se fueron transformando a lo largo del proceso. En el apartado 3.3 “El proceso de creación”, donde explico más detenidamente el proceso de trabajo, también trato más detenidamente estos cambios.

Al plantearme este proyecto, el primer objetivo marcado fue el de producir obra, a su vez unido al de mi interés por avanzar en el dominio de la técnica, por lo que mi investigación tiene un carácter mucho más práctico que teórico. Y no pierde la concepción de investigación en sí misma. A partir de estos objetivos principales y ligados también a la elección del tema, surgieron unos objetivos secundarios, que fueron concretando el desarrollo del trabajo.

Siempre me ha interesado la figura humana, y me apasionan las carnaciones de los grandes maestros de la historia del arte, como Velázquez, Rembrandt, Goya, El Greco, Schiele, en pintura o los volúmenes y la blandura casi palpable en las esculturas de Bernini o Rodin, me aventuro a citar algunos nombres, dejándome a muchos otros en el tintero, y sin detenerme en los contemporáneos. Por ello decidí, centrar mi investigación, en la carnaciones, de lo que derivaron los objetivos de trabajar la representación formal de la piel, de la carne, su fuerza, pretendiendo alcanzar, o al menos acercarme, a mostrar la "latencia", el palpito, la vibración, el calor del cuerpo, rebotante.

Durante el proceso me surge la necesidad de realizar mis propias imágenes que utilizar como referente pictórico, por lo que decido, tras una serie de fotografías con las que no pretendo alcanzar una calidad técnica sino

---

<sup>1</sup> DUCHAMP, M., *Escritos*. Barcelona, 2012

<sup>2</sup> FUNDACIÓN DEL ESPAÑOL URGENTE BBVA. *Fundeu*. México, 2006 (consulta: mayo 2015) <<http://www.fundeu.es/noticia/convierten-el-cyberspanenglish-en-una-herramienta-web-cotidiana-3470/>>

<sup>3</sup> *Oxford dictionaries*. (Consultada: mayo de 2015)

(la necesaria que me permita extraer fragmentos útiles para mi trabajo pictórico) realizar fotografías que tengan una entidad por sí mismas, de lo que surgen una nueva serie de objetivos, la experimentación e investigación en la técnica fotográfica.

## **2.2 METODOLOGÍA**

Como he explicado anteriormente, en un principio limité mi trabajo a la representación de cicatrices en la piel, para posteriormente no ceñirme únicamente solo a esto, por lo que comencé un camino que más tarde tuve que modificar. Empecé a desarrollar la idea, a buscar información sobre los términos: cicatriz, piel, carne, herida, y a realizar diferentes bocetos a modo de lluvia de ideas. Por otro lado se inició a la par una tarea de investigación de referentes artísticos, junto con una búsqueda de fotografías de cicatrices y partes del cuerpo en la red y una recopilación de fotografías de cualquier voluntario que se prestase a ofrecerme las fotos de sus cicatrices. Una vez conseguida una amplia base de imágenes fue el momento de comenzar a pintar, comenzando por la elección del soporte y su tamaño, es a esta altura del proceso donde tuve que volver sobre mis pasos, pues aunque el proceso de recopilación de imágenes de conocidos y desconocidos voluntarios había sido muy interesante en sí misma, dichas fotografías no reunían las características necesarias para el trabajo y tuve que buscar modelos y realizar mis propias fotografías, ya no solo como referente si no como obra con entidad propia.

## 3. CUERPO DEL TRABAJO

### 3.1 CUERPO TEÓRICO

#### 3.1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TÍTULO

Suelo ser bastante reticente al uso de títulos en inglés para denominar a mis proyectos, y en numerosas ocasiones he argumentado que el castellano es un idioma muy rico en léxico, al cual no le sacamos todo su partido ¿por qué utilizar palabras en inglés cuando podemos decir lo mismo en castellano? No quiero que se malinterprete mi opinión como una lucha contra el inglés, pues si fuera angloparlante defendería, esta misma posición a la inversa, de la misma manera con cualquier idioma. No podemos negar que la lengua inglesa, es la predominante en las relaciones de empresas internacionales o a nivel tecnológico ni que es el idioma puente que nos sirve de gran ayuda para poder relacionarnos con personas de cualquier parte del mundo, pero en muchos casos, me da la sensación de que lo usamos porque nos parece que de esta manera somos “mucho más actuales”.

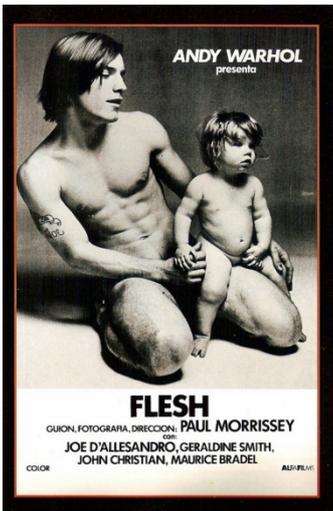
*“Entre tanto, la decisión de adoptar o reformar términos en inglés, o bien de buscar variantes en español también depende de la predisposición de los usuarios, sobre todo en aquellos casos donde existe una palabra en español capaz de reemplazar de forma sencilla y comprensible al término original. Sin caer en fanatismos que deriven en la rigidez idiomática, pero tomando conciencia de la importancia numérica y cultural de los hispanohablantes, y sobre todo por la riqueza y las posibilidades expresivas del idioma de Cervantes.”<sup>2</sup>*

Tras estas palabras, mi proyecto no ha dejado de llamarse *Flesh*, se traduce por *carne* en castellano. Por todo lo que he explicado anteriormente, aun cuando este era el primer título con el que decidí llamar a mi proyecto, era reacia a llamarlo así, y traté de buscar otras opciones, *Carne* habría sido la acudía a mi pensamiento, y cuando me refería al proyecto lo hacía como el proyecto *Flesh*, de manera automática y es que desde que me planteé este trabajo, en cada apunte o boceto, escribí esta palabra, sin percatarme totalmente de las veces que la repetía.

El diccionario de inglés Oxford describe esta palabra como: la sustancia blanda formada por músculo y grasa que se encuentra entre la piel y los huesos de los humanos y animales<sup>3</sup>. En castellano, la palabra *carne* se refiere a

<sup>2</sup> FUNDACIÓN DEL ESPAÑOL URGENTE BBVA. *Fundeu*. México, 2006 (consulta: mayo 2015) <<http://www.fundeu.es/noticia/convierten-el-ciberspanglish-en-una-herramienta-web-cotidiana-3470/>>

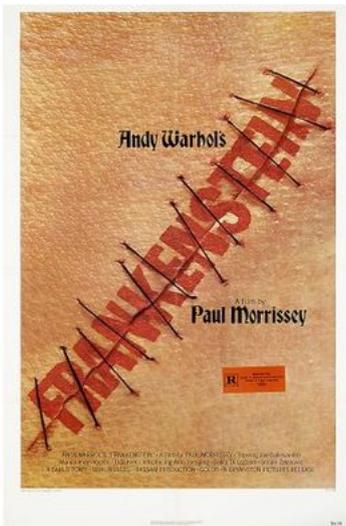
<sup>3</sup> *Oxford dictionaries*. (Consultada: mayo de 2015) <<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/flesh?q=FLESH>>



la parte del cuerpo que cubre los huesos y órganos, pero incluye tanto la viva como a la muerta, o más bien a la comestible; sin embargo el término del inglés *flesh* excluyen la acepción comestible, y para referirse a esta usan otras palabras, como *meat*, que se utiliza en relación a la alimentación y que solo incluye, la parte muscular.

No puedo evitar mencionar en este momento la primera parte de la trilogía cinematográfica que produce Andy Warhol, *Flesh*<sup>4</sup>, casi como un falso documental (por las duras transiciones entre escena y escena o la interpretación de los actores, que en ocasiones hacen dudar si no están improvisando) destaca por su carnalidad, sexualidad y exhibición de la carne. Con este mismo nombre, produjo Warhol, otra película dirigida también por Paul Morrissey, y con Joe Dalessandro nuevamente como inspiración carnal, el nombre completo de esta película es *Flesh for Frankenstein*<sup>5</sup>, en ella abundan, literalmente, los fragmentos de cuerpos literalmente, utilizados para crear una pareja de cuerpos perfectos que puedan procrear. Ambos carteles, bien diferentes entre sí, no desentonan dentro del imaginario de este trabajo, el primero podemos relacionarlo con las fotografías de desnudo masculino de Mapplethorpe, y el segundo con las fotografías de cuerpo fragmentado y herido, que recopilé o incluso, algo más remotamente, podría vincularse con las instantáneas de Miyako Isiuchi, y por qué no, a la conocida fotografía del torso suturado del propio Andy Warhol<sup>6</sup>.

Una vez hecha esta aclaración y puesto que el término inglés, se ciñe totalmente al significado al que me estaré refiriendo, el título de este trabajo será *Flesh*, sin embargo, durante el resto del texto, emplearé la palabra *carne*.



Cartel de la película *Flesh*, Paul Morrissey, 1968

Cartel belga de la película *Flesh for Frankenstein*, Paul Morrissey 1973 c

<sup>4</sup> MORRISSEY, P. (Dir.), *Flesh* (Película) EEUU, Andy Warhol, 1968

<sup>5</sup> MORRISSEY, P. (Dir.), *Flesh for Frankenstein* (Película) EEUU, Andy Warhol, 1973

<sup>6</sup> Véase anexos fig.:4



Jenny Saville: Ruben's Flap, 1998

### 3.2.2 REFERENTES

En este apartado comentaré una selección de los referentes que considero que me han incluido de una manera más clara y directa en este trabajo. Jenny Saville, y Lucian Freud en cuanto al objeto representado y su modo de hacerlo y de aplicar la pintura, cada cual de una manera diferente. Y Miyako Isiuchi, con la que encontré muchas coincidencias entre la parte conceptual de su trabajo y la de mi primer planteamiento.

#### 3.2.2.1 Jenny Saville

Jenny Saville (Cambridge, 1979) es conocida por sus lienzos de gran tamaño en los que retrata el cuerpo humano, en su mayoría de mujeres. Su obra está basada en una crítica a los cánones de belleza occidentales, tratando temas como la obesidad, la cirugía estética, cuerpos accidentados o maltratados, entre otros.

Pinta cuerpos desnudos y obesos desde perspectivas y enfoques, que crean deformidades llegando a resultar incluso grotescas y colocando al espectador en un punto de vista al que no está acostumbrado, sumado a las grandes dimensiones de las obras, se acentúa aún más, la monumentalidad de las figuras.

Sus obras se caracterizan por la combinación de zonas con mucha carga matérica y zonas el óleo que permiten ver el fondo. Aplica la pintura formando grandes manchas de color que va superponiendo, con las que consigue crear el volumen y las direcciones del cuerpo.

Lo que me interesa de Jenny Saville, es la carnalidad que consigue representar, las arrugas, la grasa, músculos, la sangre, la blandura de la carne y toda su expresividad. También me parecen muy interesantes sus enfoques, creando esas deformidades, y centrando la atención en esas partes corporales que no resultan “bellos” en la sociedad, pero dotándolos a partes iguales de belleza y desagrado. Esta es una de las artistas que más ha influido en mi trabajo, por la temática del cuerpo humano, mi interés por querer representar la carnalidad, y su punto de vista, sus perspectivas, como he dicho antes, el cómo centra la atención en esas partes “no aceptadas” en el canon estético preestablecido.

“Estoy más interesada en pintar áreas de carne. Es como si la pintura se fuera convirtiendo en el cuerpo. Como esculturas o algo parecido. Cuando pongo la pintura en capas, es como la adición de capas de carne. Hay áreas de carne gruesa donde la pintura se vuelve más densa”<sup>7</sup>



Jenny Saville: Ruben's Flap, 1998

<sup>7</sup> BRAUN, E.,: *Skinning the Paint, Paint made flesh*. Nashville, 2009

### 3.2.2.2 Lucian Freud

Lucian Freud, es considerado uno de los máximos representantes de la pintura figurativa británica del siglo XX, la temática principal de su obra siempre fue la figura humana, aunque tuvo un cambio de estilo muy evidente, de sus inicios a las obras que realizó a partir de la década de los 50, donde encontramos los trabajos por los que es más reconocido, y en los que representa el tratamiento de la carne que me interesa.

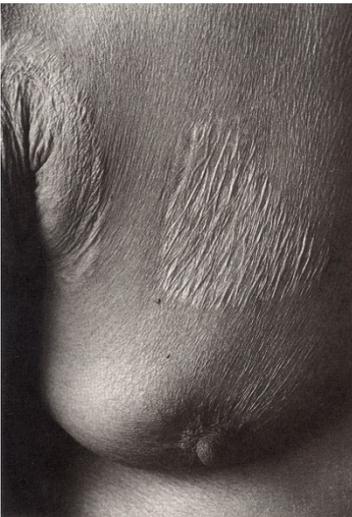
El desnudo es uno de sus temas recurrentes de este periodo, en el no trata solo de mostrar un parecido físico con el retratado, si no dotarlo de carga psicológica, ese ir más allá, esa intención de mostrar como es el modelo, no como se le ve, dotan a sus obras de una naturalidad e intimidad, especialmente visible en las poses, y expresividad a través de la gestualidad de su pincelada.

Sus óleos se caracterizan por el uso de pinceladas con mucha carga matérica, tanta que se aprecian los rastros del pincel. Crea figuras con volúmenes muy marcados, a partir de la combinación de las pinceladas de colores contrastados, aunque siempre predomine la paleta de tierras, grises y rosados, junto con la acusada direccionalidad de los trazos, que parecen envolver la carne.

También similar a Jenny Saville, o sería más apropiado decir, Saville similar a Freud, interpreta la figura humana, sin la intención de mostrar el lado bello, sino más bien la muestran de manera cruda, sin tapujos, ahora he de añadir, que a diferencia de la artista, Freud, no tiene interés en hacer una crítica a los cánones de belleza.

“artistas figurativos (de la Nueva Figuración) decidieron al usar la figura humana, no era acudir a la referencia sino establecer en la figura humana, el cuerpo y el sujeto, una presencia auténtica. Bacon entonces declara: “quisiera que mis cuadros parecieran como si un ser humano se hubiera deslizado entre ellos, como un caracol, dejando la huella de la presencia humana y del recuerdo de hechos pasados... como el caracol deja en su rastro.”<sup>8</sup>

Nuevamente me interesa en este caso observar la manera en que muestra la carne, como esta parece casi vibrar y latir.



Miyako Isiuchi: *Mother*.

### 3.2.2.3 Miyako Isiuchi

Miyako Isiuchi es desde 1970 una de las fotografías más reconocidas de Japón, en 2007 lo representó en la Bienal de Venecia. Los temas en torno a los que gira su trabajo son la muerte, la memoria y la identidad.

<sup>8</sup> HERNÁNDEZ MURO, O. *La mirada al sujeto y cuerpo simbólicos en los retratos desnudos producidos por Lucian Freud* (trabajo final de posgrado) (consulta: junio 2015) <<http://eprints.uanl.mx/3511/1/1080221602.pdf>>

He descubierto hace relativamente poco a esta artista y lo cierto es que me atrae prácticamente todo su trabajo, la sensibilidad, tan delicada con la que trata todos sus temas me parecen muy interesantes. Limitándonos a la relación que existe con mi trabajo, hablaré de sus fotografías de figura humana, en las que recoge cicatrices en su mayoría de personas ancianas, las cuales compara con fotografías, pues del mismo modo, también son rastros del pasado. Es la manera de hacer visible lo invisible, el paso del tiempo.

“Tanto el Martirologio como el infierno desde la Alta Edad Media hasta fines de la Edad Moderna, están plagados de cuerpos heridos, masacrados, golpeados, quemados y mutilados cómo en un catálogo de vejaciones que satisface las exigencias de un sadismo verdaderamente enciclopédico.”<sup>9</sup> Sin embargo, las composiciones de Isiuchi que retratan heridas no resultan sádicas, por el contrario, separadas de la escenografía, la carga emotiva y de la narrativa del castigo, y se centran en captar la cicatriz en sí misma, con una gran sensibilidad, que le otorga una nueva significación.

Además del tema, de esta autora me interesa el encuadre de sus imágenes, fragmentando el cuerpo y excluyendo la cabeza, eliminando cualquier rasgo de la identidad del retratado.

### 3.2.2.3 John Coplans

Investigando acerca del cuerpo en la fotografía contemporánea, me encontré con un fotógrafo del cual desconocía su trabajo hasta ese momento, y fue un gran descubrimiento al ver las similitudes entre su trabajo y el mío, estoy hablando de John Coplans<sup>10</sup>. Su trabajo resulta ser una respuesta a lo que él considera los vanitas del siglo XXI, reflejados en la publicidad de los medios de masas, esto quiere decir, que no trata de representar un cuerpo ideal, joven y bello, sino un cuerpo real, y en su caso, viejo.

“No estoy trabajando con un cuerpo perfecto, estoy tratando con otro tipo de verdad: que es cómo es el cuerpo. ¿Y por qué no lo aceptamos si ésta es nuestra realidad?”<sup>11</sup>

Aparte de a nivel conceptual las similitudes más grandes son en el formal. Realiza fotografías de fragmentos del cuerpo humano omitiendo la cabeza, siempre en blanco y negro, deteniéndose en las texturas, las sombras y el volumen que estas crean. Resultan evidentes las coincidencias, al igual que en mi trabajo todas las fotografías carecen de rostro atrayendo de esta manera toda la atención al cuerpo en sí mismo, consiguiendo instantáneas que juegan con la abstracción, favorecida por los encuadres realizados en los que recorta



John Coplans: *Espalda con manos*, 1984

<sup>9</sup> RAMÍREZ, J.A. *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, 2006, p.70

<sup>10</sup> PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, 2003, p.160

<sup>11</sup> <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/04/john-coplans.html>

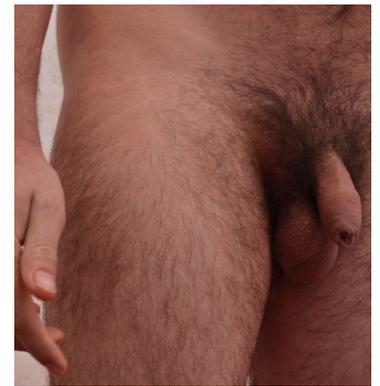
la figura centrándose únicamente en pequeños fragmentos de la carne casi descontextualizados.

#### 3.2.2.4 Referentes como esquema corporal.

Como he comentado anteriormente he utilizado algunas obras de arte como referente en cuanto a la posición del cuerpo, no en cuanto a la temática, ni a la parte formal, únicamente como esquema corporal, pese a ello, he considerado que en este capítulo debía nuevamente hacer constancia de ello. Previamente a realizar las fotografías traté de empaparme de representaciones de figura humana, con el fin de tener más claro posiciones que podían resultar interesantes y de esta manera, ser más conciso con el modelo. Algunas de estas obras son El David de Miguel Ángel, el San Sebastián de Bernini o algunas ilustraciones de Egon Schiele.

Miguel Ángel: *David* (detalle)

Fotografía utilizada como referente para un cuadro.



### 3.2.3 EL CUERPO

A lo largo de la historia del arte, la representación del cuerpo humano ha estado siempre presente. Aunque la manera de representarlo y los discursos han ido cambiando a lo largo de las épocas, tienen algo en común, y es que encarnan los ideales de belleza predominantes en cada momento, siendo en el arte de fin de siglo cuando el cuerpo se convierte en objeto de experimentación, ya no solo se representa encarnando lo hermoso, si no que en él coinciden diferentes discursos y prácticas, tanto a nivel individual como en el social y político.

“a finales de los años 70, los conceptos psicoanalíticos de diferencia sexual cobraron importancia en los círculos feministas. Influidas por la obra de los filósofos posfreudianos, sobre todo por Jaques Lacan, las artistas feministas examinaron la construcción de la diferencia en la representación visual (...) aquellas artistas cansadas de crear imágenes «positivas de las mujeres» y defensoras de trabajar críticamente con el orden existente”<sup>12</sup>

#### 3.2.3.1 Pintar la carne

La representación del cuerpo es reflejo de cada sociedad y época, “se ha vestido, pintado, decorado, escarificado, mutilado, deformado... y gracias a su representación podemos conocer las diferentes culturas que han pasado por el mundo”<sup>13</sup>, siendo uno de los pilares básicos para el conocimiento de la historia antropológica.

La manera de concebirlo y representarlo ha ido transformándose según la época en relación a diferentes conceptos que han ido imperando en cada momento, como son: la búsqueda del canon, la belleza, el movimiento o el dolor, o pasando a ser el objeto de arte en sí mismo, utilizándolo como soporte, o como herramienta, por ejemplo al hacer uso de sus secreciones.

En este apartado se exponen unas pequeñas pinceladas acerca de las posibles razones que pudieron intervenir para hacer la pintura carne, para que se pasara de representar el cuerpo como pretexto, a representar sus cualidades matéricas.

La pintura tenía la capacidad de por medio de la forma y el color, representar lo bello, y en este caso cuando me refiero a bello lo hago en el sentido más platónico del término, muy cerca del mundo de las ideas y muy alejado del mundo de la materia. Tratando de conseguir un arte eterno. El arte “ desde Altamira por lo menos, consistió en capturar la vida no para expresarla en lo que supone de empuje e inmoderación, incluso de copiosidad,

---

<sup>12</sup> RECKITT, H.; PHELAN, P., *Art et feminism*

<sup>13</sup> MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, *Corpórea. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*. 2008-2009

sino para suspenderla en un presente temporal de frugalidad en el que las formas aparecen ávidas de perduración<sup>14</sup> y poco a poco, en relación con el devenir del pensamiento de las épocas, va cuestionándose nuevos conceptos, oponiendo por ejemplo términos como la duración y la caducidad, comienza a mostrar el suceder de las cosas, la temporalidad, alejándose poco a poco de la ficción a la que había estado dedicándose y acercándose a lo real, a la vida, y el cuerpo se va haciendo más matérico, menos ideal y más mundano.

Pere Salabert habla de retorno a la carne con la devaluación de la belleza clásica<sup>15</sup>, pero con ello no quiere decir que fuera consciente esta materialización de la carne, como parece decir Genet en su texto en relación a los autorretratos de Rembrandt, “desde su primer retrato su masa carnal no parará de acelerarse de un cuadro a otro hasta el postrero, al que llega definitivo pero no vacío de substancia (...) ha tenido que reconocerse como un ser de carne (...) de carnaza, de chicha, de sangre, de lágrimas, de sudores (...)”<sup>16</sup>, probablemente Rembrandt<sup>17</sup> no tratara de pintar la carnalidad, adelantándose a su tiempo, como dice Genet al mitificar al pintor convirtiéndolo en pionero, pero desde luego el cambio de intencionalidades, la preocupación por lo temporal es evidente, sea como fuere, lo cierto es que Rembrandt con su técnica y su maestría, fuera o no su objetivo, representa en sus cuadros la carne viva.

De este cambio de interés por alcanzar un arte eterno a reflejar la temporalidad y lo mundano, le continuó un interés por lo expresivo, por aprovechar al máximo la expresividad de la materia. No significa esto que haya un rechazo del referente, pero si una gran importancia por explotar la materia, y en un momento dado la representación se abandona por la pintura, “textura, una técnica de empastes, pinceladas sueltas, arrastre de la materia o superposición de capas”<sup>18</sup>

### 3.2.3.2. El cuerpo fragmentado

Este apartado toma el título directamente del capítulo 15 del libro *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*<sup>19</sup> en el que se habla de cuales fueron los factores que propiciaron la representación del cuerpo en fragmentos y no en su totalidad, como se había estado haciendo anteriormente (si se prescindía de alguna parte, no solía ser del torso y rostro,

<sup>14</sup> SALABERT, P., *Pintura anémica, cuerpo succulento*, p.36

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> GENET, J., *Ce qui neste d'un Rembrandt* 1968

<sup>17</sup> Véase anexos fig.: 1,2 y 3

<sup>18</sup> SALABERT, P., *Pintura anémica, cuerpo succulento*, p.174

<sup>19</sup> RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, p.207.

pues estos habían sido los rasgos que definían de manera más clara la individualidad)

Tratan la representación del cuerpo, acercándose al cuerpo, abandonando la representación de la figura completa, por la de partes concretas, realizando una sinécdoque, la parte por el todo, “en la retórica del cuerpo un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el ente animado y la «naturaleza muerta».”<sup>20</sup> Esta fragmentación se relaciona con factores propios del siglo XX, como los avances en medicina en el campo de la cirugía y las visiones de cuerpos mutilados (fragmentados) a causa de accidentes o guerras, que ha creado una nueva imaginería colectiva, unido todo ello, en un nivel más artístico o estético, al uso de la fotografía o el cine, y la variedad de sus planos (primer plano, plano detalle, planos subjetivos...)

Alphonse Bertillon, policía e investigador, ideó un método sobre 1885, para la identificación de criminales, antropometría, en el que realizaba una ficha personal a los sospechosos tomando medidas de varias partes del cuerpo y fotografiando pequeños detalles del cuerpo, pues pensaba que estos rasgos anatómicos casi inapreciables marcaban la diferencia entre el delincuente y el inocente. Estas fotografías de las orejas, cicatrices o pelo, cobraban todo un significado al convertir a estos fragmentos del cuerpo en representantes de la individualidad, superando a la expresada por el rostro.

Estas imágenes realizadas según el método de Bertillon son muy parecidas a las que 100 años después realizó Robert Davies, entre otras artísticas que enfocaron la representación del cuerpo desde este punto de vista, con una intención muy diferente a la policial, pues estos “no han buscado tanto lo distintivo individual como lo insólito genérico”<sup>21</sup>

Alphonse Bertillon: orejas para investigación policial

Robert Davies: pezón 1988



<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> *Ibíd.* P. 210.

“Estos cuerpos en fragmento son, con frecuencia, objetos de deseo, pero también parecen paisajes, cosas, y piezas mecánicas eventualmente intercambiables”<sup>22</sup>

Boiffard<sup>23</sup>, por ejemplo, en sus fotografías de dedos de los pies, articula la forma del dedo, con el fondo, liso y oscuro, delimitando lo representado y constituyéndolo como un todo, pues el resto del cuerpo a desaparecido.

Entre 1910 y 1930, hubo una corriente de fotógrafos estadounidense, que capturaron el cuerpo segmentado, con ausencia del rostro, por ejemplo Imogen Cunningham y Margrethe Mather realizaron un trabajo fotográfico sobre el cuerpo humano recortado, “más táctil que visual, definido como una superficie de piel y que se experimenta más por el tacto que por la mirada”<sup>24</sup>. Para Alfred Stieglitz<sup>25</sup>, que fragmenta el cuerpo dotándolo de una gran carga sexual, sus fotografías se volvían un retrato en su conjunto y no lo eran individualmente, así la serie de imágenes que realizó de Georgia O’Keefe, no son sino en su conjunto un único retrato individual de la artista, en este caso también modelo. Y Edward Weston<sup>26</sup>, descontextualiza el cuerpo<sup>27</sup>, tornando sus imágenes casi abstractas. Y como no nombrar a Robert Mapplethorpe<sup>28</sup> que también tiene una línea de trabajo donde fragmenta la figura.



Imogen Cunningham, *Costado*, 1929

<sup>22</sup> *Ibíd.* P. 212.

<sup>23</sup> Véase anexos fig.:5

<sup>24</sup> PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*, p. 65

<sup>25</sup> Véase anexos fig.: 6

<sup>26</sup> Más información sobre el autor en: PITTS, TERENCE, et al., *Edward Weston. Form of passions*. Nueva York, 1995.

<sup>27</sup> Véase anexos fig.: 7

<sup>28</sup> Véase anexos fig.:8

### 3.2.4 JUSTIFICACIÓN PERSONAL

*Flesh* nace como tal, al plantearme la realización de mi trabajo de fin de grado a partir de la frase: “A veces para curar una herida hay que arrancar la costra cada día”. Pero realmente tiene un germen anterior, puesto que es fruto de un interés personal por el cuerpo humano, sus cualidades y capacidades, a nivel expresivo y físico, potenciado por mis estudios en Arte Dramático, donde la concepción tanto del propio cuerpo como del ajeno cambia, así como por los de Bellas Artes.

Considero que la diferencia entre las dos disciplinas artísticas, es bastante estrecha, aunque podría incluso decir inexistente, en todo mi trabajo inevitablemente se unen y van de la mano. Al estudiar directamente con mi cuerpo y mis expresiones en arte dramático, he ido descubriendo, capacidades físicas, corporales y gestuales dormidas, en un trabajo de desprendernos de “lo que nos cubre”, de olvidar todo lo aprendido, las normas, los prejuicios, lo políticamente correcto, y tener como un niño libertad total, libertad de pensamiento, libertad de acción, libertad corporal, libertad social, en definitiva, libertad de expresión, sin trabas sociales; como un niño cuando aún no ha sido invadido por los convencionalismos y no ha experimentado la sensación del ridículo, la vergüenza represora.

Ser solo un ser humano, vacío, pero lleno de capacidades que desarrollar, totalmente elástico y flexible. Esto, y a su vez todo lo que surge a partir de aquí, es lo que siempre me ha interesado, esos resquicios que en ocasiones dejamos ver entre nuestros muros sociales y morales, la expresión pura, animal e instintiva, lo original y primigenio, en definitiva, lo que somos.

Parte de mis trabajos están ligados entre sí por este interés por lo corporal, en 2013 en la asignatura “Escultura, cuerpo e identidad”, comencé la serie “De pie”, donde realizaba un estudio sobre los cuerpos en posición vertical, las diferentes formas que adoptan los cuerpos de las personas al estar en parado y neutro, donde la neutralidad de cada individuo resulta ser bien diferente de la del resto. Eran pequeñas figuras en gres de unos 30 cm de alto, del mismo modo que la serie *Flesh*, esta también partía de referentes fotográficos. En la serie *Colección*, que realicé en 2014, también modelo figura humana, interesada por conseguir la expresividad de cuerpos sufriendo dolor o abatidos, en unas obras donde trato el tema de la tortura. Y por último quiero nombrar unos ejercicios de fotografía sobre el grito y el silencio. Estos pequeños trabajos no son más que tentativas dentro de una investigación casi inconsciente acerca de la corporeidad y su representación formal, que van desde el estudio del cuerpo en la posición fundamental de pie (los pies en paralelo y con una ligera separación y los brazos colgando a los lados con las palmas en dirección al cuerpo), al cuerpo derribado y a las expresiones del rostro.

Ahora con este trabajo trato de representar la carne, en parte fascinada por las obras de grandes pintores de carnaciones como los citados anteriormente en el apartado de los objetivos, Rembrandt, Velázquez o Goya, o, los más contemporáneos, que han influido más directamente en este trabajo, como Jenny Saville o Lucian Freud.

No me interesa representar la belleza establecida, pero tampoco busco reflejar lo opuesto a los cánones de belleza actuales, lo que me interesa es retratar el cuerpo sin preocuparme de si está dentro de lo establecido o no.

Pero sí que busco la crudeza del cuerpo, buscando el fragmento o la perspectiva que no se consideraría como “la más favorecedora” dentro de los cánones. Experimento con las perspectivas, buscando la instantánea que me parezca más sugerente.

El rostro es un elemento con mucho peso a la hora de ser representado, al realizar una figura completa, la cara atraerá en gran parte nuestra atención, pues es un elemento que nos ayuda de manera inconsciente a reconocer lo que vemos. Un ejemplo muy claro para comprender la importancia que le concedemos al rostro lo vemos en las obras de Willem de Kooning<sup>29</sup>, quien trabaja la abstracción, sin embargo, en sus “mujeres” tal y como nombran sus títulos, pinta figuras femeninas, y son los ojos, elemento que aparece en cada uno de sus cuadros, los que nos ayudan a reconocer una representación antropomórfica. Si realizamos el ejercicio de taparlos en una reproducción fotográfica de uno de sus cuadros y a continuación observamos, ya no reconocemos la figura, y hasta el pecho, que previamente habíamos situado, ahora se pierde entre los trazos.

Tras esta explicación, comprendemos la fuerza que tiene un rostro, y por consiguiente la fuerza que tiene omitirlo, pues de esta manera, además de descontextualizar la imagen y abstraerla en cierta medida (siendo en este caso totalmente reconocible, del referente) se prescinde también del carácter de individuo que la cara nos confiere, convirtiendo el cuerpo concreto e individual en un cuerpo general.

“lo cierto es que un rostro contiene tantos detalles que distrae la atención de la forma en sí misma. Una cara muestra la personalidad, normalmente un cuerpo no lo hace. La inclusión de la cara normalmente transforma una forma pura universal, en un retrato desnudo”<sup>30</sup>

En este trabajo, no trato el cuerpo desde un punto de vista erótico, no busco el objeto de deseo, si no que trato de desvincularlo de este significado, separarlo de las condiciones o prejuicios que socialmente se le atribuye, en muchos casos, representar un cuerpo desnudo, fotografiar cicatrices, heridas o moratones, se reviste de una carga sexual, sadomasoquista o pornográfica. Del

---

<sup>29</sup> Véase anexos fig.: 9

<sup>30</sup> PITTS, T., *et al.* *Edward Weston : forms of passion*, New York, 1995

mismo modo que la obra de Freud, en la que busca “la máxima intimidad, totalmente aliena a cualquier pretensión erótica.”<sup>31</sup> En *Flesh*, se representa el cuerpo como cuerpo. En una investigación sobre sus cualidades morfológicas, o más bien sobre la representación de dichas cualidades.

“los años noventa fueron testigo de un interés renovado por el cuerpo como fuente artística, un cuerpo que dejó de considerarse un objeto fetichista de la mirada masculina para convertirse en algo que debía explorarse en toda su diversidad”<sup>32</sup>

Como se dice en el libro “Art et feminism”, llegó un momento en el que el cuerpo dejó de ser representado mayoritariamente desde un punto de vista masculino y sexual, para abarcar un amplio abanico de puntos de vista, no siempre sexuales, tanto individuales como colectivos, sin hacer desaparecer, la visión masculina del cuerpo como fetiche, pero ampliándose desde el punto de vista del cuerpo sexual, a la exploración de la identidad sexual femenina. Esto estaba favorecido especialmente por la relevancia y visibilidad, que las artistas estaban empezando a cobrar, relegadas anteriormente, unido al interés general tanto de hombres como de mujeres de realizar sus investigaciones artísticas en torno al cuerpo. Con esta explicación quiero aclarar que no estoy recriminando el arte con carga erótica, pues yo misma tengo otros trabajos que tienen relación con esta temática, si no que quiero huir de la atribución sistemática al cuerpo desnudo como de objeto sexual, quiero distanciarme, y digo distanciarme y no romper, porque quizá este verbo sea demasiado ambicioso, pues bien, quiero distanciarme del dicho prejuicio, de los binomios: desnudo-sexo, pene-sexo, tetas-sexo. En relación a los desnudos de Freud “La vulva, el pene, los testículos, de presencia habitualmente sugerida que concreta en la pintura, aparecen repetida y detalladamente, pero no están rodeados de esa aura de excitación y gozo de la pintura, erótica, sino simple y llanamente expuestos”<sup>33</sup>, que un cuerpo sea un cuerpo primero, aunque también pueda convertirse en objeto sexual.

"Las cicatrices se parecen tanto a una fotografía... son eventos visibles, grabados en el pasado"<sup>34</sup>

<sup>31</sup> <http://philosophieliterature.blogspot.com.es/2009/03/lucian-freud-la-escuela-de-londres-o-la.htm>

<sup>32</sup> RECKITT, H.; PHELAN, P., *Art et feminism*

<sup>33</sup> HERNÁNDEZ MURO, O. *La mirada al sujeto y cuerpo simbólicos en los retratos desnudos producidos por Lucian Freud* (trabajo final de posgrado) (consulta: junio 2015) <<http://eprints.uanl.mx/3511/1/1080221602.pdf>>

<sup>34</sup> *Claxton Project*, Nueva York (consultado: marzo 2015) Disponible en: <<<http://www.claxtonprojects.com/books/miyako-ishiuchi/>>>

Con esta cita de Miyako Isiuchi introduzco un nuevo tema, y este es mi interés por la representación de la piel que ya he comentado anteriormente, por su cualidad transformadora, que refleja cada uno de los agentes externos que intervienen sobre ella a lo largo del tiempo. Todo nuestro cuerpo está lleno de marcas que van apareciendo a lo largo del tiempo. En nuestra piel se conservan las huellas de diferentes experiencias, se convierte en algo así como un mapa de recuerdos. Del mismo modo que el relieve geográfico, nuestra piel se ve erosionada por elementos externos, como el sol, el frío, el viento, haciendo que esta se quemé y cambie de color, se cuarteé, se arrugue o se rompa; y por cambios en nuestro cuerpo, que pueden causar estrías o arrugas.

Mi intención no es la representar la figura humana en su totalidad, si no pequeños fragmentos, partes concretas del cuerpo, acercándome a esta epidermis curtida que envuelve la carne, sin embargo, no exploraré a fondo el mundo de lo cutáneo, para lograr primero la representación de la carne viva en sí misma, y dejaré para futuros trabajos construidos sobre esta investigación, la profundización en la degradación de la piel.

## 4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

Realmente a mí me interesaba trabajar la figura humana, empecé a realizar bocetos para decidir de qué manera desarrollar la idea.

Los primeros dibujos eran sobretodo de figura completa y aunque llegué a hacer alguno en los que realizaba un zoom directo sobre la herida, investigando acerca del color o las texturas y también de la manera gráfica de mostrar una herida, utilizando solo la línea sensible y el negro sobre blanco. Estuve experimentando con diferentes técnicas, acuarela, grafito, también por estas fechas en las que comencé a desarrollar este proyecto, estaba inmersa en un trabajo de grabado xilográfico, por lo que realicé pruebas con esta técnica, para finalmente decantarme totalmente por el óleo. Considero necesario explicar cuáles fueron los motivos que me llevaron a decantarme por esta técnica. Como se ha explicado anteriormente, parte de mis trabajos anteriores que giran alrededor de esta temática, son piezas escultóricas, siendo el modelado de gres o porcelana, la técnica y materiales empleados, por lo que podría haber resultado coherente continuar en esta línea, pero ahora me interesaba abordar la representación de la carne desde otro punto de vista, me parecía indispensable la presencia del color, por lo que tenía que recurrir a la pintura, y aunque podría haber combinado escultura y pintura, precisamente me interesaba trabajar en dos dimensiones, crear volumen y forma a nivel solamente pictórico. Investigué, con acuarela, dibujo y grabado, el acrílico quedó descartado desde un primer momento, pues es un material con el que no me siento cómoda trabajando. Las cualidades propias del óleo, fueron las que me convencieron para trabajar con él, además de un interés personal por realizar prácticas en esta técnica.

Obviamente necesitaba imágenes y comencé una búsqueda por la red, de fotografías de desnudos, cicatrices, heridas y detalles de la epidermis, también pedí a quien quisiera participar, fotografías de sus propias cicatrices<sup>35</sup> y heridas, recopilé una gran cantidad de imágenes, con las que me dispuse a trabajar. Quizá con demasiada demora, me di cuenta de que estas fotos no llegaban a interesarme, necesitaba otras cosas, no llegaban a contener lo que estaba buscando, y decidí que tenía que realizar yo misma las fotografías, controlar el encuadre, la composición, los motivos. Comencé fotografiándome a mí misma, he utilizado un par de estas fotografías en mi trabajo pictórico, pero aunque me servían como referente, necesitaba hacer fotos a terceras personas, conseguir una mejor calidad de imagen estando solamente detrás de la cámara. Al empezar a trabajar con modelos, y dedicarle tanto tiempo a la fotografía, encontré resultados que me parecieron muy interesantes por sí mismos para mi proyecto, por lo que algunas de estas fotos se convirtieron en

---

<sup>35</sup> Véase anexos p. 57

referentes para los cuadros y otras las presento como obra misma, estableciendo un diálogo entre pintura y fotografía.

#### 4.1. REALIZACIÓN DE LAS FOTOS



A continuación explicaré cual era el procedimiento básico que seguía para realizar las fotografías. Lo primero fue la búsqueda de modelos para las instantáneas, para lo que recurrí a familiares y amigos que se prestaron para ello. A la hora de buscar un espacio, decidí que lo mejor, puesto que los retratados no eran modelos profesionales, fuera un lugar conocido para ellos, donde pudieran sentirse más cómodos. Una vez, con modelo y espacio, llega el momento de realizar las fotografías, previamente ya había realizado un trabajo para tener claro que iba a necesitar del modelo, que quería fotografiar, que posiciones iba a sugerir; la mayoría de ellas están inspiradas en posiciones de figuras humanas de obras de arte especialmente esculturas, si bien después, yo extraía solo un pequeño detalle que la hace casi irreconocible, pero también pedía al modelo que fuera natural, se relajara y colocara en la posición más cómoda que encontrara, “en la posición en la que podrías llegar a dormirte” les decía que se colocaran, pues realizaba un gran número de fotografías de cada pose, desde diferentes ángulos, y desde lo más general a lo más concreto, en busca de la imagen deseada y dejando un parte a la sorpresa que en muchas ocasiones ocurre al observar detenidamente una fotografía donde podemos encontrarnos con fragmentos, que antes habían pasado totalmente por alto, casi del mismo modo que Harrison Ford en *Blade Runner*<sup>36</sup>, donde analiza pormenorizadamente una fotografía, como adentrándose en ella, para descubrir un rostro que antes había pasado por alto.

Fotografía del proceso de realización de fotos.

Primera prueba a partir de la fotografía del dorso de una mano

#### 4.2. REALIZACIÓN DE LOS CUADROS

En este apartado se explica el proceso metodológico que sigo en la realización de las pinturas, desde la selección de fotografías de la red, para utilizar como referente, el fracaso al tratar de pintar estas imágenes, la posterior decisión de realizar mis propias capturas, su selección para ser pintadas, y la realización de Las primeras tentativas pictóricas fueron a partir de fotografías no realizadas por mí, además del descubrimiento que ya he mencionado en varias ocasiones, realizar mis propias imágenes, hubo otro que a continuación expondré, la primera imagen escogida era un plano detalle del dorso de la mano, donde solo se veía la epidermis reticulada por la que se transparentaban suavemente las venas. Al pintarlo, resultaba una imagen casi abstracta, al carecer totalmente de forma de contorno o volumen, y puesto que mi interés no era conseguir el hiperrealismo (si hubiera sido esta mi



<sup>36</sup> R. SCOTT, *Blade Runner*. EEUU, 1982 (min: 41'45"-44'35")

intención podría haber resultado más interesante seguir trabajando la imagen) si no representar precisamente el volumen de la carne, deseché esta imagen y seleccioné una nueva de mi base de datos, tanto de las recogidas en internet, como de las que personas voluntarias me habían proporcionado de sus propias cicatrices, estas últimas acabé descartándolas pues no recogían las características necesarias para mi trabajo pictórico, por lo que elegí una de las extraídas de internet, que tenía un encuadre que me parecía interesante, comencé a trabajar con ella, pero fue entonces cuando sentí la necesidad de realizar mis propias fotografías, para decidir totalmente sobre la imagen referencial, para que fuera un trabajo más personal.

Tras realizar las fotografías y el trabajo de selección empecé a pintar, podría comenzar a enumerar los logros de mi trabajo como si todo hubiese sido “coser y cantar” y desde el minuto uno hubiera empezado a dar unos frutos maravillosos, pero una vez habiendo comenzado a escribir esta memoria de mi trabajo, he comprendido que no debía ocultar ciertas cosas, sino más bien, profundizar en ellas. No debemos olvidar que este es el último escalón en los estudios de grado de Bellas Artes, es decir, no hay que olvidar que es un ejercicio de aprendizaje dentro de la formación y me parece interesante hacer una reflexión en torno al proceso de aprendizaje en relación a la pintura. Cuando comencé este proyecto y me decanté por la pintura, hacía unos meses que no pintaba ya que había estado trabajando con otros materiales, y noté de manera exagerada este periodo de pausa, y esto es precisamente de lo que estoy hablando al decir que voy a referirme al proceso de aprendizaje. Al empezar a pintar sentía como si hubiera olvidado todo lo que sabía, puede parecer normal puesto que llevaba un tiempo sin hacerlo, y del mismo modo que en cualquier otra actividad práctica es necesario un “entrenamiento” para no perder capacidades y seguir evolucionando. Pero yo lo relaciono con una de las fases en, como he dicho anteriormente, el proceso de aprendizaje, que he experimentado en diversas ocasiones a lo largo de mi formación, una primera en la que se recibe una gran cantidad de información pero en la que sin embargo los avances van poco a poco; tras un tiempo empieza la segunda fase, generalmente tras un periodo donde la recepción de información es menor, ocurre una asimilación y una posterior evolución de lo aprendido anteriormente; y por último, la tercera fase, que ocurre una involución, para nuevamente de manera cíclica volver a comenzar por la primera etapa. Y es justamente en esta tercera fase donde me encontraba al empezar a pintar *Flesh*, tuve un largo periodo de frustración a causa del retroceso que notaba en mi pintura, y tuve que realizar un gran número de intentos hasta que encontré el camino que había estado buscando.

### 4.3. RESULTADOS

#### 4.3.1. FOTOGRAFÍA

El resultado de mi trabajo fotográfico con más de mil fotografías realizadas, ha sido la composición de tres series.



De la serie *Flesh*

##### 4.3.1.1 *Flesh*. Foto

Totalmente ligada a la parte pictórica, en esta serie de 12 fotografías vemos un cuerpo fragmentado, planos detalle de partes del cuerpo que ocupan casi la totalidad de la imagen, dejando ver, en los casos en los que la figura se recorta con el fondo, pequeñas zonas planas, de colores claros.

La luz que incide sobre la carne relajada forma suaves volúmenes, y en un juego de zonas cóncavas y convexas se va construyendo una imagen que en algunos casos nos evoca a paisajes de tonos anaranjados y rosáceos, pero que no deja de ser la piel y la carne, con sus marcas, sus pecas, arrugas y pelos.

##### 4.3.1.2 *Flesh*. Energía cero

En la pedagogía teatral basada en el dominio personal del cuerpo, como la que desarrolla Jacques Lecoq<sup>37</sup>, se establece y trabajan los niveles de tensión físico, cada uno de ellos será el adecuado según la actividad que se está realizando, se dividen en nivel bajo, medio y alto, a su vez divididos en 2 subniveles 1-2/3-4/5-6, los dos primeros escalones corresponden a una energía cotidiana. Pero aquí me interesa hablar del grado cero, carente de energía, sin tensión muscular. Cuando un actor trabaja las tensiones suele comenzar de manera gradual, pues de este modo consigue conocer cada uno de los estados, como está su cuerpo, sus músculos, en cada momento. Empieza por la ausencia de tensión, lo que inevitablemente le lleva a la posición horizontal, sus piernas no aguantaran su cuerpo, por lo que tendrá que buscar algún soporte exterior, ya sea el suelo, una pared... Es importante que sea consciente de que cada parte de su cuerpo está en el nivel adecuado, las extremidades, el abdomen, el rostro, la lengua. Cuando se ha trabajado toda la escala de manera gradual, es interesante corporalmente saltar de un grado a otro de manera aleatoria (generalmente dirigidos por una persona que va conduciendo el ejercicio) para profundizar en el control del cuerpo.

*Flesh. Energía cero*, es una serie que aún en progreso de creación, no quiero decir con esto que el resto de mi investigación esté cerrado, pues seguiré trabajando en ella, pero especialmente quiero continuar ampliando esta pues es la que menos he desarrollado en este momento, pero se me ha abierto un gran campo de posibilidades a investigar, teniendo como premisas, los escorzos, el cuerpo, la energía cero y el cuerpo relajado, como abandonado.



*Flesh. Energía cero I*

<sup>37</sup> Es muy interesante el libro en el Jaques Lecoq explica su pedagogía: LECOQ, J., El cuerpo poético. Barcelona: Alba editorial, 2009.

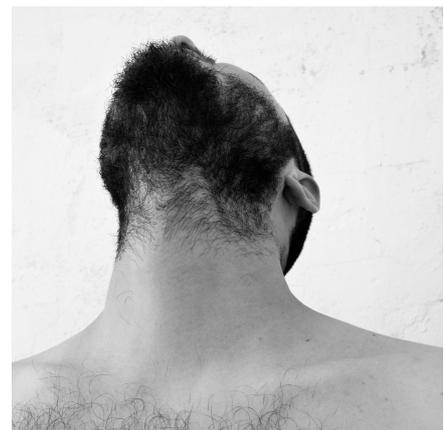
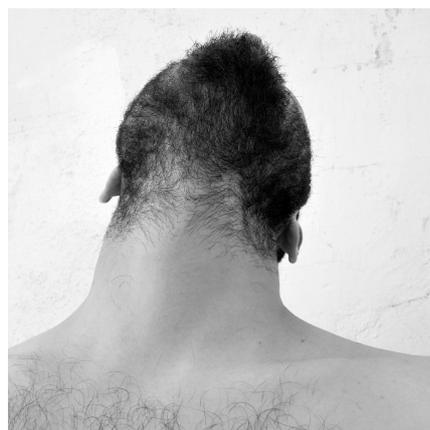


*Flesh. Energía cero II*

Actualmente esta serie está formada por dos fotografías, en las se representa prácticamente la figura completa, como he dicho anteriormente, relajada, en un escorzo que puede recordarnos al *Cristo* de Mantegna. Al tomar la foto a la misma altura que lo fotografiado, se acentúan las desproporciones, que sumado a que la figura ocupa todos los límites del marco de la imagen o incluso los sobrepasa, se consigue cierta monumentalidad de los cuerpos. Además de con el plano, juego con los enfoques y desenfocajes, favoreciendo la profundidad de la imagen al enfocar solo un pequeño detalle del primer plano, dejando gran parte de la imagen suavemente difuminada.

#### 4.3.1.3 Blanco y negro

En las imágenes de este díptico se recortan las formas orgánicas del cuerpo, modeladas por las luces y sombras, sobre el fondo plano, creando una composición moldeada por la gradación de blancos y negros, que parece tener más de abstracto que de figuración. Estas fotografías se alejan un poco del resto de mi trabajo, principalmente por haber reducido la gama de colores al gris. Pese a que el uso del color era una clave en mi trabajo, los colores de la carne, los rosáceos, naranjas e incluso los verdes azulados de la transparencia de las venas, en este díptico he considerado necesario suprimirlos, pues de esta manera la foto resultaba mucho más interesante, acentuando su carácter abstracto.<sup>38</sup>



*Flesh. Blanco y negro I y II*

<sup>38</sup> Ver anexo fig. y .



Las cinco tablas definitivas que componen la serie pictórica *Flesh*.

#### 4.3.2. PINTURA

Mi trabajo pictórico está formado por cinco piezas. Se trata de cinco tablas de DM de 30x30cm. Me parece interesante este formato tanto por lo cuadrado, como porque es un tamaño en escala inferior a lo representado, sin llegar a la miniatura. La proporción cuadrada, acentúa la sensación de recorte del cuerpo, la sensación de fragmento y provoca un cierto extrañamiento, puesto que no es el formato habitual que se suele usar para representar la figura humana, aunque no usar el formato rectangular es algo totalmente normal en el arte contemporáneo, pero según parece es algo que aún falta por asimilar. Comento esto, porque me pareció curioso que el formato del soporte llamara la atención por considerar que el formato cuadrado no era el apropiado, pues aseguraban que la figura humana “pedía” el formato rectangular.

Como he comentado anteriormente en el apartado del proceso, realicé muchos intentos en los que obtenía resultados inseguros y pinceladas reiterativas en exceso. Tras estos tanteos, presento cinco obras, estrechamente ligadas a la serie fotográfica comentada en primer lugar, donde, nuevamente fragmentos del cuerpo llenan prácticamente todo el soporte articulándose con el fondo plano y neutro, centrando toda nuestra atención en los volúmenes de la carne.

#### 4.3.3 LO PINTADO Y LO FOTOGRAFIADO

Al realizar un trabajo pictórico y fotográfico, se establece irremediabilmente, un dialogo entre ambas técnicas.

A la fotografía desde sus orígenes se le ha otorgado la cualidad de la objetividad, de capturar lo que se ve, tal y como se ve, de paralizar un instante y guardarlo para siempre. Es como una prótesis de nuestra memoria, ayudando a que esta sea más duradera e inmutable, manteniendo intactas a las personas, sus rostros e incluso los momentos. Creando nuestra memoria<sup>39</sup> e de momentos familiares en los que aún no habíamos nacido, nos hacen recrear

<sup>39</sup> CUETO, J. L. Pintar la foto. *Núria Rodríguez*, (consultada en junio de 2015) <<http://www.nuriarodriguez.com/descargas/nuria-rodriguez-pintar-la-foto.pdf>>

las situaciones capturadas, inventando toda una narrativa a su alrededor y haciéndola tan real, como cualquier otro recuerdo, y ya no somos conscientes de haberlo inventado. A diferencia de la pintura, la fotografía está al alcance de todos, vivimos en un bombardeo continuo de imágenes fotográficas, en la prensa, en internet, y gran parte de la población tiene en su haber un móvil con cámara fotográfica, por lo que la función documental de la fotografía, se da en esta época más que nunca, y cualquiera puede ser “el paparazzi” de su propia vida, capturando cada instante, deteniéndolo en el tiempo y haciéndolo eterno.

La objetividad, es otro de los grandes rasgos distintivos entre fotografía y pintura, establecido desde los inicios de la foto ¿Pero realmente hasta qué punto permanece objetiva una fotografía ante la subjetividad del fotógrafo? Es obvio que solo hasta cierto punto. Como bien sabemos, las fotografías no se hacen con un solo clic, si no que para hacer una buena fotografía hacen falta tantos conocimientos como a la hora de llevar a cabo cualquier otra disciplina, y es el fotógrafo el que tomará unas decisiones de luz, composición y otros muchos factores, que implicaran la subjetividad del artista (no al menos en la fotografía artística, no nos referiremos a la fotografía periodística pues la objetividad/subjetividad aquí es un tema de controversia)

“¿Qué razón llevaba Jean Bazaine al decir que habíamos necesitado descubrir la objetividad para caer en la cuenta de algo tan evidente como que nunca, desde hace 40.000 años, se ha pintado un solo cuadro objetivo! El arte siempre ha sido abstracto: una proyección de espacios mentales somatizados a un cuerpo que actúa impulsivamente en busca de ideas.”<sup>40</sup>

Son muchos los pintores que se sirven de la fotografía para realizar sus cuadros, Jenny Saville, por ejemplo, se sirve de imágenes de libros de anatomía o de fotografías de cadáveres de la morgue que en ocasiones ella misma realiza, Bacon extrae fragmentos de aquí y allá, utilizando como referentes fotografías, Richter pinta sobre fotografías, pero también la utiliza como referente, bien pintando lo representado en la foto, como convirtiendo en pictóricas características propias de dicha técnica, como por ejemplo los desenfoques.

Como he dicho al principio del apartado, al realizar un trabajo pictórico y fotográfico, se establece un diálogo entre ambas disciplinas.

Por un lado la de servirme de la foto como referente para las pinturas, además el encuadre de las figuras, donde el cuerpo aparece fragmentado, es un recurso fotográfico, y es a partir de la invención y la experimentación de esta técnica cuando se trasladan, como he comentado antes, algunos de sus recursos a la pintura.

---

<sup>40</sup> SALABERT, P. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. (pag:87)

Por otro lado está por qué decido hacer fotografías con una entidad propia como fotografías, si la idea original era pintar el cuerpo utilizando la foto como referente, pues bien, al comenzar a realizar mis propias fotografías para mis cuadros, me di cuenta de las posibilidades que esta técnica me ofrecía, por lo que decidí realizar un trabajo paralelo, cada una de las modalidades me daba unas cualidades que la otra no hacía, con lo que se complementaban entre sí. Por ejemplo, en relación a la objetividad de la que hemos hablado (me aventuraré a modificar en cierta manera el significado de esta palabra) puesto que ya hemos dejado claro que no es objetividad exactamente, es decir que no hay una ausencia del sujeto en cuanto al cómo vemos lo representado, pero si que hay un tipo de objetividad en cuanto al qué, por supuesto, es el fotógrafo el que decide que va a fotografiar, pero una vez que decide que será una mano el objeto a capturar, y una vez decida el cómo lo va a hacer (perspectiva, encuadre, la luz...) y presione el disparador, la mano/el qué se mostrará tal y como es, con sus texturas y sus volúmenes, de manera que cuando el espectador ve la mano fotografiada, la ve como real, como si viera una mano paralizada al otro lado de esa ventana en que se convierte el soporte.

Y esta objetividad de la piel me atraía de las fotografías, como conseguía modelar volúmenes a partir de las luces y las sombras, creando suaves ondulaciones de carne. Sin embargo con la pintura lograba una mayor expresividad, los trazos visibles de pintura llenan los cuadros de dinamismos, como si estuviera vivo. “Lo repugnante o abyecto nunca procede de una insuficiencia por parte de lo real, sino de un *exceso* a cuya vista, incluso con antelación a otra experiencia, ya nos sentimos saturados, víctimas de un empacho. Por eso el realismo de Grünewald, al aumentar de grado en la expresión, recibe un empuje «realista» que sobrepasa paradójicamente la propia realidad”<sup>41</sup> de esta manera al exagerar ciertos aspectos del *signo icónico*<sup>42</sup> por medio de los recursos que nos ofrece la materia pictórica las pinturas resultan más expresivas y por tanto reciben una carga de realidad, el captar lo que a la cámara fotográfica se le escapa.

Con este conjunto de fotografía y pintura consigo lo real de la piel en las fotos, y lo vivo y expresivo de la carne en los óleos.

#### **4.3.4 FLESH. CICATRICES.**

Como se ha explicado, la idea inicial de la representación pictórica de cicatrices, fue aparcada a un lado, para centrarse en la representación de la

<sup>41</sup> SALABERT, P. *Pintura anémica, cuerpo succulento*, p:176

<sup>42</sup> Signo icónico: “aquel cuyo plano de la expresión presenta características espaciales y formales comparables a un plano del contenido que se apoya en nuestra experiencia visible. Es decir: un plano del contenido que es el concepto cultural y representación psíquica en la memoria de nuestra experiencia del mundo visible (...)” CARRERE, A. y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.94



Fotografía recibida, pulgar.



Fotografía recibida, clavícula.

carne. Pero anteriormente se hizo un trabajo de recolección de fotografías, tanto de la red, como de amigos, conocidos y desconocidos, que ofrecieron sus fotografías para lo que iba a ser el trabajo inicial. Una vez recopiladas y habiendo comenzado a pintar utilizando alguna como referente, descubrí que en este trabajo me interesaba representar la carne, ya no solo la piel, si no la carnosidad, sentí la necesidad de buscar mis propios encuadres, mis propias perspectivas, y no porque hubiera dejado de interesarme la otra idea, sino porque pensé que debía primero empezar pintando la carne.

Sin embargo todas esas fotos que tenía acumuladas, no dejaban de llamarme la atención, ya no por el motivo en sí mismo, sino por la fotografía en sí misma. Todas eran fotografías a cicatrices, unas más grandes, otras casi invisibles, rasguños, moratones, algunas habían sido hechas tras mi petición, pero otras no, otras eran viejas, habían sido hechas con anterioridad, con el único objetivo de documentar, de guardar ese estado “dramático” de nuestro cuerpo, casi como trofeos, como el pescador que se fotografía orgulloso con su captura. Había algunas hechas por terceras personas a los heridos, pero muchas estaban hechas por ellos mismos, por el dueño de la cicatriz, consiguiendo unas fotografías donde la forma del cuerpo se ve distorsionada, totalmente deformada, en muchos casos nos cuesta hasta identificar a que parte del cuerpo corresponden.

Decidí hacer un fotolibro en impresión digital que las recogiera todas, además de por el interés que me suscitaban, sentía como una necesidad, como si debiera hacerlo, algo así como en agradecimiento a las personas que desinteresadamente, muchas de ellas incluso sin conocerme, me ofrecieron una captura de su intimidad.

A la hora de la edición y maquetación del libro, las pasé a blanco y negro, variando el contraste y los niveles de blancos y negros, de esta manera conseguí una unidad entre todas, pues la luminosidad, color y calidad era muy diferente entre unas y otras, de esta forma podía jugar con ellas a la hora de la posterior composición de las páginas.

## 5. CONCLUSIONES

Para concluir quiero hacer un breve resumen acerca de lo que extraigo de este trabajo. Desde el primer momento me lo he planteado como el último paso dentro de este periodo de formación en Bellas Artes, por consiguiente todo él tenía un carácter de aprendizaje. Comenzando con el simple hecho de tener que redactar este trabajo, de racionalizarlo para poder contarlo explicando de manera pormenorizada todo nuestro proceso de creación. Desde la idea inicial, que comienza a desarrollarse a través de bocetos y pruebas; la investigación en cuanto al tema escogido, que incluye examinar más detenidamente nuestros referentes; para finalmente comenzar un proceso de ensayo y error, ensayo y error, hasta que el trabajo comienza a dar sus frutos. Como hemos visto durante el transcurso, podemos descubrir cosas que nos hagan retroceder, en mi caso, fue al tratar de representar las fotografías de las cicatrices que había conseguido, por lo que tomé la decisión de dar un paso atrás y realizar mis propias fotografías. Este pequeño retroceso supuso a su vez un descubrimiento, la fotografía me ofrecía una serie de resultados que no me ofrecía la pintura, pero que de igual manera me resultaba interesante, e incluso complementarias.

Al realizar esta tarea de desgranar de manera exhaustiva he sido más consciente de cuál es mi método de trabajo y de esta manera poder adaptarlo según sea conveniente en futuros proyectos; a darle importancia al planteamiento desde el comienzo de un objetivo final, es decir saber qué es lo que uno quiere contar, y de esta manera obtener unos resultados más claros, no quiero decir con ello que haya que ceñirse a lo planteado inicialmente, pues si algo he aprendido con este trabajo, es que el planteamiento inicial puede cambiar durante el proceso al realizar otros descubrimientos, como me ocurrió después de haber estado investigando en torno a las cicatrices en la piel, y su concepción de huellas de las experiencias y el paso del tiempo, abandonándolo en cierto modo, para centrarme primero en la representación de la carne. Al fin y al cabo *Flesh* había nacido a partir de mi interés por la representación del cuerpo humano, de la piel y la carne, pero sobre todo por el querer avanzar en el dominio de la técnica, y ser capaz de captar sus cualidades tanto pictórica como fotográficamente.

En cuanto a esto último, planteado como uno de mis objetivos iniciales, no puede decirse que haya sido alcanzado, pues es más bien un objetivo a largo plazo, pues el aprendizaje y la evolución en la pintura requieren de tiempo y práctica, sobretodo esto último. Este trabajo ha constituido una toma de contacto con la representación pictórica de la carne, con encuentros y desencuentros.

Finalmente este proyecto ha resultado ser solo una base sobre la que ir construyendo y profundizando en torno a la carne, la piel y su forma,

enlazándolo, por supuesto, con las huellas del tiempo sobre la piel, trabajo que no fue abandonado, si no que durante el proceso de trabajo decidí dejar a un lado en pos de las necesidades del momento.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J.V., Ese cataclismo que era mi cuerpo. *Formas del abismo: el cuerpo y su representación extrema en Francia*. Donostia: Diputación Foral de Gipuzcoa, 1994.
- CARRERE, A. y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.94
- DANTO, A. C., *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Madrid: Síntesis, s.a., 1999
- ECO, U., *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, 2004
- Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007
- GENET, J., *Ce qui neste d'un Rembrandt* 1968
- HUGHES, R., *Lucian Freud, paintings*. London: Thames and Hudson, 1988
- LECOQ, J., *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial, 2009
- DUCHAMP, M., *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012
- MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, *Corpórea. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*. (catálogo) Alicante: Museos de la Universidad de Alicante, 2008-2009
- PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*, Madrid: Akal, 2003
- RECKITT, H.; PHELAN, P., *Art et feminism*
- PITTS, T., *et al. Edward Weston : forms of passion*, New York, 1995
- RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003
- REILLY, M; NOCHLIN, L., *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York: Merrell, 2007
- SALABERT, P. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003
- SCALA, M. W. , *Paint made flesh*. Nashville, Frist Center for the visual arts Vanderbilt University Press, 2009
- WALTER, I. F., *Los maestros de la pintura occidental*. Madrid: Taschen, 2005

## WEBS

*Claxton Project*, Nueva York (consultado: marzo 2015) Disponible en:  
 <<<http://www.claxtonprojects.com/books/miyako-ishiuchi/>>>

CUETO, J. L. Pintar la foto. *Núria Rodríguez* , (consultada en junio de 2015)  
<http://www.nuriarodriguez.com/descargas/nuria-rodriguez-pintar-la-foto.pdf>

*Philosophie literaturae*, (Consultado mayo 20015)

<<<http://philosophieliterature.blogspot.com.es/2009/03/lucian-freud-la-escuela-de-londres-o-la.htm>>>

HERNÁNDEZ MURO, O. *La mirada al sujeto y cuerpo simbólicos en los retratos desnudos producidos por Lucian Freud* (trabajo final de posgrado) (consulta:

junio 2015) <<http://eprints.uanl.mx/3511/1/1080221602.pdf>

<http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/04/john-coplans.html>

*Oxford dictionaries*. (Consultada: mayo de 2015)

<<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/flesh?q=FLESH>>

FUNDACIÓN DEL ESPAÑOL URGENTE BBVA. *Fundeu*. México, 2006 (consulta: mayo 2015) <<http://www.fundeu.es/noticia/convierten-el-cyberspanglish-en-una-herramienta-web-cotidiana-3470/>>

## PELICULAS

R. SCOTT, *Blade Runner*.(película) EEUU, 1982 (min: 41'45"-44'35")

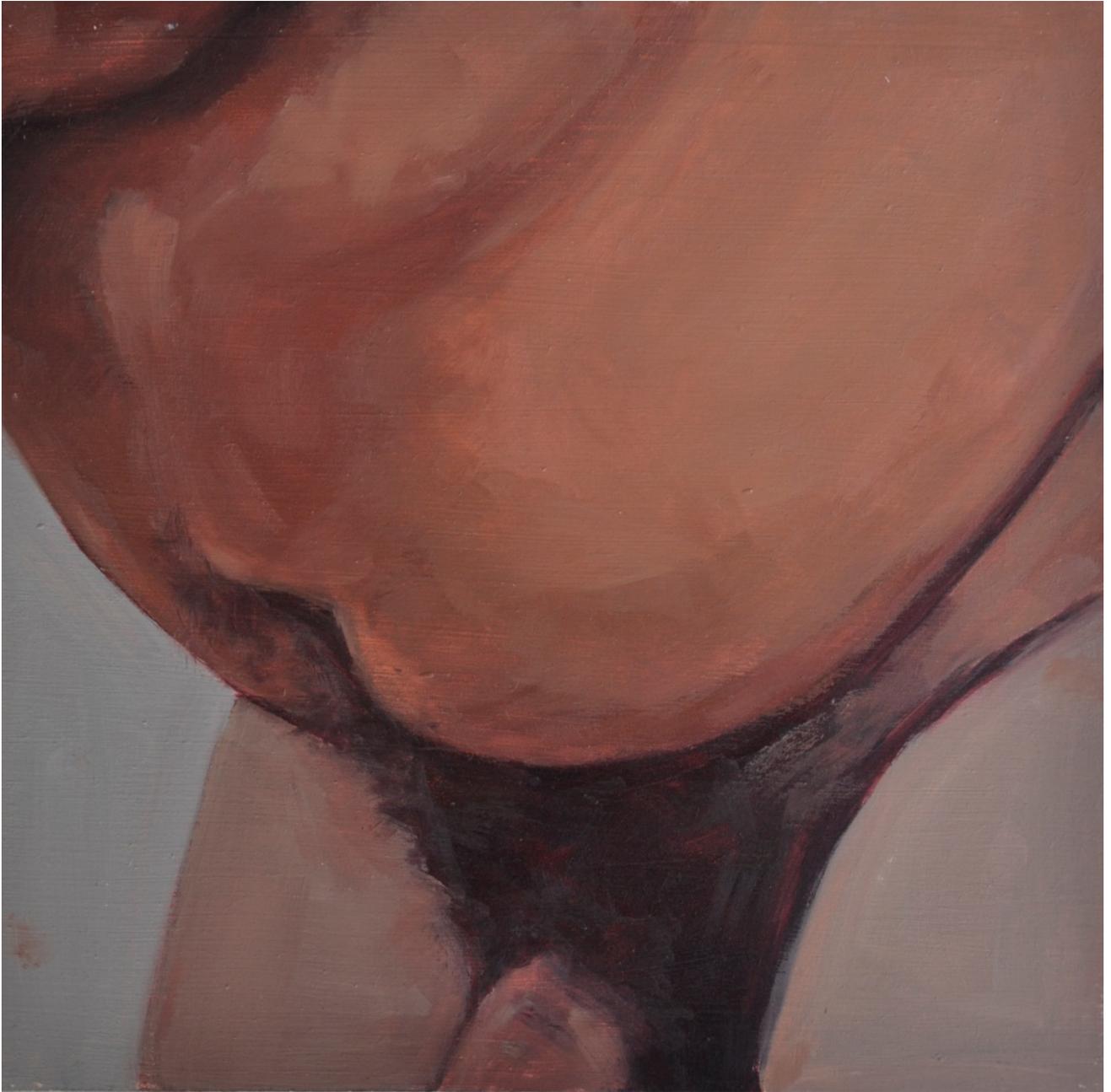
MORRISEY, P. (Dir.), *Flesh* (Película) EEUU, Andy Warhol, 1968

-*Flesh for Frankenstein* (Película) EEUU, Andy Warhol, 1973

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1: Cartel de la película *Flesh*, Paul Morrissey, 1968
- Fig. 2 : Cartel belga de la película *Flesh for Frankenstein*, Paul Morrissey 1973 c
- Fig. 3: Jenny Saville: *Ruben's Flap*, 1998
- Fig. 4: Lucian Freud: *Leigh Bowery sentado*, 1991
- Fig. 5: Miyako Ichiuchi: *Mother*
- Fig. 6: John Coplans: *Espalda con manos*, 1984
- Fig. 7: Miguel Ángel: *David* (detalle)
- Fig. 8: Fotografía utilizada como referente para un cuadro.
- Fig. 9: Alphonse Bertillon: *orejas para investigación policial*
- Fig. 10: Robert Davies: *pezón* 1988
- Fig. 11: Imogen Cunningham, *Costado*, 1929
- Fig. 12: Fotografía del proceso de realización de fotos.
- Fig. 13: Primera prueba a partir de la fotografía del dorso de una mano
- Fig. 14: De la serie *Flesh*. *Foto*
- Fig. 15: De la serie *Flesh*. *Energía cero I*
- Fig. 16: De la serie *Flesh*. *Energía cero II*
- Fig. 17: De la serie *Flesh*. *Blanco y negro*
- Fig. 18: De la serie *Flesh*
- Fig. 19: De la serie *Flesh*
- Fig. 20: De la serie *Flesh*
- Fig. 21: De la serie *Flesh*
- Fig. 22: De la serie *Flesh*
- Fig. 23: Fotografía recibida, pulgar.
- Fig. 24: Fotografía recibida, clavícula.

## ANEXOS



De la serie *Flesh*  
Óleo sobre tabla



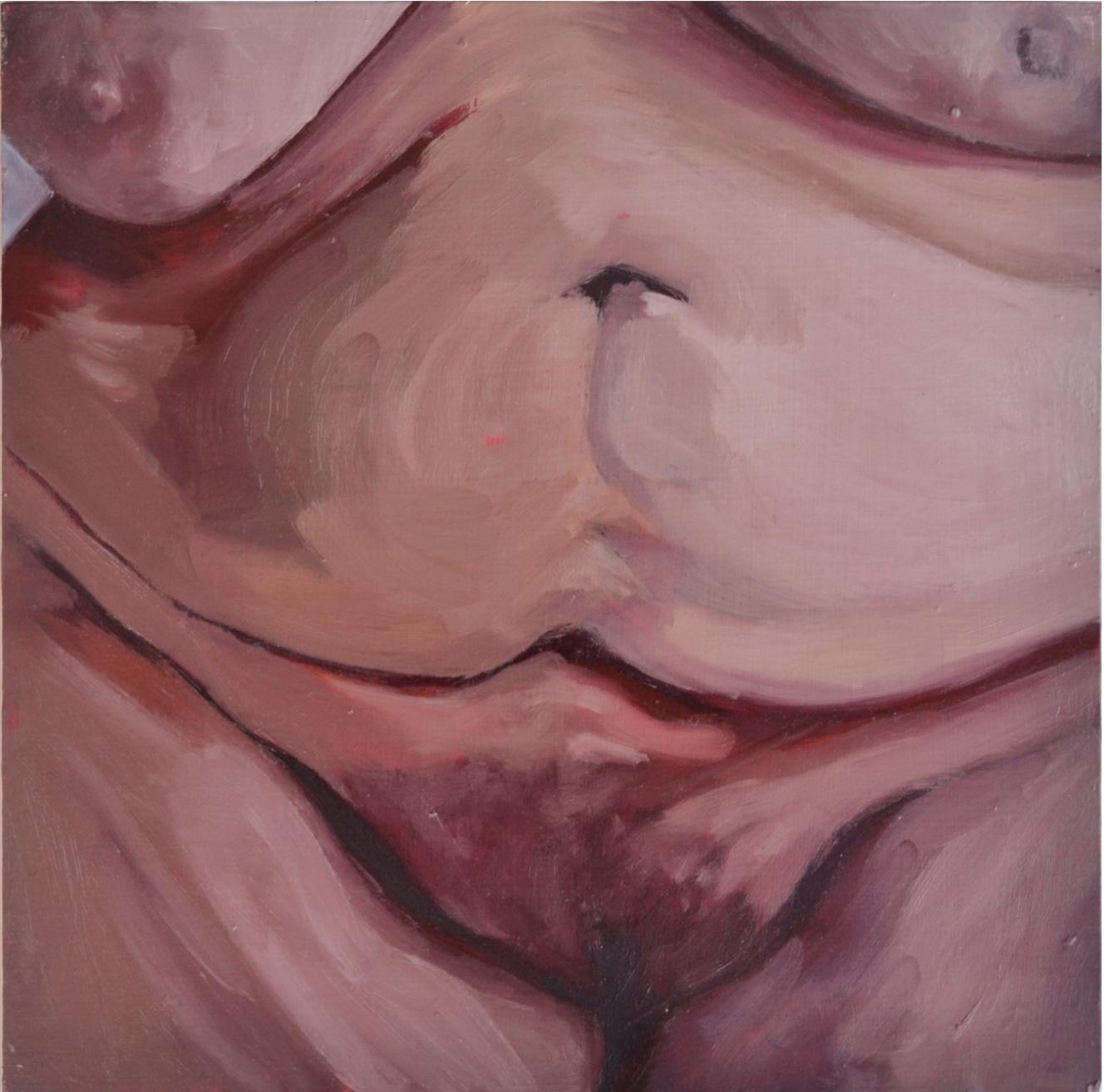
De la serie *Flesh*  
Óleo sobre tabla



De la serie *Flesh*  
Óleo sobre tabla



De la serie *Flesh*  
Óleo sobre tabla



De la serie *Flesh*  
Óleo sobre tabla



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



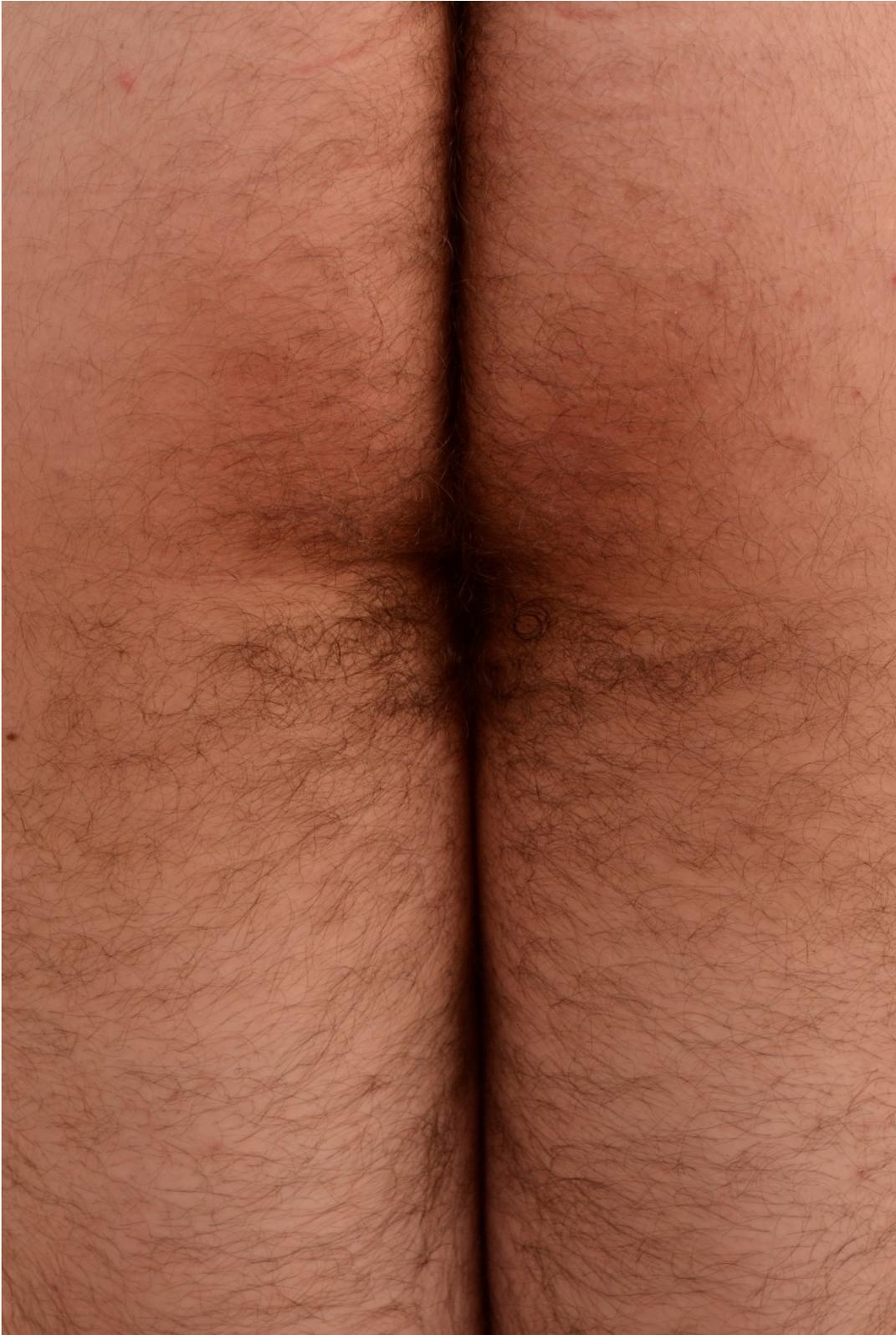
De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*



De la serie *Flesh.Foto*







De la serie *Flesh. Blanco y negro*



Tentativas



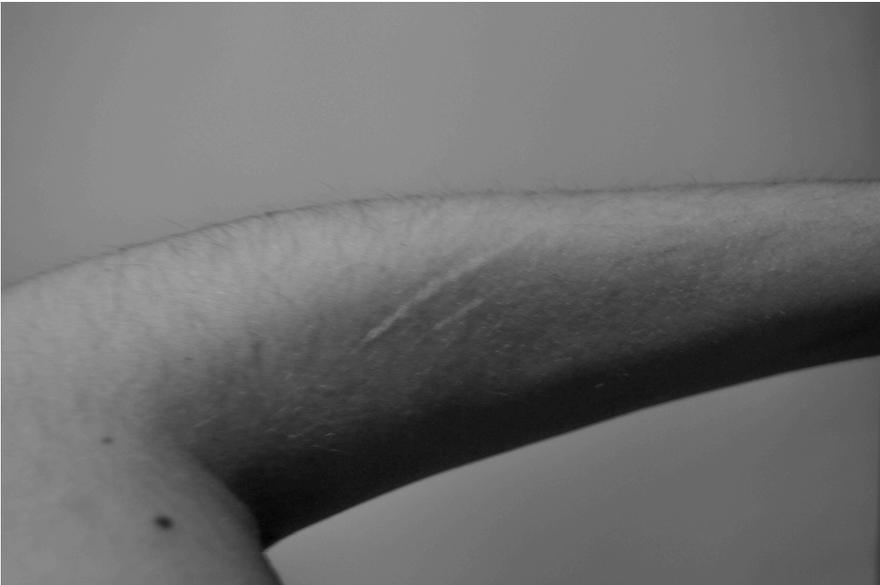


Fig.: 1,2y 3. Algunas fotos de cicatrices recopiladas.



Fig. 1: Rembrandt: *Autoretrato*, 1634.



Fig.2: Rembrandt: *Autoretrato*, 1661



Fig. 3: Rembrandt: *Autoretrato*, 1669

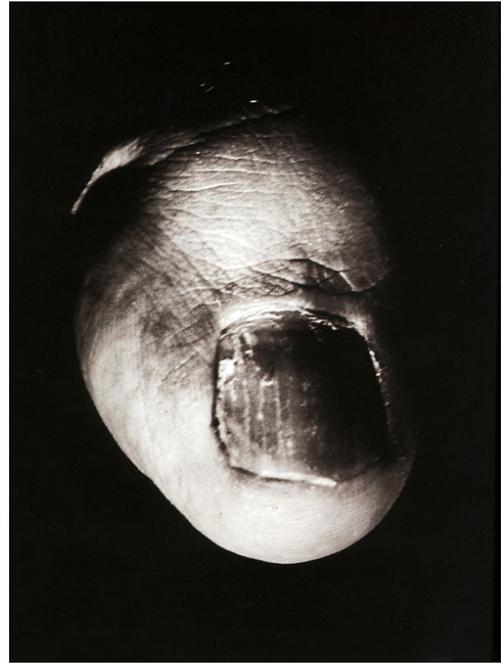


Fig.4: R. Avedon: *Andy Warhol*, 1969

Fig.5: Boiffard: *Pulgar*

Fig.6: A. Stieglitz: *Georgia O'Keeffe*, 1919

Fig.7: E. Weston: *Pierna*, 1934

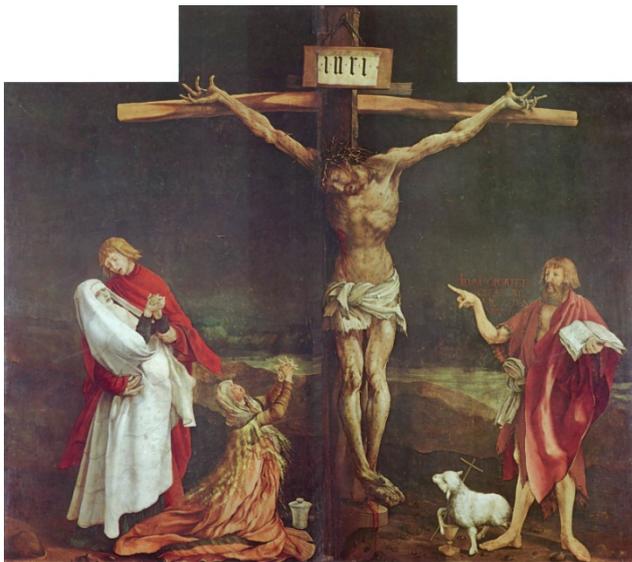
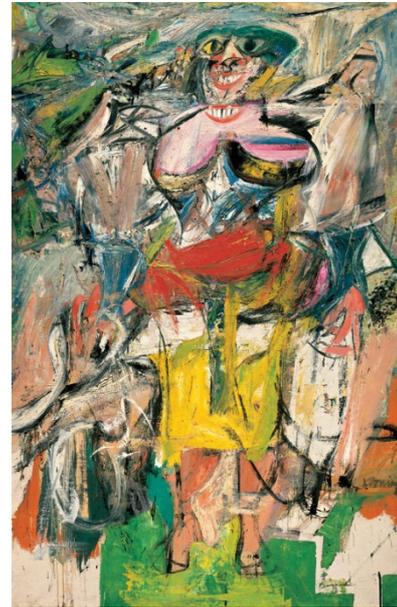
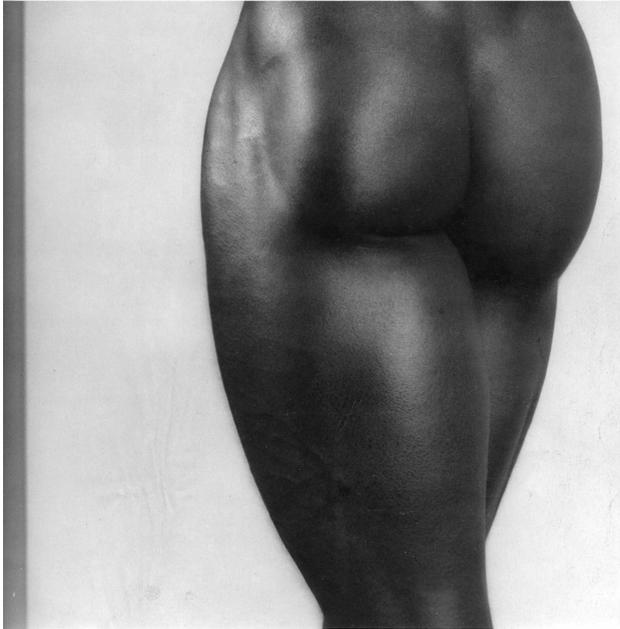


Fig.8: Mappelthorpe

Fig.9: De Kooning: mujer

Fig.10: Mantegna: *Cristo*, 1919

Fig.11: *Grünewald: Crucifixion*