

TFG

SER Y PARECER. LA IDENTIDAD RETRATADA.

Presentado por Clara Cabrera Miquel
Tutor: José Galindo

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

Este trabajo intenta gestionar los procesos por los que una identidad se plasma en un cuadro a partir de la idea de *ser* y *parecer*. Pretende ahondar más allá de la simple apariencia física y describe los mecanismos por los que el artista es capaz de interpretar plásticamente esa compleja sustancia del “yo”. Se pone de manifiesto su capacidad perceptiva y el bagaje cultural para realizar una representación que pueda ser comprendida y llegue al espectador.

PALABRAS CLAVE

ser, parecer, identidad, individualidad, sensibilidad, percepción, color.

ABSTRACT

This essay discourses on the process on which an identity translates onto a painting, being the idea of *to be* and *to seem* the starting point. It intends to part away from the simple physical appearance and describes the mechanisms with which the artist is able to plastically interpret the complex substance that is the “being”. It highlights the artist’s perceptive ability and cultural background to produce a piece that can be understandable and will move the viewer.

KEY WORDS

To be, to seem, identity, individuality, sensitivity, perception, colour

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS

3. ANTECEDENTES

3.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

3.2. EL ROSTRO HUMANO

4. REFERENTES

5. EL PINTOR FRENTE AL SUJETO

5.1. SUBCONSCIENTE

5.2. LA SENSIBILIDAD DEL ESPECTADOR

5.3. EL COLOR

5.3.1. EL COLOR CULTURAL

5.3.2. MARLENE DUMAS COMO EXCUSA

6. METODOLOGÍA

6.1. LA ELECCIÓN DE SUJETOS

6.2. EL PROCESO DE TRABAJO. LOS AMIGOS

6.3. LAS ESPALDAS

6.4. LOS *KRAKENS*

7. CONCLUSIONES

8. BIBLIOGRAFÍA

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

10. ANEXO

1. INTRODUCCIÓN

Voy a tomarme la licencia de empezar con la cita de G.C. Lichtenberg que abre el libro de Belén Altuna “Una Historia moral del retrato”¹, *En la tierra no hay superficie más interesante que el rostro humano*, ya que describe en una sola frase la motivación absoluta de mi Trabajo de Fin de Grado y la elección del tema del retrato. Tener una cara tan moldeable, maleable si se quiere, capaz de transformarse en mil y una formas, mil y una veces junto con la capacidad y la sensibilidad de registrar esos cambios me parece de lo más fascinante. Es un juego que se fragua entre dos personas; la que gesticula y la que observa.

Entre ambos personajes quizá quién más interés despierta es el que observa. *Tener una cara es como tener un texto en la frente*². La interacción social que deriva de esta afirmación genera una interesante dinámica en la que un observador despierto querrá jugar a leer el rostro de la persona con la que se está relacionando. Jugar a vislumbrar la naturaleza humana que se esconde bajo el rostro al que mira fijamente. En una primera impresión, actuamos como si en él estuviera condensado, abreviado y sugerido todo lo que el otro es. ¿Pero puede ese minúsculo espacio expresar toda la inabarcable complejidad de nuestro yo?

Con esta idea he construido la principal línea de investigación de mi trabajo. SER Y PARECER.

Ser y parecer comprende una dualidad llena de misterio y exploración. Exploración interior y exploración exterior; tanto personal y de ensimismamiento del sujeto retratado como objetiva y perceptiva del pintor que lo retrata. Un doble juego en el que el autoconocimiento del retratado entra en escena una vez aprecia la imagen acabada. ¿Se reconoce a sí mismo? ¿Reconoce su apariencia externa y conjuga con su sentir interior?

¿Y el artista? ¿Ha sido capaz de apreciar todos los detalles que involuntariamente se desprenden de la apariencia? ¿Cómo reducirlos y capturarlos en la traducción plástica de esa identidad?

La idea de identidad única e irrepetible la encontramos por primera vez en el Renacimiento y por lo tanto, la búsqueda del parecido en el retrato como toma de conciencia de la propia singularidad. Permite la oportunidad de tener un rostro frente a los fríos emblemas de conceptos atribuidos a la identidad de los representados que venía dándose desde la antigüedad. Identidades cálidas, líquidas, con sustancia, que se intentan intuir bajo los rasgos realistas de una

¹ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*. 2010: 1

² ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*. 2010: 3

cara, con la posibilidad de transmitir una información de una variedad y sutilezas extraordinarias³. Y es que, la representación de un individuo escapa de la mera representación realista de su retrato⁴.

Este trabajo comienza con una primera parte que repasa brevemente los antecedentes históricos del retrato. Pese a que éste tiene una larga tradición también a lo largo de la Historia temprana, hemos decidido empezar hablando del retrato en el siglo XV puesto que su noción como género en el que ya pueden observarse características con continuidad comienza a ser notorio durante esas fechas. A continuación se discursa sobre la anatomía expresiva del rostro y se establecen los referentes básicos de este trabajo; a saber Velázquez, Rembrandt, Van Gogh y Marlene Dumas. Posteriormente enfrentamos al pintor con el sujeto para indicar ciertas premisas a tener en cuenta a la hora de retratar a un individuo. Consideramos una breve mención del subconsciente, la sensibilidad del espectador respecto al mensaje del artista y el color. Llegado a este punto pasaremos a elaborar sobre cuestiones del color y su condición cultural. Mi interés en este trabajo recae en cuestiones prácticas y en cómo yo, como artista puedo llevar este discurso sobre el lienzo. La metodología describe pues, este proceso de creación y producción de una serie de retratos que han surgido tras las reflexiones y lecturas realizadas y sobre todo, de la práctica y error.

2. OBJETIVOS

- Estudiar el concepto de identidad, individualidad y su traducción plástica en el cuadro a través del retrato. Penetrar más allá de la primera impresión de manera que *ser* y *parecer* quede establecido como una dualidad que juega sus tensiones en la superficie de la obra.
- Entender cómo la misma elección de colores revela información no sólo del sujeto retratado sino del pintor.
- Establecer y reflexionar sobre las diferentes formas de representación de una identidad a través de la línea y el color.

3. ANTECEDENTES

³ EKMAN, P. *Emotions revealed*, 2004:32

⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato: del sujeto en el retrato*, 2004: 222

3.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El comienzo del siglo XIX supuso un desarrollo extraordinario del retrato derivado del auge de la clase burguesa y su deseo por poseer todo lo que antes había sido privilegio de las clases dominantes. Nunca en ninguna época fue tan grande esa necesidad de personalización. Sin embargo es necesario mencionar que el deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad⁵.

Con el establecimiento del retrato como género pictórico se dio la posibilidad de tener un rostro. Para la sociedad individualista occidental en la que estamos inmersos, la sociedad de la imagen, la cuestión de la identidad propia es prioritaria y muchas veces gran causa de desasosiego. El rostro es aquello con lo que cada día nos enfrentamos a la vida. Tener un rostro es como tener un texto. Todo lo que nos sucede nos entra por él; las interacciones sociales se producen acompañadas de gestos faciales que añaden valor o énfasis a ese intercambio, nuestro sistema de defensa o control está sujeto a lo que dejamos o no transmitir. La idea de que el carácter moral de una persona pueda revelarse mediante signos corporales, especialmente mediante los rasgos faciales⁶, no hace sino subrayar la importancia que damos a la veracidad de un rostro y su legitimación como agente principal de la comunicación *vis a vis* – nunca mejor dicho. La desconfianza inicial con la que nos aproximamos ante un intercambio de información que sucede por primera vez por teléfono o por correo electrónico pone de manifiesto la necesidad biológica y la falsa tranquilidad que nos produce ver un rostro o asignar uno. Nos sentimos totalmente perdidos sin una imagen mental de un ser humano con el que interactuamos, como un vacío sobre un cuello que nos incomoda hasta el punto a veces de sentirnos en inferioridad ante la enorme falta de información a la que no podemos acceder, evaluar o claudicar. Actuamos como si ahí estuviera condensado, abreviado o sugerido todo lo que somos⁷.

Tenemos tendencia a creer que la apariencia exterior está relacionada con el sentir interior; “la cara es el espejo del alma” es la advertencia que se deriva de esta circunstancia. Y es que la cantidad de información que podemos obtener con la mera observación de un rostro durante unos instantes puede ser copiosa y de una variedad y sutileza extraordinarias. *Poseemos más músculos faciales que ningún otro animal sobre la tierra: veintidós a cada lado y más de diez mil expresiones faciales*⁸. En todos los idiomas del mundo podremos encontrar una frase hecha que exprese ese sentir.

⁵ FRANCASTEL, G; FRANCASTEL, P. *El Retrato*. 1995. Capítulo VI

⁶ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*. 2010:7

⁷ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*. 2010:7

⁸ EKMAN, P. *Emotions revealed*, 2004:32

Un gesto captado al vuelo, una nube momentánea, un estado de ánimo pasajero... La superficie del rostro se resquebraja y a través de sus fisuras puede salir algo de lo transitorio y fugaz que se esconde bajo la apariencia⁹. Ese solo momento, ese instante de debilidad es lo que nos basta para ahondar en el conocimiento de la otra persona, en recopilar información extra que nos ayude a completar la imagen y dotar de aliento a lo que de otra forma sería un cuerpo estático y vacío.

La noción de “retrato” nos viene dada por la configuración de un género que encuentra una continuidad formal desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Esto es: semejanza aparente con el retratado; una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicho fin; regularidades compositivas en la pose y una ordenación espacial determinada.

Si prestamos atención a los cuadros de Velázquez o Rembrandt, el pintor consigue que cada particularidad del rostro quede bien reflejada; las carnosidades de la cara, la estructura ósea... Todo queda definido de tal manera que podemos imaginarnos qué es de la vida de esa persona; como la vida de penurias que parece reflejarse en la vieja de rostro flaco de Velázquez, o la algo más confortable vida de Johannes Wtenbogaert, ocupado en cuestiones del alma y la moral frente a los sinsabores de la vida cotidiana de la vieja.



Vieja friendo huevos, 1618.
Velázquez.

⁹ ARTERO-MARTÍNEZ, R. *El Retrato*. 2004. Capítulo 1.



Retrato de Johannes Wtenbogaert, 1633. Rembrandt.

Pese a que la primera es una pintura costumbrista el detalle prestado al retrato permite que podamos incluirlo en nuestro estudio puesto que el objetivo último es analizar y extraer información de la figura humana representada; averiguar quién era, que se nos revele, ya sea de forma intencionada o no. La vieja es anónima pero su rostro y su pose permiten formular elucubraciones. Preguntas que conllevan una respuesta más allá de las sartenes y los huevos. Como la madre de Whistler. A simple vista puede parecer que sepamos de ella menos que de la vieja freidora de huevos, porque ese es un detalle que sabemos de la primera. ¿La madre de Whistler freirá huevos también? Sin embargo parecen confesar pesares de la vida diaria que se clavan en sus facciones. Son historias que están intrínsecas en ellas y que da identidad a sus rostros. Que nos revela quiénes son.



La madre de Whistler, 1871. James McNeill Whistler

La misma palabra “retrato” insta a volver a mencionar, a sacar nuevamente a la luz, a nombrar a la persona. Traer. *Re-traer*.

Con la llegada del siglo XIX y XX, las nuevas corrientes configuran una visión crítica de esta forma de representar una identidad. Y es que no siempre una plasmación idéntica de la persona en una superficie nos otorga conocimiento sobre la misma. Es más, se dice que la propia semblanza actúa como primer obstáculo a la mostración y por tanto paradójicamente como primer acceso al encuentro con lo que se escapa de uno.¹⁰ Lo interesante del género del retrato se encuentra en la capacidad de capturar la esencia; el semblante que adquiere un rostro en cada momento, esa nube móvil que supone el aliento individual; el cómo respira la persona, los humores que la mueven y que circulan por dentro. Ahí es donde se evalúa la maestría del artista y su capacidad de aproximación a un “yo” viviente y palpitante.

El retrato convencional consideraba un único rostro para un único sujeto, sin embargo, con el auge de la fotografía, la abstracción y la intromisión del “yo” de la persona se configura un retrato que excede los límites de su definición originaria y que llevaría a la persecución de unas renovadas señas de identidad. La grieta del ser rompe estrepitosamente la plana superficie del retrato para ganar terreno a la mera representación de los rasgos fisionómicos,

¹⁰ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato*. 2004.: Capítulo 1.

convirtiéndose en la pretensión más última del artista. El SER y PARECER se convierte en un diálogo constante que se reproduce sin cesar en el retrato contemporáneo. El retrato pasa a intentar nombrar con pintura no sólo a un sujeto sino a una identidad. Los nombres y las particularidades físicas nos bastan para remitir con veracidad a un ser humano concreto¹¹. La similitud ya no es evidencia o deja de equipararse a identidad. El parecido pasa a depender de una construcción mental. Éste se constituye entre una amalgama de lo que ves y la esencia que captas. No existe un símbolo o recurso visible para aquello invisible pero perceptible que se encuentra en el aliento de cada uno, pero la mente se mueve en respuesta cuando lo capta¹². Eso genera un doble trabajo para el pintor. Un solo retrato no es suficiente. El retrato, por tanto, ha de estar constituido por numerosos retratos dentro del mismo, de modo que todas las verdades de las que se compone un mismo sujeto estén implícitas en su sola representación. He ahí la construcción del nuevo parecido del que estamos hablando.

Como dice Ramón y Cajal *"...el poeta latente en el hombre de ciencia (...) el dramaturgo (...) viste por algunas horas el traje de arlequín y de gracioso. Heráclito se convierte en Demócrito: al hombre máquina, al galeote sombrío que se fatiga y gruñe, sucede el hombre verdad que explaya libremente todas las comprimidas actividades de su espíritu..."*¹³

3.2. EL ROSTRO HUMANO

La cara contiene una información que entendemos de manera instintiva. J.C. Lavater dividió las regiones del rostro por sus cualidades expresivas que, aunque funcionen como arquetipos, son interesantes de considerar a la hora de ponernos a retratar a un sujeto. Hoy en día algunas de ellas podrían ser sustituidas en el cuadro por campos de color o trazos que desfiguren el rostro. Con la grieta del ser fragmentando la superficie del rostro en el retrato contemporáneo y con cierta pérdida de la forma nítida, alguno de esos preceptos puede ser sustituido por pintura, en un intento de retratar la esencia líquida. El contenido se sobreentiende igualmente. La región de la frente a las cejas expresa entendimiento¹⁴; cuando recogemos información el modo en que la procesamos se revela en los pequeños y breves gestos que hacemos con las cejas y la frente. Las arrugas que aparecen y desaparecen, las muestras de conformidad, escepticismo o sorpresa pueden mostrarse con el movimiento de la cabeza como unidad pero perdería intensidad si el gesto no estuviera marcado por las cejas. La frente es la parte

¹¹ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato*. 2004. Capítulo 2.

¹² GABLIK, S. *Magritte*. 1985: 53

¹³ RAMÓN Y CAJAL, S. *La psicología de los artistas*. 1972. Capítulo VI.

¹⁴ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*, 2010: 80



Check, 2012. Alex Jackson

exterior y visible de la mente. Una cara que no gesticula con las cejas y la frente parece vacía, impávida. Al menos una nube tiene que cruzar esa región para que sea expresiva; da igual una pincelada sucia, borrosa... necesita algo que dibuje la mente que hay detrás.

La nariz y las mejillas componen la región que Lavater considera que refleja la vida moral y sensitiva¹⁵. De cómo las aletas tiran de las mejillas y viceversa ayudan a comenzar muecas de disgusto, alegría... Cómo juzgamos una información conectada más con los sentimientos que con la racionalidad, (caso de la región anterior).

La boca y el mentón están conectados con la vida animal¹⁶. Expresamos fuerza, decisión, rabia con las líneas tensas que se dibujan en la mandíbula. En las películas americanas, por lo general el papel de los sicarios, los malvados, los asesinos o Rambo – sin ir más lejos – suele estar interpretado por hombres de mandíbulas y mentón pronunciados. El espectador conecta con la animalidad interior del personaje. La irracionalidad del animal que sólo puede defenderse enseñando los colmillos dado que carece de pensamiento lógico.

Por último para Lavater el ojo es el centro y la suma de todo¹⁷. En la mirada está expresada toda la inteligencia y lo que configura la sustancia de la persona. Para muchos; el alma. Es la conexión directa de todo lo que sucede en el interior del sujeto, lo que le remueve por dentro que se escapa en los pequeños humores temporales que sacuden el rostro. Todo movimiento que se genera con la mirada es indicativo de lo que sucede en la mente.

Si hablamos sobre cómo el ser humano recoge la información y cómo ésta se refleja en él de modo que altera su faz, no deberíamos dejar de mencionar el temperamento. La manera natural con la que el ser humano interactúa con su entorno.

Se distinguen cuatro tipos de temperamento; a saber: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. De cómo lo reflejamos en la superficie del cuadro viene dado por la agudeza del pintor a la hora de representar al sujeto y su maestría a la hora de codificar el rostro de su retratado. Podría decirse que en este contexto el temperamento es lo que late debajo de la piel. Esto no es sólo es una forma poética de expresarse sino que en la declaración anterior subyace cierta verdad, puesto que el temperamento está conectado con el sistema nervioso si estamos de acuerdo con Hipócrates y Galeno. Las diferentes sensibilidades, junto a la concentración de atención y cómo los sujetos reaccionan a estímulos conforman los criterios según los cuales están categorizados los distintos elementos.

¹⁵ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*, 2010: 80

¹⁶ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*, 2010:80

¹⁷ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*, 2010: 80

Si se ignora todo lo que subyace bajo la piel, todo lo que da vida a ese conjunto de huesos y carne y se limita sólo a la representación de las particularidades físicas del rostro, desatendiendo a toda la energía que recorre la cara y el cuerpo estaríamos ante una *ilustración con nombre propio con mayúscula*¹⁸, nada más.

Albert Mehraiban, profesor de la Universidad de California estableció que en una comunicación que se produce cara a cara, sólo el 7% del impacto del mensaje se debe a las palabras. El 38% se debe a los matices empleados y el 55% a los gestos y posturas¹⁹. Este estudio debería servir para subrayar la importancia que tiene un rostro vivo, un cuerpo en movimiento. El reto del retratista es insuflar vida a esa cara que pinta; si no, sólo el 7% del mensaje traspasará el cuadro.

4. REFERENTES

Si he de hablar de retratistas, no puedo dejar de mencionar a Velázquez, Rembrandt y Van Gogh.

La pincelada de Velázquez más precisa y bien definida ayuda a configurar rostros de una viveza extraordinaria. El modo en cómo miran sus sujetos fuera del cuadro, con astucia escondida o una astucia velada revela mucho sobre la naturaleza humana. Velázquez supo captar toda la miseria, así como la infamia del alma de sus retratados sin distinción. A su manera, dio la oportunidad a todo el mundo de ser igual.

¹⁸ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato*, 2004:22

¹⁹ ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*, 2010:15



Retrato del bufón Calabacillas, 1636-37. Velázquez



Retrato de Inocencio X, 1650. Velázquez

Su uso de las sombras da ese halo de inquietud y de misterio a sus retratados. Son retratos oscuros que permiten ver el abismo, que revelan el fondo de oscuridad que encierra la gente.

La compilación de los autorretratos de Rembrandt también arroja luz sobre la naturaleza humana y lo transitorio de ella. El cuerpo muta pero las nubes que emborronan el rostro permanecen. Las dudas, los miedos inciden en las facciones, se pasean por ellas. Ambos pintores reflexionan sobre lo que transcurre en el interior de sus retratados y lo sacan a la superficie. Esa curiosidad, esa revelación es lo que conecta con el espectador. Son honestos de una forma casi brutal y esa brutalidad, o lo que hace tan sobrecogedora esa revelación, esa dualidad entre externo e interno se hace más patente con el uso del claroscuro. La luz que muestra, la oscuridad que oculta trazos.



Autorretrato, 1660. Rembrandt



Autorretrato, 1669. Rembrandt



Autorretrato, 1669. Rembrandt

De los tres, Van Gogh es quién mejor conecta con nuestras emociones primarias. Su gesto hosco se repite en todos sus autorretratos; su mirada grave y pesada se clava directamente sobre el espectador y llega a estremecer. Es esa conexión con quien contempla su autorretrato lo que encuentro tan fascinante. Como desarrollaré en el capítulo siguiente, el uso del color afecta directamente sobre las emociones. Van Gogh tiene esa capacidad de manipularnos. En “Noche estrellada” el uso de colores tan vivos, tan brillantes, con tanto movimiento, transmite tantas cosas del pintor que podríamos atrevernos a decir que actúa como un autorretrato más. Incluso con más información que la que nos muestran estos. Los contrastes violentos de toda su obra dan visualmente una fuerza visceral. Van Gogh se pierde en sus cuadros, las formas agarrotadas de sus árboles transmiten igual que un grito. La práctica ausencia de sombras en sus autorretratos no se echa en falta puesto que hay suficientes intuidas en su rostro.



Autorretrato, 1889. Van Gogh
Autorretrato con oreja cortada,
1889. Van Gogh

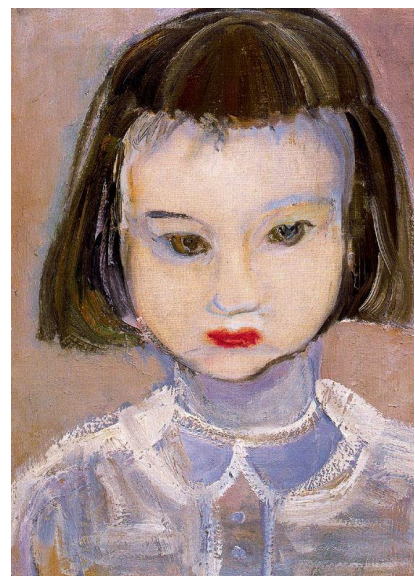
Noche estrellada, 1889.
Van Gogh



Mi referente principal ha sido Marlene Dumas, una artista contemporánea que sintetiza aquello que busco en los retratos, que permite intuir la historia que hay detrás. No necesariamente la desvela con pelos y señales pero deja pistas y huellas de lo que pudo haber sido. En el siguiente capítulo analizaré más extendidamente su producción.

The Baby, 1985.
Marlene Dumas

Head of a girl, 1989.
Marlene Dumas



5. EL PINTOR FRENTE AL SUJETO

Cuando el pintor se posiciona delante de su modelo, tiene que tener en cuenta un par de premisas antes de dejarse llevar. Por una parte, su obra es una visión subjetiva. Por otra, la sensibilidad del espectador juega un papel importante en la recepción de su obra, así como el color.

5.1. EL SUBCONSCIENTE

La representación plástica de una persona por mucho que intente ser imparcial está construida por varias pulsiones de las que el pintor mismo puede no ser consciente. La experiencia y opinión que le merece ese sujeto viene dada por su propia historia. Según Schuster y Beisl, las pulsiones sexuales y agresivas constituyen con mucha frecuencia y de forma más o menos encubiertas, el tema de las manifestaciones artísticas²⁰.

El artista queda reflejado en la obra; ya sea a través del tema o en la pincelada gestual y viva. Los objetos de arte son pues, huellas que deja la conducta humana.²¹

Este aspecto del subconsciente se encuentra presente en el apartado de la metodología, puesto que señalo que varios de mis modelos retratados no fueron escogidos por simpatía sino más bien por todo un torbellino de sentimientos negativos. Me pareció que dejarme llevar por ellos a la hora de pintar iba a suponer una experiencia interesante, honesta y que me permitiría unos resultados más expresivos. Como señala Freud, la producción creadora no es el resultado de un esfuerzo consciente, no está sometida a las limitaciones del pensamiento; el artista se deja llevar por la vorágine que le inspira la persona o toda la apabullante identidad del que retrata. Si es buen artista, ha percibido todo lo que ahonda ese “yo” que le devuelve la mirada y se ha sumergido en lo que supone su compleja representación. Se deja llevar por esa pulsión, energía interior que surge del individuo instintiva, inconsciente y biológicamente. En el proceso creativo se olvida momentáneamente de su “yo” para centrarse en el “yo” del retratado. Esa suspensión temporal de la estructura de pensamiento habitual que produce en el centro de la actividad artística. Ese culmen permite que los conflictos personales del artista se resuelvan sustitivamente en la representación. El trabajo permite la descarga de esa energía agresiva.

²⁰ *Teoría del subconsciente de Freud.*

²¹ SCHUSTER, M; BEISL, H: *Psicología del arte*, 1982:16

5.2. LA SENSIBILIDAD DEL ESPECTADOR

Para las artes representativas, y en nuestro caso en el retrato, es especialmente significativa la comunicación no verbal. Algunos elementos expresivos son directamente comprensibles. El espectador tiene una capacidad de comprensión innata, al igual que como personas desarrollamos expresiones innatas que todo el mundo entiende. El pintor ha de ser capaz de plantear esta conducta mímica y muda en el lienzo. Esta capacidad del espectador para descifrar esas emociones se conoce en el ámbito de la psicología como “mecanismo desencadenante innato”. El artista tendrá que prestar mucha atención a esa sensibilidad del espectador hacia determinados grupos de signos o rasgos. La construcción de ese mecanismo varía según la cultura o época aunque hay puntos en común. Un llanto ha sido un llanto en cualquier época y común a cualquier cultura.

Para que las obras de arte obtengan una acogida positiva, deben cumplir la condición principal de no sobrepasar la capacidad de elaboración informativa, puesto que la atención del espectador tenderá a orientarse a aspectos parciales de la obra. La falta de información, por otra parte, le resultará aburrida.²² Las obras de arte establecen juegos de tensiones, tanto en los rasgos compositivos como en los rasgos sugestivos que conecta con lo visceral del espectador.

El artista se aboca al sentir humano, mediante los elementos del color, el gesto de la pincelada o los contrastes puede provocar a quien contempla el cuadro. Cuanto más dé de sí mismo, más verá el espectador; porque éste también es humano y comprende.

5.3. EL COLOR

Otro factor que ha de tener en cuenta el artista es el color. Los colores definen el mundo natural y el creado por el hombre.²³ Tienen un contenido semántico definido y ayudan a codificar un lenguaje de manera tan importante que juegan un papel fundamental en la vida diaria. No hay color sin forma, ambos conceptos están asociados de modo inseparable de tal manera que como señalan Friedländer y Metzger, “sólo existe forma coloreada”. Goethe ve en los colores el elemento mediador entre la oscuridad y la luz. El deber del pintor es lograr la armonía ideal entre ambas fuerzas. Para él, el fenómeno del color es la expresión de la coherencia plástica de nuestro cosmos.

Como seres humanos tenemos experiencias emocionales asociadas a los colores, estratos que permanecen como base de toda clasificación intuitiva de

²² SCHUSTER, M; BEISL, H. *Psicología del arte*. 1982. Capítulo VII.

²³ SCHUSTER, M; BEISL, H. *Psicología del arte*. 1982:140

los colores. Estos rasgos emocionales que asociamos a un color influyen notablemente a la hora de aplicar la pintura a un cuadro. De ese modo, a través de los colores también se construye un retrato; un retrato con más información de la persona. Es el retrato más cercano al “yo”, a la individualidad del sujeto. Con la pintura se añade esa sustancia compleja y abstracta que puede definirse como el SER.

5.3.1. El color cultural

Los colores usados entran en relación directa con el análisis tanto de la personalidad del individuo como la personalidad del individuo que lo juzga. Un retrato es un contrato entre pintor y modelo, ambos se encuentran plasmados en el lienzo, de ambos pueden encontrarse huellas. El color es algo cultural, la expresión en un retrato es, sin embargo, universal.²⁴

Gage señala en “Color y cultura” que los colores tienen un efecto directo, sin mediaciones en la mente y en los sentimientos.²⁵ Por su parte Van Gogh, en una de sus cartas a su hermano Theo, escribe que su experiencia del color está unida directamente a su experiencia del mundo en general²⁶. Ahí encontramos la huella de la identidad del pintor en el cuadro, integrada con el retrato de otra identidad; cuando elige qué colores compondrán el retrato. Podría decirse que algo similar sucede en los grandes paisajes románticos. Estos cuadros son retratos de su individualidad, retratos metafóricos de su sentir que se acercan más a la grieta del ser.

Los colores sirven para simbolizar el temperamento humano, pero lo interesante es que esa asociación pasa primero por el filtro del pintor, con lo que asistimos a un doble proceso: un temperamento humano juzgado por otro temperamento. Se puede obtener información sobre la mentalidad de la persona mediante la expresión con la que aparece en el cuadro, ese es el paso obvio, pero en este caso es del pintor de quien se obtiene información. De esa manera, el retrato de un sujeto ajeno pasa a ser el retrato del propio pintor.

El color es, pues, en sí mismo un lenguaje con estructuras propias sujeto al trasfondo cultural tanto del pintor como del espectador. *Un mismo color en dos contextos diferentes no es el mismo color. La identidad de un color no reside en el color mismo sino en el que se establece por relación.*²⁷ Y por construcción. No olvidemos que muchos de ellos ayudan a respaldar sistemas de comunicación hablados o codificados.

²⁴ GAGE, J. *Color y cultura*. 1993:205

²⁵ GAGE, J. *Color y cultura*. 1993:205

²⁶ GAGE, J. *Color y cultura*. 1993:205

²⁷ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. 1979:365

Un ejemplo práctico de todo ello me sucedió durante mi intercambio Erasmus en Estonia en el curso académico 2013-2014. La paleta de colores utilizada en la escuela de arte de Tartu estaba compuesta de colores vibrantes y chillones. Amarillos, naranjas, rojos... que los estudiantes aplicaban casi directamente sin mezclar sobre el lienzo, sin quebrar con ningún color para suavizar el tono. Los mismos profesores alentaban ese afán casi *fauvista* y se mostraron muy sorprendidos con mi más discreta paleta. Esta observación tiene sentido una vez puesto en conocimiento que la población estonia está compuesta por sujetos silenciosos, reservados y reflexivos a los que no les gusta llamar la atención en público. Su cultura ha estado hasta recientemente oprimida por la ocupación rusa, previa ocupación nazi y varias ocupaciones danesas. Su forma de romper con ese impuesto silencio que todavía arrastran en su forma de ser como nación es gritando violentamente sobre el lienzo. Para ellos yo venía de un país y una cultura muy colorida ya de por sí y no sentía la necesidad de añadir esos colores tan estridentes puesto que los encontraba a mi alrededor constantemente, en la ropa de la gente²⁸, en la calle...

Según M. Brusatin²⁹, los colores más usados a lo largo de la Historia, ya sea en el arte, en la forma de vestir, etc, son el rojo, el negro y el blanco. Me pareció un dato bastante curioso y me pregunté cuáles serían los colores que hoy en día se encuentran más presentes no sólo en nuestra sociedad – vivimos inmersos en estructuras dialécticamente bicromáticas³⁰, en las que ciertos aspectos de la comunicación están marcados por o asociados a colores (véase azul y rojo para marcar *frío* y *caliente*) – sino también en nuestras conversaciones y menciones.

Decidí pues buscar una red social que contabilizara cuántas veces aparecía una palabra en toda la plataforma. Instagram resultó ser la que cumplía este requisito. Tomé en consideración que la gente utilizaría colores básicos, dado que colores como el ocre o tonalidades como el malva eran quizá demasiado específicos para usuarios no involucrados en arte o diseño.

Hice una selección de colores básicos y luego por curiosidad introduje colores más específicos. De los colores rojo, naranja, amarillo, verde, azul, morado, rosa, blanco y negro; el más nombrado por los usuarios de Instagram fue el rosa, con 77.920.191 de menciones³¹, seguido del negro con 74.408.511 y del azul con 69.721.539. Al introducir tonalidades más específicas descubrí que las cifras descendían bruscamente en comparación con los colores anteriores. De todos ellos, el turquesa era la tonalidad más apreciada por los usuarios con

²⁸ La población estonia viste mayoritariamente de negro con algún ligero toque de color.

²⁹ BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. 1987. Capítulo 2.

³⁰ BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. 1987: 121

³¹ El día que se realizó la búsqueda, 1 de agosto de 2015. Las cifras para el resto de colores son las siguientes: rojo 60.720.692, blanco 54.498.645, verde 45.204.535, amarillo 24.054.451, naranja 22.749.473 y morado 16.020.767.

1.771.122 de menciones, seguido de lejos por el marrón, con 636.450 y el magenta con 340.319. El color menos valorado fue el ocre, con sólo 12.196³². Es curioso cómo del rojo, negro y blanco se pasa al rosa, negro y azul; si bien es cierto que este fugaz estudio es más bien un sondeo basado en un grupo de la población mundial relativamente joven con cuenta en Instagram.

Dentro de este apartado hay que tener en cuenta también que algunos de los colores funcionan como palabras concretas, como términos y no sólo como sensaciones. En muchos casos, los colores ayudan a articular en lenguaje, tanto a codificarlo como a complementarlo. Es el caso del término *blue* en inglés, o *krazsni* en ruso. En el primer caso, *blue*, azul, hace referencia a un estado de ánimo decaído, triste o melancólico; caso, a mi modo de ver, bastante sinestésico, ya que se asocia unas características humanas a un color. A su vez, *krasni*, rojo, está asociado a lo bello y lo vivo y de él deriva la palabra *krasibui*, un adjetivo de reforzamiento positivo semejante a bonito, más cerca del término inglés *beautiful*.

Cuando la gente empezó a ver y a usar colores diferentes, comenzó también a pensar de manera diferente³³

5.3.2. Marlene Dumas como excusa

Hablemos de Marlene Dumas. Sus retratos desfigurados revelan una psicología dibujada e implícita de personalidades inquietantes. La elección de colores misma despierta esa incomodidad. Nuestro sentir se rinde a la sugestión que de ella se desprende, puesto que entra en juego influencias psicológicas derivadas del color y lo visceral que los colores despiertan. Es más inquietante la elección de tonos desvaídos que si hubiera escogido colores puros, esos colores “indecibles” fruto de mezclas de colores no sólo son misteriosos sino que afectan directamente, sin mediaciones, a los sentimientos.³⁴ Estos colores “inciertos” nos remueven porque están próximos tanto a la nitidez como a las tinieblas³⁵, es trabajo del espectador decidir por qué lado se decanta. Todo depende de su mente y de la capacidad del artista de manipular los sentimientos a través de su obra. Se trata del principio de empatía que sucede cuando, al situarse delante de una obra, el espectador vivencia lo representado. Una sustitución.³⁶ Puede que vea el cuadro y le conecte con una emoción que quizá había reprimido.

³² Otros colores como el violeta o el malva registraban 172.795 y 82.843 menciones respectivamente.

³³ BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. 1987. Capítulo 3.

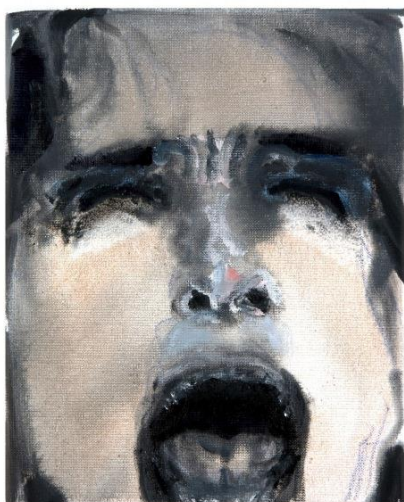
³⁴ GAGE, J. *Color y cultura*, 1993: 205

³⁵ BRUSATIN, M. *Historia de los colores*, 1987. Capítulo 3.

³⁶ SCHUSTER, M; BEISL H. *Psicología del arte*. 1982: 65

Según Arnheim: *Nadie niega que los colores son portadores de una expresión fuerte, pero nadie sabe cómo se produce esa expresión (...) La opinión general la cree basada en la asociación.*³⁷

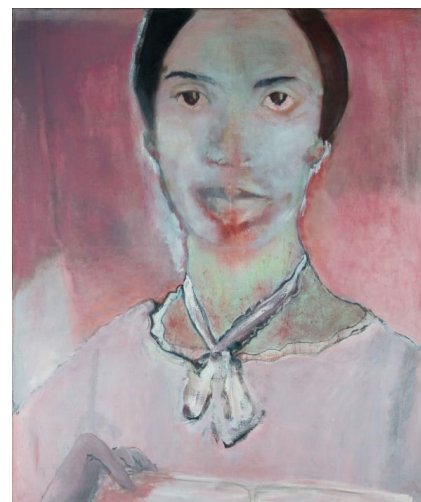
Volviendo a Marlene Dumas, sus obras conectan por la aparente simpleza de los rasgos y el tono acuoso con el que trata la piel. Parece que podamos bucear en ellos. En un esfuerzo por seleccionar las varias líneas, trazos y formas del rostro, la configuración de sus retratos estremece por la viveza, en ciertos casos notablemente violenta y su caracterización cromática que da individualidad al rostro. Mediante el color se intenta verificar el juicio subjetivo sobre lo real.³⁸ Con su uso del color, Marlene Dumas consigue que el espectador casi pueda oír los gritos de algunos personajes de sus obras, sobrecogerse con su llanto gris o cuestionar qué hay detrás de la fachada – una fachada que puede que la artista haya querido hacer bastante transparente para enganchar al espectador con la historia del personaje que se desdibuja de la mera primera impresión. Quizá si contempláramos los retratos sin el color y solo estuviera dibujada la línea de contorno, no nos sentiríamos cayendo en un pozo como sucede cuando intentamos ahondar en la mirada de sus cuadros.



Mama Roma, 2012. Marlene Dumas



Waterproof mascara, 2008. Marlene Dumas



Emily, 1984. Marlene Dumas

³⁷ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. 1979: 407

³⁸ BRUSATIN, M. *Historia de los colores*, 1987: 104

6. METODOLOGÍA

Me planteo dos formas de trabajo cuando me posiciono frente al sujeto. Por un lado pintar al natural y por otro, pintar de fotografía. Cuando se produce el primer caso, mi capacidad de análisis ha de ser más rápida, con lo que mi sentido de la percepción ha de estar más alerta. El modelo vivo frente al modelo congelado en una fotografía siempre supone un mayor reto ya que percibes todos sus ángulos. Respira, está vivo, contemplas todas las nubes pasajeras que transitan por su rostro ya que a su vez se está preguntando si yo como artista voy a ser capaz de ver más allá. Se pregunta si oculta bien las emociones de su rostro, aquellas que no quiere compartir con el público. Pero las brumas siempre encuentran un modo de intuirse, quizá a través de los ojos. Quizá el miedo y la tensión escapan de ellos ya que es lo único que se permite mover mientras posa. Feninger destaca la importancia de los ojos en la comunicación, señalando que la falta de precisión en las otras zonas de la cara puede considerarse más relajadamente.

En cambio cuando pinto al sujeto de foto, necesito más de una imagen de la misma persona para comprender sus gestos y encontrar en ellas las particularidades de su carácter. Mientras que las sombras y los temores se mueven en directo, en foto residen ahí, congeladas, lo que me facilita el trabajo a la hora de darles un color. Se encuentran como en bloque, y volviendo a lo escrito anteriormente, se les asocia instintivamente y casi en seguida forma y color.

Para este trabajo decidí trabajar con foto. El modelo natural me enseña diferentes caras. Muchas más de las que me enseñan las fotos. Hay veces que es abrumador y hay veces que tienes que resumir a una persona. La fotografía ayuda a eso, aunque si bien es cierto, se produce una pérdida de información.

Ante la avalancha de información que recibes en directo, la pintura se desborda y pasa a ocupar gran parte del fondo en un intento de seguir describiendo los humores de esa persona. En fotografía es más sencillo planificar, distribuir.

Dos ejemplos de pintura en directo frente a dos ejemplos de pintura de foto

Figura 1: Pintura en directo en la Galería UNAMO.

Figura 2: Pintura en directo en Café el Musical.



Figura 3: Pintura de foto.

Figura 4: Pintura de foto.

6.1. LA ELECCIÓN DE SUJETOS

A la hora de empezar el trabajo elaboré una lista de gente que quería pintar. Estaba compuesta principalmente por amigos y amigas que vivían fuera de España. Cuando pintas un retrato y pasas horas frente a la foto de la cara de alguien, en algún punto del proceso te parece que has pasado algunas horas con esa persona. Empecé a hacer los cuadros, pero por alguna razón, las sonrisas estáticas y las poses rígidas del posado frente a la cámara no lograban cautivarme. *Mind you, I love those people to death*. Empezó a convertirse en una frustración y cuando vi que los resultados eran pobres respecto a mis trabajos anteriores porque me quedaba anclada en la superficie del retrato, sin llegar a penetrar en la representación del ser, decidí que debía cambiar.

Reflexioné qué era lo que me ocurría con ese listado y al final descubrí que aquellas personas solamente me provocaban un cálido sentimiento de amistad. Pero eso era todo. Algo muy plano para el caos y el ruido que yo buscaba en mis cuadros. Volví a reflexionar y elaboré una nueva lista de gente que había estado muy presente en mi vida este año; que mi sentimiento hacia ellos fuera no sólo de amistad, sino que también me provocaran ira, frustración, impaciencia... Ruido. Cuyo recuerdo me insuflara esa violencia, o esa pasión para pintar con brío y determinación. Mi nueva lista estaba formada por mis compañeros de trabajo de ESN Valencia UPV. Gente con la que he pasado horas interminables de oficina y viajes, gente con perfiles tan diferentes como personalidades y caracteres. Gente con la que probablemente por voluntad propia no me hubiera juntado.



No estoy interesada en retratar a la gente sonriendo blanda y dulcemente a la cámara. Eso no me dice nada, es más, entorpece mi labor porque me indica que esa persona espera salir guapa tanto en la foto como en el resultado final de mi trabajo. Busqué pues, fotos de estas personas en las que las muecas fueran aparentes, los gestos grotescos bienvenidos y en caso de que fueran sonrisas, que fueran accidentales. En mis series producidas antes de este trabajo, las fotos seleccionadas eran fotos de mis retratados de fiesta, en discotecas, en bares – probablemente borrachos. Pero es en esas circunstancias cuando considero que el sujeto es más interesante para retratar; cuando ha bajado la guardia y empieza a dejar percibir lo que hay detrás de un rostro. Es en esos momentos en los que no está demostrando nada a nadie, simplemente está disfrutando de su actividad lúdica. La mayoría se olvidaba de sí mismo.



Trabajos anteriores producidos a partir de fotos de los retratados de fiesta.

La elección de mis sujetos pasa pues, por un filtro emocional que podría resumirse en los amigos, la familia y los borrachos. Cuando los amigos fallan, se recurre a la familia y cuando ésta nos saca de quicio se conduce a la exageración y dramatización de la vida. De ahí se pasa a los borrachos. Tres estadios como tres series temáticas que he desarrollado; los amigos, las espaldas y los *krakens*.

6.2. EL PROCESO DE TRABAJO. LOS AMIGOS.

El primer paso era fotografiar al sujeto. Una vez recopiladas las fotografías las observé y puse de manifiesto las cosas más obvias a simple vista: los rasgos y las muecas. Poco a poco, tras una observación más profunda, se fueron desvelando capas de la personalidad que en un momento Me habían pasado desapercibidas: gestos pequeños, músculos en tensión, miradas profundas, gritos silenciados... Comparé las fotos de las muecas con fotos de los retratados en pose de retrato (mirada a la cámara, sonrisa) y estudié sus

rasgos estáticos y sus rasgos alterados (o cómo un ceño fruncido hacía que los pliegues de piel elevaran la aleta de una nariz, modificando su apariencia pero sin que por ello dejara de ser la nariz del retratado).

Trabajar las muecas y las expresiones. Son retos; el sujeto intenta ocultarse y es mi trabajo buscarlo desesperadamente bajo aquella distracción que proyecta. La risa, cuando está fuera de lugar, fuera de tiempo o brota de un estado desordenado de sentimientos, puede ser la modulación más terrible de la voz humana.³⁹ Es entonces cuando el sujeto se deja ver, preso de sus más ocultas y oscuras pasiones

Para empezar estas series de retratos, procedí a acercarme al papel y hacer un encaje inicial con pintura acrílica. El primer paso en estos casos era hacer una silueta con un color base o con unos pocos colores que cubran la máxima superficie y ayuden a establecer los planos de la cara. Señalaré que debía ser algo muy esquemático y básico antes de entrar en la amalgama de colores con los que me apoyaría a la hora de intentar representar la sustancia viva de esa persona.

Una vez seca la pintura volví a insistir en la mancha, pero esta vez me dejé llevar por los colores que me inspiraba la persona. Manchas abstractas que recorren el rostro como nubes, esos breves pestañeos que contienen dudas o determinación, o en los que el retratado se distrae momentáneamente y su mete vaga más allá de la sala. O cuando se pierde en algún recuerdo. Mi intención era que esos instantes del proceso temporal también aparezcan reflejados en el cuadro porque revelan mucho sobre el carácter de la persona.

El siguiente paso era centrarme en sus rasgos faciales con más atención, intentando no distraerme con las emociones pasajeras que los sacudían. Ante lo indefinido de la mancha, la liquidez del ser, necesitaba algo contundente que sujetara la interpretación plástica de la persona. Contundente para seguir mi línea de investigación entre el ser y parecer y porque ciertos individuos tienen un férreo control sobre lo que proyectan hacia los demás, un parecer tan fuertemente construido que puede ser difícil de traspasar. Elegí hacerlo con rotulador permanente negro para marcar esa dureza.

Los restantes pasos son, si ambas capas quedan demasiado disociadas, integrarlas mediante la pintura o modulando la línea. Ser y parecer juegan mano a mano en este momento de la producción del cuadro. Se trata de encontrar un equilibrio y encontrar a la persona completa, la que es y la que parece ser. En este momento agudizar la percepción es importante para percibir esa pugna. Muchas veces el propio sujeto no es consciente de hasta qué punto revela.



Trabajos iniciales de la serie.

³⁹ Cita de Nathaniel Hawthorne, mencionado en Martin Schuster y Horst Biesel: *Psicología del arte*. 1982

Aprovecho este paso también para corregir y para hacer una evaluación crítica del cuadro. Intento acercarme a la apariencia física, a suavizar ciertos rasgos que por la pose en sí o por un tardío ojo crítico, he registrado más violentamente de lo que son en realidad. Mi principal concernimiento es que esa expresión de individualidad quede bien construida y que el retratado se encuentre, no sólo en sus rasgos sino en su sentir interior. Aún presa de mi filtro subjetivo, no sólo como artista sino como persona, el retratado y yo somos capaces de coincidir en su propio análisis.



En el caso de este retratado y pese a haber indicado previamente que no me interesaban las poses convencionales, se me presentó el momento de trabajar desde ese punto de partida. Si bien es cierto, es quizá más difícil descubrir al ser cuando el sujeto retratado posa con una sonrisa comedida, pues su intento de autocontrol y de no dejarme pasar más allá de su apariencia hace que rebote unas cuantas veces. En esos casos pues, hay que agudizar el ojo y buscar signos delatores en el rostro. Como decía Diderot: “Ellos creen (...) que yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo desciendo al fondo de ellos mismos sin que lo sepan y los capto en su totalidad...”⁴⁰

Realicé varios cuadros siguiendo esta técnica, de los cuales voy a presentar cuatro.

⁴⁰ DIDEROT, D. *Salón*, 1769.



Cuatro de los cuadros que presento para la parte expuesta de este trabajo siguiendo el método descrito anterior.

Observando que la línea hecha con rotulador permanente parecía incidir con demasiada dureza en el lienzo y había dudas sobre si quedaba bien integrada con la obra en general, decidí abrir otras dos vertientes de exploración tanto en la línea como en la elección de las imágenes a trabajar: las espaldas y los *krakens*.

6.2. LAS ESPALDAS

Las espaldas, como se puede deducir por el nombre, son figuras en las que la atención se centra en sus espaldas o que intentan ocultar la cara. El anti retrato. Si antes hablábamos de la confrontación frontal, amplia y abierta entre

el pintor que mira fijamente el rostro de su retratado, ahora escogemos figuras que se esconden de su mirada, pero de las que se puede leer las mismas expresiones y emociones que en una cara franca. Esta vez el estudio de la representación de emociones estaba en la pose y en los trazos y pinceladas fluidas con las que rápidamente se articulaba la cara. El individuo se repliega en sí mismo, su introspección conduce a preguntarse si no habrá dolor o nostalgia.

El sujeto de espaldas, dentro de la ventana del cuadro se comunica con el interior. El ojo introspectivo se aboca al interior del hueco craneal⁴¹.

Uno de los referentes en los que basé esta nueva aproximación fue Magritte con *The glass house*. El sujeto parece tener miedo al retrato. O quizá es una burla al retrato convencional. Lo que engancha de esta obra es el espacio abierto al que se expone la figura, no sólo al exterior sino hacia al espacio interior de sí mismo. Esos ojos pueden llegar a estremecer porque no miran a nadie, no establece contacto visual con el espectador.

Si en los trabajos descritos anteriormente hablábamos de ruido y muecas, estas figuras gritan al interior. Mudos.



La casa de cristal, 1939.
René Magritte.

A la hora de realizar los siguientes cuadros seguí una metodología similar a la expuesta anteriormente; una mancha inicial, suelta, que ocupara gran parte de la superficie. Una vez seca trabajé más detalladamente los planos y las tonalidades pero sin prestar tanta atención en figurar exactamente las particularidades del rostro.

En estos trabajos dábamos también la posibilidad de adivinar, de que el espectador entrara en el juego de ver quiénes eran, como si las figuras quisieran mostrarse pero reaccionaran a ello en el último momento.

⁴¹ MARTÍNEZ – ARTERO, R. *El retrato*, 2004: 124



Otra de las variaciones con respecto a los trabajos mostrados anteriormente era la línea. Habíamos establecido que era demasiado dura, demasiado cortante; había que encontrar pues, una nueva solución que permitiera una mejor integración. Opté entonces por probar con la misma pintura sirviéndome de un pincel de pelo largo y flexible, un pincel de acuarela. Era importante que no vacilara a la hora de deslizar la línea por el cuadro, que el movimiento fuera fluido y me permitiese que algunos trazos se desdibujasen. Había hecho una prueba anteriormente con un pincel de pelo corto, marcando mucho la línea e insistiendo en ella varias veces. El resultado había sido poco satisfactorio y tosco.

Sin embargo, al trazar una línea más delicada, la impresión de un parecer que se superpone al ser quedaba expuesta de una manera bastante clara pero modulada y sutil.



No hacía falta configurar perfectamente el rostro, ya que con los trazos sueltos de la cara se conseguía un efecto expresivo igual de revelador que en los anteriores trabajos puramente de retrato.

6.3. LOS KRAKENS

Pasemos a la siguiente línea de investigación a la que he llamado *Krakens*⁴². Los llamo así porque son rostros de apariencia desfigurada, descarnada, que se aleja de toda pretensión – si es que la había – de contentar al retratado y de que éste se reconozca a primera vista, pues lo que buscaba era esa vorágine de sentimientos encontrados, fealdades y emociones tóxicas. Tiene que ver con la categoría de los borrachos; ese dejarse llevar por el subconsciente. Quizá son los retratos en los que la expresión de temor está mejor recogida. Gestos bruscos, coléricos, en los que la línea se hinca en la pintura y revela lo que hay debajo.

Para esta nueva aproximación comencé pintando de diferentes colores toda la superficie de la obra y la recubrí de pintura blanca con ayuda de la espátula, de manera que hubieran zonas puramente blancas y zonas en las que los colores se fundieran. Inmediatamente, aprovechando que la pintura estaba fresca, comencé a dibujar el retrato con la punta de la espátula. A la vez que la línea revelaba los colores que se ocultaban bajo la gruesa capa de blanco, ésta se integraba en el cuadro de un modo diferente que en los trabajos anteriores



Obras en proceso.

⁴² El origen de la palabra se encuentra en la mitología nórdica y escandinava. El kraken es un monstruo marino que vive en las profundidades del océano y que es comúnmente representado como un pulpo o calamar gigante. La raíz escandinava "Krake" designa un animal enfermizo o algo retorcido. Extraído de Wikipedia.

pero atendiendo al mismo criterio. Dibujaba un parecer que daba consistencia al amasijo de tonos y áreas de color que se presentaba como el ser.



Escogí el blanco como color superficial porque según mi criterio le daba una sensación más inquietante. El blanco, que normalmente presenta luz y pureza y es la suma de todo el espectro, configuraba pues, sujetos retorcidos que claramente guardaban una oscuridad latente en su representación. Siendo el color del vacío, nos servía para intentar ocultar todo lo que se escondía bajo la superficie. Era un color perfecto para romper, para viciarlo ya que es el color que más fácilmente se ensucia. Aquí jugaba el papel del *parecer*.

Al estar la pintura fresca, el blanco se quebraba con los colores base y le daba una tonalidad pastosa que suponía un contraste frente a los colores vivos de los primeros trabajos de retrato presentados más arriba. Esas líneas cortantes, que indicaban por dónde tenía que ir el ojo para comprender la figura ayudaban a articular la impresión de un ser descarnado, en la que parece que se puedan ver los músculos y los tendones solamente recubiertos de una película muy fina y en los que la tensión brota desde el interior del cráneo y la mandíbula.

Una vez realizado el dibujo sobre la pintura fresca, cabía la opción de seguir rascando o añadir más pintura para acabar de construir el fondo. En algunos casos también utilicé la pintura para integrar mejor la línea y la figura. Muchas veces, emborronando los rasgos permitía que el espectador decidiera qué era lo que sucedía en el interior de la figura.



El espectador conectaba con su propia visceralidad al ver la obra acabada, como un gruñido interno que nace de la boca de su estómago.

He de confesar que la capacidad expresiva de unas pocas líneas hincadas en la pintura me dejó ciertamente sorprendida y sobre todo la tensión que se consigue rompiendo la dirección de unas pinceladas contundentes, cargadas y anchas con un trazo fino y cortante.

7. CONCLUSIONES

Analizar a un sujeto, comprender su actitud y sus motivaciones es un proceso complejo. La individualidad de cada uno; cómo, de los más de siete mil millones de personas que somos en la Tierra⁴³, no hay nadie igual; es una idea fascinante. Intentar recoger esas particularidades que hacen única a la persona es una árdua tarea por los múltiples elementos que entran en juego a la hora de la construcción de la identidad. *Quién eres y qué eres*, son incógnitas que nos acompañarán a lo largo de nuestra vida. Intentar descifrarlo en nosotros, intentar descifrarlo en la otra persona resultará en un largo recorrido de autoaprendizaje.

⁴³ 7.316.819.675 en el momento en que consulté, a 10 de agosto 2015
<http://countrymeters.info/es/World>

La noción que adquirimos de una persona viene influenciada a través de la construcción de nuestro propio trasfondo y de nuestro entender del mundo. En pintura esto viene representado por la elección de la paleta de colores, puesto que está asociada a cada ámbito cultural.

Querer indagar en lo recóndito del sujeto retratado, insinuar las diferentes máscaras de éste, puede resultar pretencioso puesto que indica que has mirado más allá de lo que el otro ha decidido mostrar y señalas que sus defensas no son tan sólidas como pretende. Cabría plantearse también que el artista tiene espacio al error y puede que no sepa leer de manera apropiada. Es un diálogo continuo, un juego al escondite.

Jugar a mezclar los dos aspectos SER y PARECER en el momento de la representación en el cuadro ha sido una experiencia enriquecedora tanto antropológica como plásticamente, puesto que no sólo me ha permitido cuestionarme sobre conceptos como individualidad e identidad, sociedad, código o cultura sino también evaluar cómo podía reflejarlos y con qué técnicas. El trabajo de línea con el rotulador sigue pendiente de un estudio más profundo, puesto que, pese a que estoy satisfecha con su resultado, el probar con otros materiales me ha descubierto otras posibilidades expresivas que a su vez seguiré desarrollando. Frente a la dureza de la línea del rotulador, adecuada para ciertas representaciones, el trazo suave y flexible de la línea trazada a pincel puede jugar un papel muy sugestivo a la hora de plasmar una personalidad fuerte pero contenida; una barrera que refrena toda la intensidad de la persona. Un buen disfraz. Un comedido *parecer* que encierra a un *ser* ardiente.

El uso de la pintura como una gruesa capa para ocultar lo que se esconde debajo ha funcionado también como una metáfora de *ser* y *parecer*, una dualidad mejor construida, más solidamente asentada. Este tipo de representación podría utilizarse para aquellos sujetos cuyo autocontrol es férreo y no dejan vislumbrarse ni prestarse a escrutinio. Hay que rascar para ver, como se ha hecho durante el proceso de elaboración.

Se trata de una búsqueda de la verdad, de lo que verdaderamente identifica al sujeto como tal y genera un “yo” propio. La repetición de los autorretratos de Van Gogh, Edvard Munch, Egon Schiele o Rembrandt evidencia esa búsqueda, la reiteración de la idea de “individuo” como algo tan complejo y sujeto a una mutabilidad orgánica que al final la compilación de todos los cuadros será o supondrá la mayor aproximación a la verdad de su “yo”.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA, B. *Una Historia moral del rostro*. Valencia. Pre-Textos. 2010.

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza Forma. 1995

BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 1987.

De BARTOLOMESIS, F. *El color de los pensamientos y de los sentimientos. Nueva experiencia de educación artística*. Barcelona. Ediciones Octaedro. 1994.

DUMAS, M. *Against the Wall*. Amsterdam. David Zwirner Books. 2015.

ECO, H. *Historia de la belleza*. Buenos Aires. Editorial Lumen. 2004.

EKMAN, P. *Emotions revealed*. Nueva York. Henry Holt and Company. 2004.

FRANCASTEL, G; FRANCASTEL P. *El Retrato*. Madrid. Ediciones Catedra. 1995.

GABLIK, S. *Magritte*. Nueva York. Thomas and Hudson. 1985.

GAGE, J. *Color y Cultura*. Madrid. Ediciones Siruela. 1993.

HELLER, E. *Psicología del color*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil. 2005

MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El Retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona. Intervención Cultural. 2004.

MUSEO DEL PRADO. *Fábulas de Velázquez*. Madrid. 2008

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO. *Marlene Dumas – Broken White*. Tokyo, 2007.

RAMÓN Y CAJAL, S. *La Psicología de los artistas*. Madrid. Espasa – Calpe. 1972.

SCHUSTER. M; BEISL, H. *Psicología del Arte*. Barcelona. Editorial Blume 1982.

SIEBERS, T. *Lo fantástico Romántico*. México D. F. Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. 1989

WILDE, O. *The picture of Dorian Gray*. Londres. Dover Thrift Editions. 2000.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Página 7: *Vieja friendo huevos*, 1618. Velázquez.

Página 8: *Retrato de Johannes Wtenbogaert*, 1633. Rembrandt.

Página 9: *La madre de Whistler*, 1871. James McNeill Whistler.

Página 11: *Check*, 2012. Alex Jackson.

Página 13: *Retrato del bufón Calabacillas*, 1636-37. Velázquez.

Página 13: *Retrato de Inocencio X*, 1650. Velázquez.

Página 14: *Autorretrato*, 1660. Rembrandt.

Página 14: *Autorretrato*, 1669. Rembrandt.

Página 14: *Autorretrato*, 1669. Rembrandt.

Página 14: *Autorretrato*, 1889. Van Gogh.

Página 14: *Autorretrato con oreja cortada*, 1889. Van Gogh.

Página 15: *Noche estrellada*, 1889. Van Gogh.

Página 15: *The Baby*, 1985. Marlene Dumas.

Página 15: *Head of a girl*, 1989. Marlene Dumas.

Página 21: *Mama Roma*, 2012. Marlene Dumas.

Página 21: *Waterproof mascara*, 2008. Marlene Dumas.

Página 21: *Emily*, 1984. Marlene Dumas.

Página 23: *Cuqui*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 23: *Marta C*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 23: *Helios*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 23: *Ángel*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 24: *Marta*, 2014. Clara Cabrera Miquel.

Página 24: *Magyar*, 2014. Clara Cabrera Miquel.

Página 25: *Papá Morsa*, 2014. Clara Cabrera Miquel.

Página 25: *Paula*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 26: *José María Cabrera López*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 27: *Jandro*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 28: *La casa de cristal*, 1939. René Magritte.

Página 29: *Marta de espaldas*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 29: *Impresión rápida de un viejo amigo*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 29: *The fitting*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 30: *Un hombre viejo*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 31: *Kraken*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

Página 36: Foto de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Fotografía de Arantzazu Roig.

Página 37: Foto de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Fotografía de Arantzazu Roig.

Página 37: Foto de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Fotografía de Arantzazu Roig.

Página 37: Foto de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Fotografía de Arantzazu Roig.

10. ANEXO

Texto publicado en varios medios de Valencia que se hicieron eco de mi exposición SER Y PARECER de junio de 2015⁴⁴. En palabras de Tatiana Roig, comisaria de la galería UNAMO:



Foto de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Junio 2015. Fotografía: Arantzazu Roig. Cuadro en la foto: *Enrique*, 2015. Clara Cabrera Miquel.

“La joven y polifacética artista **Clara Cabrera**, Finalista del Premio Talento Joven 2014 y autora de la trilogía: *Baile de Damas*, expondrá durante un mes su colección de arte, **Ser y parecer**, en el espacio UNAMO. Un conjunto de retratos que muestran las dos caras de las personas; dos visiones.

Con esta muestra, Clara analiza a cada personaje retratado desde dos puntos de vista que se plasman a través del colorido acrílico y su dualidad en rotulador. Dos trazos antagónicos que sin embargo pertenecen a la misma persona y se funden en una misma superficie. La apariencia externa y el interior de la persona reflejados en un mismo lienzo. Clara se pregunta si se reconocerán a sí mismos al ver la pintura.

El objetivo del proyecto es responder a estas preguntas mediante la traducción plástica de cada una de las identidades de la colección vigente. Una exposición

⁴⁴ Nota de prensa que apareció en www.unamods.com, www.valencia.lecool.com, www.vlcnoticias.com y www.tronsifestes.com.

sorpresiva donde sus protagonistas acabarán literalmente sorprendidos, pues en las obras se muestra la carne y el alma de cada retrato.”



Fotos de la inauguración de la exposición SER Y PARECER. Junio 2015.

Fotografías: Arantzazu Roig

