



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Confusión deseada

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Olivas Porcar, Gerard

Tutor/a: Tomás Miralles, Ana de los Dolores

Cotutor/a: Del Moral Sánchez, Alfonso

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

Este proyecto aborda la representación del chico de aspecto andrógino mediante la pintura y el grabado calcográfico desde una perspectiva actual y subjetiva.

El hombre cuyo cuerpo no corresponde con el de un varón corpulento y firme y al que se le suele asociar con la juventud, ha sido representado durante la historia del arte con distintas intenciones y bajo diversos estigmas sociales que han condicionado su moralidad.

Observamos cómo según el periodo artístico en el que se ubica al mancebo, la intención y la propia representación pictórica varía según las necesidades culturales de la época.

Lo que hoy en día podemos entender como algo pervertido y fuera de la norma, en la Grecia clásica era fruto de la dicha y despertaba orgullo la exposición de dichos cuerpos.

Por lo tanto, la sociedad y la cultura condicionan nuestra forma de entender el concepto de masculinidad.

Se manifiesta mediante este proyecto que la masculinidad no se limita al varón tradicional, sino que contempla un gran abanico de identidades, entre ellas “el hombre amanerado”. La obra pretende rechazar la feminidad como un concepto peyorativo y dotar a la androginia en el hombre de erotismo y atractivo contemporáneo mediante la producción de 19 obras pictóricas y 7 grabados calcográficos. Se busca a través de los recursos técnicos de cada lenguaje, la fusión entre la confusión y el erotismo.

En las composiciones se muestran desnudos ambiguos con el fin de cuestionar el concepto de masculinidad hegemónica y demostrar su compatibilidad con la feminidad.

PALABRAS CLAVE

Pintura, grabado calcográfico, efebo, erotismo, androginia.

ABSTRACT

This project deals with the representation of the androgynous-looking boy through painting and engraving from a contemporary and subjective perspective.

The man whose body does not correspond to that of a corpulent, firm male and who is usually associated with youth, has been represented throughout the history of art with different intentions and under different social stigmas that have conditioned his morality.

We observe how, depending on the artistic period in which the boy is placed, the intention and the representation itself varies according to the cultural needs of the time.

What we understand as something perverted and out of the norm, in classical Greece was a reason of joy, and the exhibition of such bodies made people proud.

Therefore, society and culture condition the way we understand masculinity.

This project shows that masculinity is not limited to the traditional male, but includes a wide range of identities, among them "the masculine man". The work aims to stop seeing femininity as a pejorative concept and to endow androgyny in men with eroticism and attractiveness through the production of 19 pictorial works and 7 intaglio engravings. Through the technical resources of each language, the fusion between confusion and eroticism is sought. The compositions show ambiguous nudes in order to question the concept of hegemonic masculinity and demonstrate its compatibility with femininity.

KEY WORDS

Painting, engraving, epebe, eroticism, androgyny.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias a los compañeros que me han acompañado en este proyecto, que han dialogado y compartido conmigo su visión durante la producción artística.

También me gustaría agradecer a mi familia por proporcionarme la oportunidad de estudiar este grado.

Por último, mencionar el seguimiento y compromiso de mis tutores.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. Introducción | 6 |
| 1.1. Objetivos | 7 |
| 1.2. Metodología | 8 |
| 2. Conceptualización del proyecto | 9 |
| 2.1. La condición cultural | 9 |
| 2.1.1. Masculinidades | 10 |
| 2.2. Belleza y moralidad | 12 |
| 2.3. El deseo ante las obligaciones | 12 |
| 2.3.1.. La ambigüedad como herramienta | 13 |
| 2.3.2. La juventud como exaltación | 14 |
| 2.4. El joven como objeto de deseo | 14 |
| 2.4.1. La pasividad en el joven | 14 |
| 2.4.2. La belleza coleccionable | 16 |
| 2.4.3. El deseo tornado en desquicio y obsesión | 17 |
| 2.5. Androginia | 17 |
| 2.6. La mirada | 19 |
| 3. Referentes | 21 |
| 3.1. Jeremmy Mann | 21 |
| 3.2. Thomas Ruff, contar sin mostrar | 22 |
| 3.3. Aryz | 23 |
| 3.4. Francisco de Goya | 24 |
| 4. Producción artística | 25 |
| 4.1. Descripción del proyecto | 25 |
| 4.2. Materialización y aspectos técnicos del proyecto | 28 |
| 4.2.1. Producción pictórica | 29 |
| 4.2.2. Producción gráfica | 30 |
| 5. Conclusiones | 38 |
| 6. Bibliografía | 40 |
| 7. Índice de imágenes | 42 |
| 8. Anexo | 45 |

1.INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos, la representación del hombre ha sido principalmente dividida en dos grandes bloques, el *hombre masculino-masculino*, vinculado al hombre tradicional y al cual se le asocia una imagen tosca donde se acentúa la presencia corporal y la serenidad, atendiendo a los roles impuestos por la sociedad; y el *hombre masculino-femenino*, agrupación en la que se encasilla a los jóvenes cuya constitución es más sutil y permite moldear el cuerpo, recordando a aspectos asociados a la mujer. Éstos últimos suelen ser representados en ámbitos eróticos fruto de entender la juventud como una transición entre el niño y el hombre adulto, donde aflora la lujuria, el descubrimiento y la rebeldía (Germaine Greer, 2003, 10).

Hoy en día la representación de este colectivo es mucho menor que, por ejemplo, en la Grecia clásica. A pesar de los avances tras la lucha por parte del colectivo LGBT, generalmente nuestra cultura continúa contemplando al hombre hegemónico como la manera principal de entenderlo. Como denuncia a esta tendencia y debido a la carencia de referentes efébricos, este proyecto aporta una interpretación contemporánea del efebo mediante la pintura y el grabado calcográfico.

El uso de ambos lenguajes se debe a los recursos plásticos que me permiten. Por un lado, el grabado calcográfico proporciona una vaporosidad y sinuosidad que deja entrever la imagen creando así un halo de misterio, mientras que la pintura ofrece una mayor carnalidad debido a la materia y el color, acercando la obra a un contexto erótico. Ambos lenguajes nos llevan a un mismo objetivo mediante posibilidades y recursos distintos, y comparten el uso del pequeño formato para acercar la obra al espectador, dotándola de un sentido más íntimo.

Este proyecto surge del interés por el concepto de la androginia, que como recoge el Diccionario de la Real Academia Española, es la cualidad en algunas personas donde ciertas particularidades físicas no sintonizan con los rasgos habituales (establecidos por la norma) de su sexo.

Esta forma de nombrar la ambigüedad que les caracteriza despertó en nosotros una inquietud desde que tenemos uso de razón, cuando en espacios públicos y rodeado de gente que no habíamos tenido contacto anteriormente, ciertas personas se nos dirigían como “niña” o “bonita” hasta que esta asunción era corregida por familiares.

Con la llegada de la pandemia en 2020, y consecuentemente el uso de mascarilla que cubría gran parte del rostro, mucha gente volvía a confundir nuestro género. Estas confusiones revivieron nuestro interés por la androginia hasta el día de hoy.



Fig. 1. ODS 2023, Salud y bienestar.



Fig. 2. ODS 2023, Igualdad de género.



Fig. 3. ODS 2023, Reducción de las desigualdades.

Además, la inclinación y contemplación de la belleza en los desnudos se la debemos al fácil acceso que nos ha proporcionado la universidad incluyendo modelos en distintas asignaturas. Esa admiración aumentó cuando cursamos la asignatura de Modelado de la figura humana, gracias a la cual pudimos entender los volúmenes, organicidad y posibilidades en su representación. Son para nosotros una gran fuente de inspiración.

Con este proyecto pretendemos deconstruir el significado de la palabra masculinidad y lo que ésta ha supuesto hasta el día de hoy. No se puede esperar que todo hombre siga la norma, sólo hay que entender la “masculinidad normativa” como una de las muchas masculinidades que coexisten y no como un concepto hegemónico.

Así mismo, se presentará la androginia, lo que ésta significa y la relación que tiene con el efebo.

Ubicaremos cuál ha sido la función del efebo durante la historia y cómo no se le ha dado voz propia hasta hace relativamente poco.

Abordaremos los referentes plásticos y conceptuales al igual que descubriremos cómo contar sin mostrar, evadiendo la evidencia en la representación.

Por último, presentaremos la materialización del proyecto y su proceso creativo antes de finalizar con las conclusiones.

1.1. OBJETIVOS

Como objetivo principal buscamos representar al efebo mediante la pintura y el grabado calcográfico desde una visión actual y subjetiva.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Estudiar el cambio que ha sufrido el concepto de masculinidad a lo largo de la historia occidental.
- Cuestionar el concepto de masculinidad hegemónica y deconstruir el significado de la palabra para paralelamente dejar de ver la feminidad como una cualidad desfavorable.
- Inducir al espectador en un ambiente inmersivo/erótico.
- Encontrar códigos y un lenguaje envolvente e idóneo según la técnica para hablar de la androginia.
- Contar el mismo concepto mediante dos lenguajes distintos, lenguaje plástico y lenguaje gráfico.
- Evidenciar cómo el imaginario colectivo bloquea la feminidad en el cuerpo masculino.
- Demostrar cómo masculinidad y feminidad no son conceptos antónimos.
- Visibilizar la necesidad en la reducción de desigualdades de género y el bienestar de todo colectivo o comunidad.



Fig. 5. Copia romana (400 a.C.), Antínoo Capitolino. Mármol, 210 cm.

2. CONCEPTUALIZACIÓN DEL PROYECTO

En este apartado veremos cómo en la representación del joven y el hombre, dependiendo del fin de la imagen a componer, se les mostraba de una u otra manera, atendiendo también a la época. Se exaltaba su figura o se ridiculizaba, se usaban unos u otros recursos en la materialización de la obra.

También descubriremos cómo la feminidad es un concepto fuertemente ligado a la juventud y cómo la masculinidad hegemónica la rechaza.

2.1. LA CONDICIÓN CULTURAL

Podemos empezar a contextualizar el problema con un ejemplo que define muy bien cuál es la situación del efebo. La palabra inglesa *beautiful* hace referencia exclusivamente a la belleza en una mujer, excluyendo al varón de tal posibilidad. Las connotaciones que se buscan en un cumplido para un hombre no hacen referencia a su físico sino a su carácter apuesto, tosco y firme, un hombre de buen ver es un *handsome man* (Germaine Greer, 2003, 7).

Ocurre que para representar la figura de un hombre (de acuerdo con el entendimiento de la sociedad actual), no cualquier cuerpo puede desempeñar el papel.

Se nos cuenta que el orgullo de un hombre reside en la corpulencia, la grandeza, el volumen y la firmeza. Pero, en la Grecia clásica, quien despertaba orgullo y admiración eran los jóvenes como Antinoó, y perpetuaron esa admiración mediante centenares de copias, hasta el punto de venerarlo como un semi-dios. Entonces, ¿por qué entendemos hoy en día la admiración adulta hacia un cuerpo joven como algo pervertido y fuera de lugar? ¿Condiciona el contexto histórico y la cultura en nuestra forma de observar y desear?

El rechazo hacia el joven, y por ende, rechazo también al aspecto físico que no corresponde con el de un hombre tradicional, se puede deber al anhelo y a la nostálgica posición de los adultos.

El chico se caracteriza por su condición efímera y cambiante, es un ser metamórfico. Es por ello que su contemplación es mucho más placentera y delicada. No se trata exclusivamente del deseo, también podemos entenderlo como una admiración (De Diego, 1992, 34).

Hay quienes relacionan el fin de la juventud con el crecimiento del bello facial, incluyendo en esa novedad múltiples connotaciones. ¿Están los hombres inbarbes condenados a la juventud eterna o solo a confundir mediante el aspecto físico?

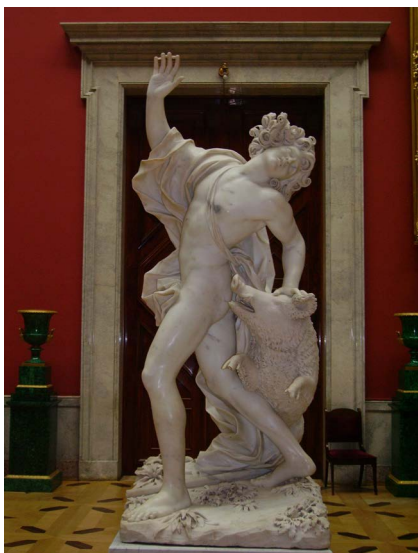


Fig. 6. Giuseppe Mazzuoli (1709), Adonis' død. Mármol, 140 cm.

La admiración y envidia hacia la juventud no se debe únicamente a los aspectos físicos. Indiscutiblemente en nuestra sociedad, un hombre adulto debe de obedecer a una serie de responsabilidades para ser considerado varón, en cambio, un joven no tiene tales obligaciones. Está sometido por naturaleza a una mayor espontaneidad y temeridad, al disfrute y al cambio, aspectos que en muchos contextos los hace más vulnerables (Arias, 2021, 65).

Al hombre se le otorgan términos como la masculinidad, cuyo significado se basa en la fuerte distinción con el término feminidad, como si de antónimos se tratase. Se le asocia a la masculinidad esa imagen de hombre normativo-tradicional, como si ese fuera el culmen del varón, cuando en realidad, la masculinidad contempla un gran abanico de identidades. Algunos estudios creen que la masculinidad y la feminidad son conceptos superficiales y culturales, y que son fruto de una imposición arbitraria. Por lo tanto, los niños que no han sido tan manipulados socialmente son más andróginos. Lo mismo ocurre con la juventud, característica por ser etiquetada como una etapa de transición. (Germaine Greer, 2003, 11)

En otras palabras, lo que entendemos como masculino a día de hoy, es una imposición cultural más que acota y reduce las posibilidades que ofrece ser un varón. Cohíbe y encierra al hombre en una supuesta “correcta” forma de existir.

Fig. 7. Atenodoro, Polidoro y Agesandro (I d.C.), El Laocoonte y sus hijos. Mármol, 242 cm.



2.1.1. Masculinidades

La masculinidad es un concepto que no se refiere únicamente al individuo, también hace alusión a la sociedad, que es la que determina y define el concepto de masculinidad ideal según la cultura y pensamiento del momento (las ideologías e imaginarios, costumbres y roles de género).



Fig. 8. Frederick Leighton (S. XIX), El perseguido. Bronce, 140 cm.

El concepto de masculinidad es, por lo tanto, una creación social cambiante de una cultura a otra que se ve condicionada por el momento histórico. Hasta hace no mucho, la cultura occidental asociaba la masculinidad con una situación o un comportamiento basado en la dominación ante los demás, pero estas actitudes y formas de relacionarse venían de patrones inconscientes que fuimos asimilando desde la niñez. El contexto social, la educación y la interacción con la sociedad también serían factores condicionantes. (Minello, 2002, 19)

La existencia de los términos masculinidad y femineidad obedecen a conductas, prácticas y actitudes que se consideran aptas según el género del individuo. De esta forma se aleja al hombre de la femineidad y a la mujer de obrar como un hombre, encasillándoles en unos roles concretos.

Por lo tanto, hay que seguir una norma para ser considerado hombre, porque culturalmente no entendemos ser hombre sin ser masculino. Pero, ¿cuántos hombres se adecúan a la norma realmente? Pueden tenerla en cuenta y obedecerla, pero el factor personalidad no puede corresponderse con un rol social. La personalidad es lo que nos hace individuos ante la sociedad, y a pesar de la importancia de este desarrollo personal, está condicionada por el imaginario social, y por ende, tienen como referencia a la norma (Arias, 2021, 66).

La utopía es lograr hacer convivir varias masculinidades, escogidas según las necesidades del individuo y no impuestas por la sociedad. Que la masculinidad actual no se persuadiera mediante la escuela, la familia o los medios. Que no fuera un fenómeno ideológico y que no se dividieran las tareas según el género, etc.

En nuestra sociedad, la masculinidad está vinculada en cierta parte a la violencia y la hipersexualización. Aspectos que claramente buscan la dominancia y se ven regidos por un fuerte sentimiento misógino (Connell, 1993, 615).

La masculinidad hegemónica es el resultado de la búsqueda de la distinción ante la mujer. Actualmente ser un hombre masculino es negarse rotundamente a la femineidad.

Lamentablemente, es tal el rechazo, que hay jerarquias y subordinaciones. En general, en varias culturas, las opiniones y conductas femeninas dependen y se ven inferiores a las masculinas. Estas censuras crecen la autoridad del hombre y dan lugar a la aparición de identidades masculinas hegemónicas (Minello, 2002, 24).

Si la actitud de un hombre corresponde con ciertas normas femeninas, también se verá expuesto a una jerarquía entre varones (Rodrigues, 2010, 28).

Entonces, es necesaria la resignificación (basada en la igualdad) de la masculinidad tal y como la entendemos a día de hoy para lograr la aparición de múltiples y diversas formas de ser un hombre.



Fig. 9. Copia romana (400 a.C.), Apolo de Belvedere. Mármol, 224 cm.

2.2. BELLEZA Y MORALIDAD

La RAE contempla que la belleza es aquel placer visual, intelectual o espiritual que se produce al contemplar a un sujeto.

Según la mitología griega y romana, Apolo es un esbelto joven de atractiva delicadeza, ligereza y armonía. De musculatura elástica y melena hasta los hombros, y ha encarnado la belleza en la juventud masculina.

El Apolo de Belvedere fue descubierto en Roma en 1490. Dicha escultura, que se atribuye a una copia romana de una original griega, fue criticada y tachada por muchos críticos del siglo XIX y XX, como una obra sin sentido, mal ejecutada y de dudosa calidad a pesar de que artistas de alto prestigio la estudiaron en repetidas ocasiones. Lo que les chirriaba a los críticos de aquella época no era la ejecución ni tampoco la técnica, sino la moralidad de la figura según los estándares de la época. La obra no era lo suficientemente masculina como para ser merecedora de respeto. Tradujeron un error moral, en la ejecución de la figura, nombrándola vulgar.

¿Por qué se tacha al cuerpo masculino que no corresponde con el imaginario de la cultura occidental como algo inmoral que no debe perpetuarse? ¿Qué hacía al Apolo de Belvedere menos merecedor de ser considerado masculino: la constitución física, los rasgos faciales o la delicada postura?

Frederic George Stepheus, crítico británico, mostró su postura en relación con el Apolo de Belvedere, condenándolo al amaneramiento y la teatralidad. Aspectos impropios que no se debían de representar en la postura de un hombre. (Stepheus, 1867, 377).

Ciertas características canónicas en la representación del ser humano han distinguido el género del representado. Por ejemplo, si tiene rojeces en las mejillas y una mirada perdida, se asocia con el género femenino cuando, de forma objetiva, también podemos encontrar estas particularidades en varones jóvenes, adultos y niños.

En la cultura occidental de antaño, entenderíamos a un hombre maquillado como un acto amanerado y, por lo tanto, algo censurable o digno de condena.

Retomando el ejemplo anterior, es lo que ocurrió con la pose “amanerada” y complexión delicada del Apolo de Belvedere en 1867. No era lo suficientemente tosca como para representar a un varón bello de la época.

2.3. EL DESEO ANTE LAS OBLIGACIONES

Comparamos estar enamorado con el pensamiento débil, impetuoso e imperfecto de una criatura por su característico deseo salvaje y eloqu coastado. ¿Son la lujuria y el deseo conceptos arraigados a los jóvenes por su comportamiento impulsivo?

En los inicios de la sexología se sostenía que tanto las mujeres como los

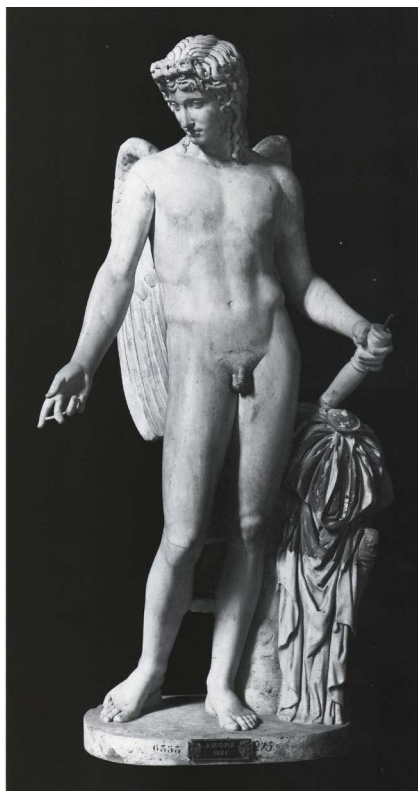


Fig. 10. Praxiteles (400 a.C.), Eros. Mármol, 140 cm

jóvenes tenían en común su fuerte obsesión física y una débil continencia emocional, en otras palabras, eran propensos a sucumbir al deseo. Por lo tanto, muchas de las representaciones de efebos también tenían un sentido erótico, un deseo carnal.

Los hombres de buen parecer tenían sus obligaciones, entre ellas, demostrar su autoridad. El deseo era una distracción en sus obligaciones, en cambio el joven tenía total libertad debido a sus limitados deberes, es por ello que muchas veces se le representa como a un amante, pudiéndole asociar ciertos rasgos con la feminidad por el simple hecho de no buscar en el sexo la función de fecundar o dominar, sino de jugar y encontrar el placer mutuo.

Esa libertad y disfrute eran, en secreto, la envidia de los hombres adultos, ya que carecían de ellas al sucumbir ciegamente en sus obligaciones (Elémire Zolla, 1990, 28).

Resulta que vivimos en una sociedad misógina y atribuirle a cualquier cosa la característica de ser afeminado conlleva un significado peyorativo. Cualquier concepto que salga del deber y se acerque a lo femenino es indecente. Se incluye a la feminidad en un grupo de adjetivos negativos, dando a entender que el amaneramiento es algo merecedor de nuestro rechazo.

2.3.1. La ambigüedad como herramienta

Eros, Dios del amor, y sus hermanos alados, eran encarnados en gran parte de sus representaciones como jóvenes de musculatura débil, y con rasgos femeninos. De esta manera evitaban cuando también aparecía una figura femenina en la escena, la asociación en un contexto erótico. Ridiculizaban la constitución de Eros de la siguiente manera: empequeñeciendo sus genitales y dotándolo de amaneramiento.

Con la llegada de la revolución burguesa, para que estas escenas fueran aptas para todo público, no bastaba con ridiculizar los cuerpos, sino que debían de cubrir los genitales con trapos o telas, haciendo aún más ambiguos a los personajes.

La figura de Cupido terminó siendo motivo de mofa por su carácter femenino. No correspondía que Eros encarnara a un futuro varón con la cultura masculina de la época. Ridiculizaban la sensibilidad y la delicadeza, mientras que alardeaban la corpulencia y la autoridad (Germaine Greer, 2003, 83).

De esta manera, cuando se representaba a Cupido con una mujer, era impensable relacionar la obra con el deseo sexual, únicamente se hablaba del amor, un sentimiento al que la mujer era mucho más débil (Elémire Zolla, 1990, 21).



Fig. 11. Antonio Allegri, El Corregio (1531), Dánae. Óleo sobre tela, 189 x 158 cm.



Fig. 12. Alfred Gilbert (S.XX), El perseo armado. Escultura de bronce.



Fig. 13. Guido Reni (1606), David con la cabeza de Goliat. Óleo sobre tela, 237 x 137 cm

2.3.2. La juventud como exaltación

“[...]En un joven, en cambio, todo es decoroso mientras posee la brillante flor de la amable juventud. Su vista produce admiración en los hombres y amor en las mujeres” (Germaine Greer, 2003, 169).

Es curioso y contradictorio cómo a pesar de querer ensalzar que los niños pasaran a la adultez sin sufrir la juventud, en muchas de las representaciones de grandes y exitosos soldados, se los representaba mucho más jóvenes y bellos. Asemejándose a un chico adolescente y no tanto a un adulto victorioso. Debido a la belleza única, fruto de la edad espléndida (que intentaban evitar y deseaban a la misma vez). En muchas ocasiones estos soldados eran pintados o esculpidos imberbes a pesar de la ferocidad que podían llegar a transmitir, una clara referencia a la juventud (Elémire Zolla, 1990, 29).

¿Es la guerra y la masacre un pasatiempo más apropiado para el efebo que el amor? Teniendo en cuenta aspectos culturales, sabemos que lo se buscará en el futuro hombre que encarnarán es esa brutalidad y frialdad.

Marte y Venus nos hablan de esto en la mitología griega, cuando Marte, el dios de la guerra, representado comúnmente como un chico bello; parece ser engatusado por Venus, diosa de la fertilidad y la belleza.

En otros ejemplos, como la lucha entre David y Goliat, nadie confiaba en el joven por su complexión y su bella presencia. No coincidía en absoluto con la idea que se tenía de una valiente figura que iba a derrotar al gigante. Esto se debe a que la juventud se relaciona más con la feminidad y la belleza que con la masculinidad y el deber.

Es importante no confundir la apariencia física de estos guerreros como si de jóvenes efebos se tratasen con el comportamiento más masculino y postura sólida que debía transmitir un soldado (Germaine Greer, 2003, 191).

2.4. EL JOVEN COMO OBJETO DE DESEO

2.4.1. La pasividad en el joven

Para ser deseado, el chico debe de optar una postura pasiva. No debe actuar, no debe sentir, solo ser admirado y anhelado por sus seductores. Por lo tanto, como cualquier objeto amoroso, es seducido y no seductor.

Este argumento se ve reflejado cuando, en muchas representaciones, observamos a jóvenes bellos descansando, desconectados de la realidad. Esta ausencia debida al sueño, otorga al protagonista una pasividad que para el espectador puede llegar a resultar erótica. Cuando el joven se ausenta, es más alcanzable y menos tormentoso. Se vuelve dúctil y manejable. (De Diego, 1992, 66).

Un ejemplo de esta pasividad en un cuerpo masculino se encuentra en la



Fig. 14. Miguel Ángel (1513), Esclavo moribundo. Mármol, 229 cm.

escultura de Miguel Ángel, el Esclavo moribundo, que expone un cuerpo relajado, curvado y reposado de forma sensual con su mano derecha en el pecho y su brazo izquierdo alzado para apoyar su cabeza (Elémire Zolla, 1990, 34).

Esta actitud que adopta la escultura, no permite al espectador sentir inferioridad ni tampoco infunde respeto. Encontramos una figura débil y sumisa que responde a ese deseo de superioridad y de dominación que nos hace crecer.

Existen muchos otros ejemplos. Entre ellos, el Fauno Barberini, una figura Helenística que muestra a un joven abriendo sus extremidades cómodamente y acostado sobre una rama.

Estas figuras comparten cierta carga de atracción. ¿Serán los ojos cerrados y la vulnerabilidad lo que les hace atractivos y seductores pasivos?

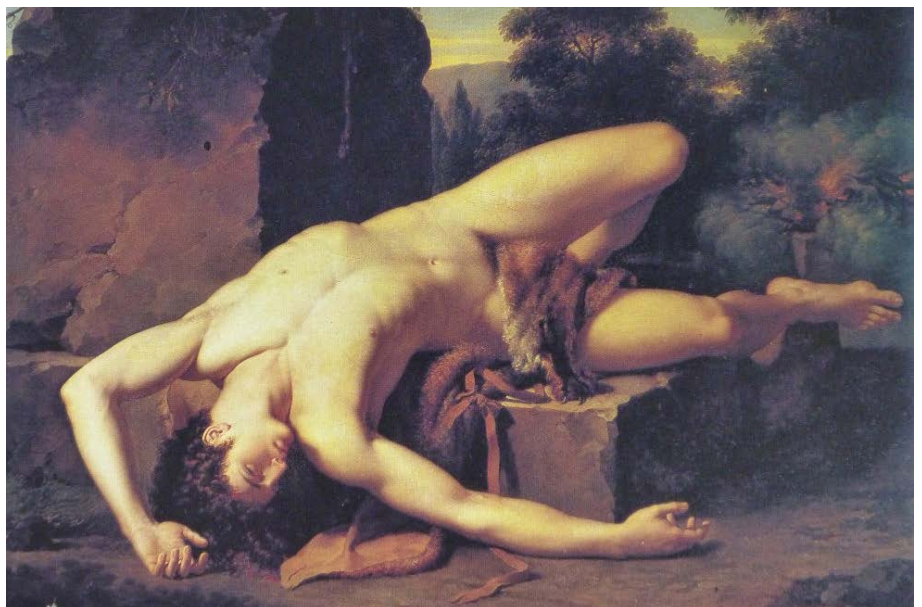
Este interés por la pasividad nos hace cuestionarnos si lo que busca el espectador como objetivo al observar al efebo es dominar. (Marzal, 2007, 81).

Resulta curioso cómo, a pesar de que la mujer solía asumir un rol de observadora y se decantaba por la pasividad, en muchos mitos griegos, era ella la que tomaba la iniciativa en el contacto. Era inverosímil que una mujer tomara las riendas en una relación o en cualquier ámbito, de hecho, eran consideradas indignas cuando demostraban una actitud activa ante un varón (Germaine Greer, 2003, 115).

Venus también hizo referencia a su interés activo por el joven cazador Adonis mencionando: “La tierna primavera sobre tus labios tentadores revela tu inmadurez; pero mereces ser probado”. Una clara declaración de intenciones (Hesíodo, XV).

De esta forma demostramos el interés y admiración de cualquier adulto con respecto al joven andrógino.

Fig. 15. François-Xavier Fabre (1791), Muerte de Abel. Óleo sobre tela, 198 x 147 cm



2.4.2. La belleza coleccionable

La pasividad y la obediencia son conceptos que van de la mano, y durante muchos milenios el joven ha servido al hombre en múltiples ocasiones, como por ejemplo sirviendo como escudero a un guerrero adulto.

Estas relaciones se basaban principalmente en la superioridad del adulto y la educación del joven para convertirse en un varón tradicional. Pero lo que sorprende es que en ese servicio, los señores y señoras buscaban en el mozo ciertos aspectos visualmente placenteros (Germaine Greer, 2003, 105).

Si continuamos entendiendo al joven como objeto del deseo por los adultos, en especial por los señores y señoras con cierto poder adquisitivo, debemos mencionar la existencia de los pajes, que son un claro ejemplo de lo que suponen los jóvenes efebos ante la mirada del adulto.

Para elegir a sus mozos, el aspecto de estos era esencial. “He ordenado al chico que viniera a visitarme y me ha parecido un muchacho muy apuesto; creo que me gustará” comenta un señor en un diario que se conserva hasta el día de hoy (Pepys, 1660-1669).

Buscaban mozos de buen ver, esbeltos, de largas extremidades, etc. Características que coinciden con un aspecto andrógino que no supondría ninguna duda sobre la autoridad del hombre en la casa.

Podrían, temporalmente, disfrutar de la belleza efímera y metamórfica de la juventud masculina (Fletcher, 1711).

Indiscutiblemente, la belleza de los pajes determinaban la elegancia del dueño, tratándolos como trofeos de los que alardear e intercambiar. El encanto, la delicadeza y el buen hacer que se les asociaba, establecía su “glamour” y los dotaba de mayor o menor renombre, como si de piezas coleccionables se tratase. De esta manera, los pajes, escalaban en su estatus para servir a señores con mayor poder y recursos (Germaine Greer, 2003, 161).

No sorprende mencionar que este servicio terminaba cuando su belleza andrógina desaparecía, cuando dejaban de ser hombres imberbes y sus suaves constituciones se convertían en cuerpos toscos y firmes.

En los retratos de señores donde aparecían pajes, el interés en su reconocimiento o identidad propia era relegada a un último plano. Demostrando que eran un objeto de placer y obediencia, un sirviente con el que jugar.

Como ejemplo de esta perturbada relación, tenemos en la mitología griega el caso de Ganimedes, el muchacho-copero que, tras ser raptado, satisfacía a Zeus sexualmente porque lo consideraba el joven más bello jamás visto.

En pocas palabras, los jóvenes de aspecto ambiguo han sido, generalmente, sexualizados por su belleza efímera que no puede encontrarse en ninguna otra etapa de la vida. Algo que hacía desear y celar a los adultos.



Fig. 16. Caravaggio (1608), Aloy de Wignacourt (fragmento). Óleo sobre tela, 240 x 164 cm.

2.4.3. El deseo tornado en desquicio y obsesión

En repetidas ocasiones se representa en la historia del arte homicidio en jóvenes varones. A menudo por amor, por su inalcanzabilidad y fuerte deseo. Por su fragilidad y curiosidad.

El príncipe espartano Jacinto era de una belleza sobrenatural. Hasta los hombres renunciaban a su heterosexualidad por intimar sexualmente con él. Un amor y un deseo frustrado que se tornaba en rencor.

Por lo tanto, puede ser que hoy en día debido a la inalcanzabilidad del efebo en el ámbito erótico, ese deseo se haya tornado en odio.



Fig. 17. Nicolas Rigner (1620), San Sebastián. Óleo sobre tela, 130 x 100 cm.

Hay miles de historias en donde el efebo muere y el adulto sufre la pérdida con una intensa locura. Por ejemplo, cuando Hílas fue enviado a buscar agua en las costas de Helesponto y al hundir la jarra en la fontana, las ninfas que danzaban en corro a su alrededor le cogieron de la mano arrastrándolo al agua. Como si Hílas se tratase del objeto sexual u objeto de deseo de las ninfas. (Fau y Ramos, 2019, 56).

Cuando Hércules vio que Hílas no regresaba, se negó a volver a navegar sin el cadáver de su amado muchacho. Este dolor desesperado que se muestra en Hércules se vio reflejado tiempo después en el duelo del emperador romano Adriano, cuando su amigo y amante Antinoó se ahogó en el río Nilo en el 132 d.C (Fau y Ramos, 2019, 56).

Nos preguntamos si la obsesión o admiración que sufría Adriano hubiera continuado igual de latente cuando la mancebidad de Antinoó desapareciera con la llegada de su edad adulta. Cuando su belleza juvenil se desvaneciera.

En cuanto a la representación de los mártires cristianos, da la sensación que la única forma de plasmar su pureza espiritual era embelleciendo su aspecto físico, siendo por ende, representados como jóvenes de belleza excepcional.

Zolla, en su libro titulado el Androgino sexuado (1990, 26), contaba que: “La belleza espiritual sólo puede plasmarse en la pintura como belleza corporal, los representados son necesariamente atractivos”, y por ende, jóvenes. Ya que la belleza juvenil es excepcional.

2.5. ANDROGINIA

Como hemos ido comentando, el andrógino puede ser admirado o puede causar rechazo. Puede ser la razón de abucheos y burlas por considerarse un criatura de sexo indefinido o puede ser esa fusión entre el hombre y la mujer que no reprime los deseos.

El joven andrógino es la ruptura de la norma y de los arquetipos impuestos (Elémire Zolla, 1990, 7).

La androginia era también, para muchas culturas y pensamientos, el equilibrio entre dualidades. Una metáfora mística que les unía con los dioses y



Fig. 18. Adolphe-William Bouguereau (1875), Cupidon. Óleo sobre tela, 155 x 84 cm.



Fig. 19. Thomas Lawrence (1791), Arthur Atterley de Etoniano. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

el universo. Pensamientos y conceptos que fueron interpretados por historiadores occidentales como homosexuales e incestuosos (Elémire Zolla, 1990, 9).

En la cultura occidental que se ve regida por un fuerte carácter patriarcal, se ha fomentado para que la sociedad continúe funcionando con tranquilidad y fluidez, ideales de belleza estrictos para hombres y para mujeres. Ideales que no coinciden con ciertos colectivos y, mucho menos, con la ambigüedad que presentan las personas andróginas.

La unión entre lo femenino y lo masculino era visto como algo inconcebible porque era una amenaza que desafiaba a la normatividad y aunque es cierto que se fomentaban estos ideales tan rígidos, fue a finales del siglo XVIII donde volvió a despertar el interés en algunos artistas (principalmente literarios) por lo simple y natural, en la belleza andrógina ante la sensatez y austeridad.

Una obra pictórica de la época que hechiza por su ambigüedad serena es el retrato de Arthur Atterley de Etoniano, una pintura del inglés Thomas Lawrence.

En ella podemos apreciar esa unión entre la fuerza y autoridad de un hombre, la belleza y teatralidad de la mujer, y el entretenimiento de un niño.

En la representación del andrógino en el Romanticismo, se entendía que era la fusión entre el hombre, que hacía referencia a la parte intelectual; y lo irracional o físico, que se le asociaba a la mujer.

Se les representaba como jóvenes asexuados o andróginos, a menudo víctimas de mujeres fatales.

Anteriormente, con la Reforma en Inglaterra, el espíritu andrógino revivió como herramienta para contar sus ideales. La Iglesia Católica, a pesar de también practicarla, la reprimía y escondía.

Los protestantes, que tenían un discurso absolutamente masculino, se abrieron a la androginia espiritual.

Spenser escribió su poema *La Reina de las Hadas* (Elémire Zolla, 1990, 13), en donde usó esa imagen del hermafrodita para contar a sus lectores la fusión entre dos almas, el matrimonio.

Vendría a ser la fusión entre ambas personas, ambos sexos. Llegando así al “poder superior del universo”:

*“No articulaban palabra, no tenían sentimientos terrenales
Pero vivieron extasiados en un largo abrazo.
Nadie en el mundo podría decir
Si lo que guardan esa cara y ese cuerpo
Es un hombre o una mujer”*

Como trata Estrella de Diego en *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*: “El yo se construye siempre con relación al otro



Fig. 20. Joshua Reynolds (1782), Alexander décimo duque de Hamilton. Óleo sobre tela, 69 x 55 cm.

y nunca único sino múltiple” (Estrella de Diego, 1992, 47), haciendo referencia a la mutación de los conceptos según el contexto histórico.

La demostración de la presencia de androginia en los jóvenes varones se hace latente en varias situaciones, como por ejemplo en el teatro, donde hasta el siglo XVIII todos los papeles a interpretar, eran interpretados por hombres. Los figuras femeninas eran representadas por chicos esbeltos cuyo género se podía llegar a confundir, reflejando la creencia de la inestabilidad del género y creando una posible atracción por parte del público masculino debido a la ambigüedad de los actores (Thompson, 1997, 298).

Nos preguntamos cuáles son las características en un hombre que pueden llegar a confundir el género a su observador. ¿Se trata únicamente de la complejión física y la actitud que no refleja una presencia varonil, o también hay arquetipos que establecen esa androginia? Por ejemplo, la falta de bello facial, la actitud y mirada perdida, o incluso la caballera.

Si todos estos rasgos o características hacen a un joven andrógino, podemos decir que la juventud es, en parte, andrógina y femenina (como hemos comentado anteriormente, también por la actitud y la incontinencia, por el deseo y la emoción).

2.6. LA MIRADA

La representación de los efebos durante la historia del arte siempre ha sufrido una visión de superioridad relacionada con el deseo de contemplación de hombres y mujeres.

Independientemente de que ambos géneros contemplen con gusto, la mirada del espectador suele ser la de un hombre. Con esto nos referimos a que se representan a estos jóvenes bellos con una actitud pasiva, entendemos que el espectador es quien toma una actitud activa en frente del cuerpo desnudo. Como hemos comentado anteriormente, esta dominación y papel activo corresponde o se asocia según nuestra cultura, al hombre. Por ende, la mirada de las mujeres frente al efebo también es una mirada masculina. Laura Mulvey, en el epílogo de su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, afirma que aunque el espectador no sea varón, el acto de mirar es masculino.

Y, aunque las mujeres también respondían a esas bellas representaciones de forma sensual, se creía que esas irreales y místicas circunstancias (como es el caso del mito de la ninfa Eco y Narciso) eran fantasías masculinas sobre la excitación femenina (Laura Mulvey, 1975).

Antaño, las mujeres relegaban al ámbito privado la admiración hacia tales obras donde los efebos eran protagonistas, pero actualmente esa admiración es pública.

Cuando Elvis Presley mueve las caderas y enloquece a todo su público fe-

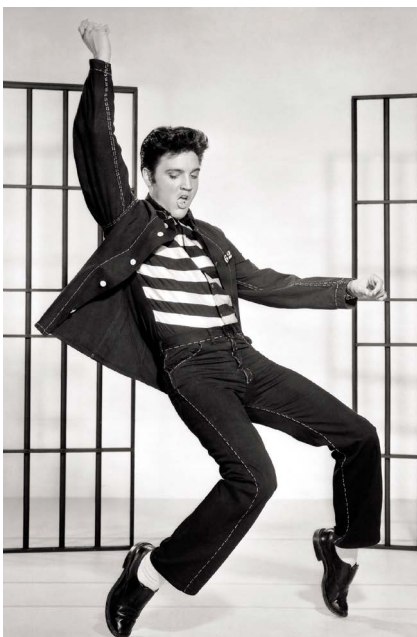


Fig. 21. Fotograma Elvis Presley en Jailhouse Rock (1957).

menino, recibe esa admiración. Aunque, a diferencia de las representaciones del efebo en el arte, Elvis y los jóvenes actuales sí que toman las riendas de su belleza. Explotan las posibilidades de su atractivo a su favor.

A pesar de que esta admiración está más presente en nuestras vidas, sigue estando marcada o juzgada según el sexo que la exterioriza. Germaine Greer nos cuenta: “Todavía existe una marcada distinción entre el sexo que observa y el sexo observado. La dicotomía está abocada a alimentar la perversión en ambos sexos: en el hombre, voyeurismo, hostilidad y envidia; en la mujer, masoquismo, exhibicionismo e hipocresía. Todo ello redundando en carencias y perversiones tanto en los hombres como en las mujeres” (Germaine Greer, 2003, 228).

Nos gustaría añadir que al observar representaciones de efebos, si lo comparamos con la representación femenina, las figuras transmiten más veracidad por el grado de sinceridad y la falta de idealización, transformación o embellecimiento en sus figuras.

Comparamos al joven con la mujer porque ambos han sido entendidos como seres pasivos, sensuales y bellos.

Entonces, la veracidad en las pinturas donde se veían expuestos esos jóvenes, podía ser un punto con cierto peso para el interés y el placer visual.

En conclusión, la belleza andrógina en el hombre está vinculada a la juventud y a la feminidad, y a pesar de no representar a la masculinidad hegemónica siempre ha sido un placer disfrutar de su excepcionalidad en relación a la norma.

Es el momento para que ni el hombre ni la mujer adultos tomen las riendas de la representación del efebo. Ahora es él mismo quien debe explotar su belleza a su propia merced, a pesar de que el fin seductor sea el mismo.

Deja de ser el objeto de otros para ser su propio objeto de deseo.

Fig. 22. Bartholomäus Spranger (1585), Hermafrodito y la ninfa Salmacis (detalle). Óleo sobre tela, 110 x 81 cm.



3. REFERENTES

3.1. JEREMY MANN

Jeremy Mann (1979, Cleveland) es un artista residente en San Francisco y graduado en la Universidad de Ohio de pintura en Bellas Artes que ha participado en múltiples exposiciones individuales por Estados Unidos. También se hace conocer como Red Rabbit, y se filmó un documental sobre el artista donde se aprecia su proceso creativo y se exponen sus principios.

Su obra, aparentemente impresionista, tiene como intención captar el furor y el movimiento de la ciudad mediante el contraste entre la quietud de los edificios y el movimiento constante del transporte. Otra de sus líneas o intereses conceptuales es la figura femenina, entendida como la máxima belleza debido a su atractivo físico y el movimiento natural de la figura.

Indiscutiblemente, Mann crea en ambas temáticas una atmósfera mediante formas abstractas y paletas reducidas que inducen y envuelven al espectador. En concreto, en la representación de la figura femenina, el uso de una escala de grises junto a la iluminación y el ritmo que generan las poses de las modelos, transmite ese interés armónico y sinuosidad que puede llegar a evocar al espectador en una escena erótica no explícita. Ubica al espectador en un contexto donde la sensualidad es el motivo principal.

En relación a nuestro proyecto, el poder ambiental y el uso del movimiento de la figura para transportar al espectador a un contexto concreto, nos es de gran utilidad. A pesar de basar su producción en el dibujo y la pintura, el ambiente que crea mediante la abstracción de las formas nos recuerda al granulado calcográfico, cuya riqueza gráfica habla por sí sola.

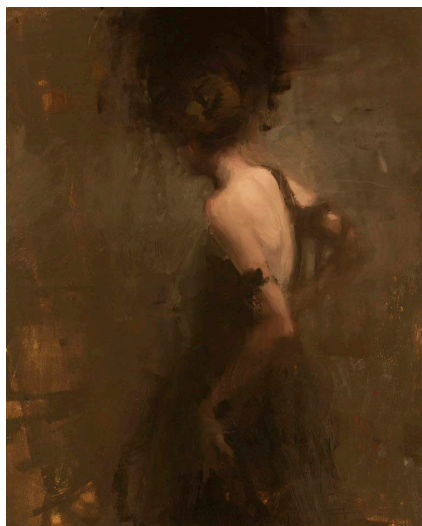


Fig. 23. Jeremy Mann (2017), Note in warm tones no.1. Óleo sobre tela. 20 x 25 cm



Fig. 24. Jeremy Mann (2022), EB02. Grafito sobre papel. 28 x 42 cm.

Fig. 25. Jeremy Mann (2020), Portrait study (detalle). Óleo sobre tela, 25 x 20 cm.

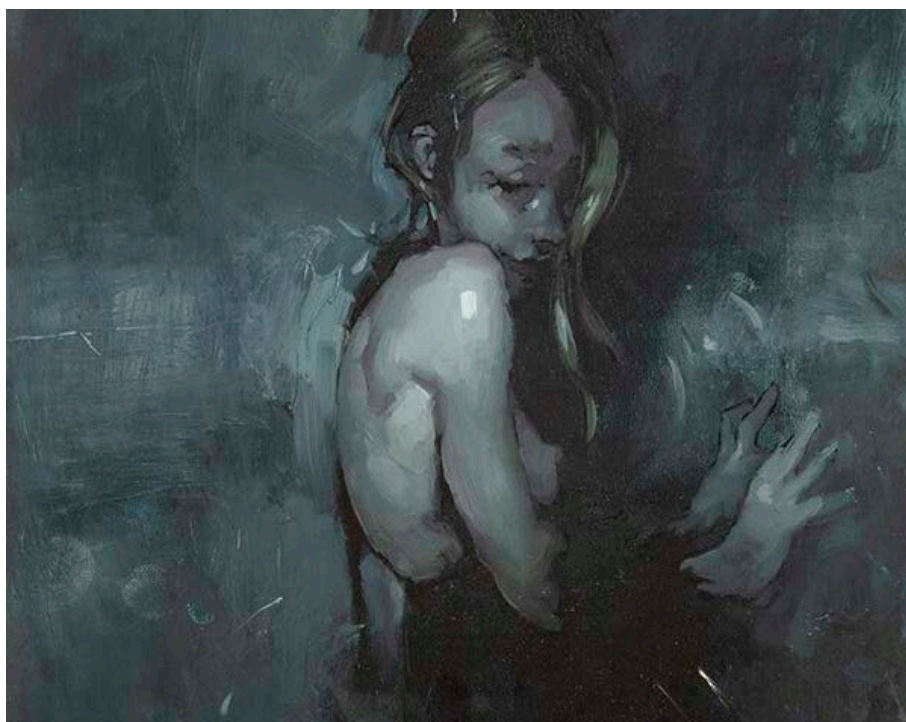




Fig. 26. Thomas Ruff (2000), Nudes lk18.
Fotografía impresa ,156 x 112 cm.



Fig. 27. Thomas Ruff (2000), Nudes lox22.
Fotografía impresa, 147 x 102 cm.

Fig. 28. Thomas Ruff (2001), Nudes eli02.
Fotografía impresa, 102 x 129 cm.

3.2. THOMAS RUFF, CONTAR SIN MOSTRAR

El fotógrafo alemán Thomas Ruff nació el 1958 en Zell am Harmersbach, pero a día de hoy trabaja y reside en Düsseldorf. Ha expuesto en múltiples ciudades, entre ellas se encuentran Tokio, Londres y Nueva York. Su obra pertenece a la colección del Art Institute of Chicago y al Metropolitan Museum of Art, entre otros.

La producción fotográfica de Ruff abarca distintos temas: trata desde el retrato, el reportaje, el nudismo, la arquitectura e incluso la astronomía. A pesar de abarcar numerosas temáticas, su obra siempre se ve sometida a los límites de la fotografía y se modifica tecnológicamente.

Lo que ocurre con el fotógrafo alemán es que su obra se aleja de la fotografía como herramienta documental para, mediante la modificación, acercarse al arte conceptual. Satura y cambia el color, juega con la iluminación y la definición de las imágenes.

En concreto, en su serie de fotografías donde el nudismo y el sexo son los protagonistas, el cromatismo de los resultados se encuentra reducido y la definición de las imágenes es confusa. Ningún límite o forma está perfectamente definida o delineada. De esta manera, las imágenes explícitas en las que se basa la serie ven reducidas su poder de impresión para crear, al igual que Jeremy Mann, un ambiente erótico y sensual que turba al espectador.

La confusión en las imágenes crea ese interés en el ojo del espectador, invita a querer investigar más, a participar y cuestionar. La ambigüedad y el recurso del barrido dan paso a que surjan dudas. En nuestro proyecto, usaremos esa ambigüedad y confusión a través de la androginia. De la misma manera, ambos proyectos tratan desnudos y escenas eróticas y, por lo tanto, también tenemos en cuenta aspectos compositivos o de ritmo para enfatizar ese atractivo en las figuras.

La distorsión de las escenas en la obra de Ruff se traducen en nuestra obra como distorsión en la identificación del género, atribuyendo aspectos femeninos a la masculinidad hegemónica.

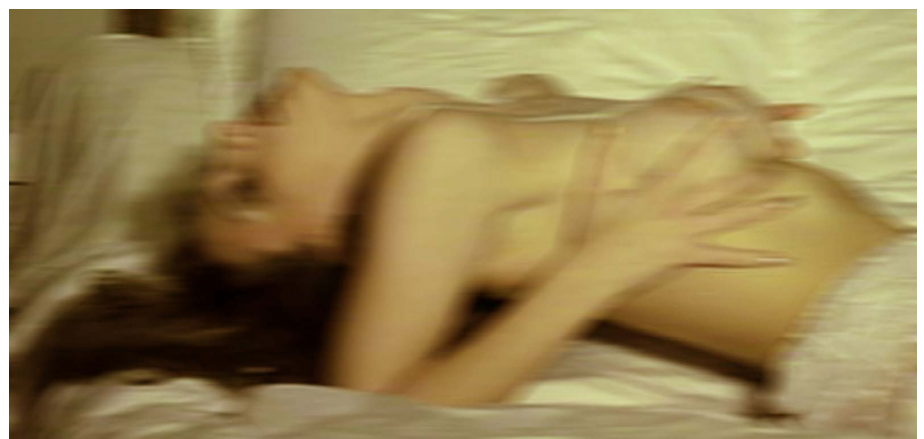




Fig. 29. ARYZ (2023), Carencia 1.
Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm.



Fig. 30. ARYZ (2023), Carencia 2.
Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm.

3.3. ARYZ

Octavi arrizabalaga es un artista contemporáneo catalán (1988) graduado en la Universitat de Barcelona en Bellas Artes, cuya carrera artística empezó con el street art hasta formalizarse en el grado.

Aryz, que es su nombre artístico, trabaja con la pintura, el muralismo y el grabado para contar y representar distintas situaciones cuyos protagonistas suelen ser retratos con cierta denuncia social, cultural o histórica, o motivos animales.

Ha participado en numerosas intervenciones para el espacio público y en diversos festivales de arte urbano con su marcado estilo pictórico que se caracteriza por formas geométricas y superposiciones de planos de color para crear efectos visuales de volumetría. Domina el cromatismo creando armonías realmente complejas y paletas muy amplias, independientemente del tamaño del formato.

Los grabados de Aryz nos son de gran utilidad en cuanto a referentes gráficos se refiere.

Retrata mediante procesos como el aguatinata, el grabado al azúcar y el aguafuerte, dotando a sus piezas de una atmósfera inmersiva mediante el uso del granulado o ruido que proporciona la misma técnica.

La relación entre la unión del grano en la imagen determina el tono de la forma, y la unión de distintos tonos junto a la línea que define las figuras, crean cierta delicadeza y sensualidad en los resultados.

En nuestra obra tenemos en cuenta ese ruido como recurso para unificar todas las partes de la obra y para enfatizar ese interés por el desdibujo de las manchas, al igual que el uso del aguafuerte como herramienta de detalle.



Fig. 31. ARYZ (2020), Cocorico (detalle).
Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm.



Fig. 32. Francisco de Goya (1799), El sueño de la razón produce monstruos. Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm.



Fig. 33. Francisco de Goya (1799), Buen Viage. Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm.

Fig. 34. Francisco de Goya (1799), Quién lo creyera! (detalle). Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm.

3.4. FRANCISCO DE GOYA

Goya, uno de los pintores y grabadores más importantes y salientes de España nació en Fuendetodos, Aragón, en 1746. Como ya sabemos, el pintor aragonés trabajó como pintor oficial de la corte aunque paralelamente creaba su obra que pocos conocían.

Goya tuvo una evolución pictórica y temática que se vio condicionada por las distintas experiencias e inquietudes que experimentó, entre ellas, la sordera que llegó con su edad adulta y que se cree el motivo de su locura, que llevó a que pintara las paredes de su casa con escenas tenebrosas y de una clara crítica social. La falta de oído lo distanció de la sociedad.

Si es cierto que Goya tiene un gran abanico de obras, nos interesa en concreto su producción gráfica: su técnica con el grabado y el poder inmersivo del que rebosa la obra. No nos cansamos de decir que el poder del granulado en el grabado atrae y envuelve en un halo de misterio, ambigüedad y curiosidad. Es esa quizás la magia del grabado.

Goya interviene mediante un bruñidor en sus aguatinas para conseguir más tonos y dotar de mayor volumen a las figuras. En su serie de grabados "los caprichos", estas manchas de aguatina bruñidas no se ven perfectamente delimitadas por la línea del aguafuerte, aunque ambas atienden a las mismas figuras y referencias, son independientes. De esta forma las dos técnicas tienen un gran poder comunicativo, la línea no se supedita a la mancha o viceversa.

Emplearemos también ese procedimiento y seguiremos teniendo en cuenta la importancia del granulado y el trazo del bruñidor.



4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

4.1. CONCEPTO DEL PROYECTO

En este proyecto que titulamos “El deseo en la ambigüedad” tratamos de, mediante dos lenguajes artísticos distintos: la pintura y el grabado calcográfico, llegar a un mismo destino: La representación actual y subjetiva del efebo.

La producción pictórica consiste en representar al andrógino en un contexto y con una intención erótica en relación a la carnalidad y el color, características determinantes que la técnica nos proporciona como forma de expresión.

Por otra parte, la producción gráfica también consiste en representar al andrógino en un contexto erótico a través de la ambigüedad del granulado y el trazo del grabado calcográfico. Su poder inmersivo y confuso causa interés en la mirada del espectador.

Las distintas composiciones comparten una visión actual y contemporánea, independientemente del formato, la técnica o el lenguaje. Una especie de espontaneidad debido a la influencia innegable de la fotografía y la era digital. Se puede intuir en ellas, que en ningún caso el espacio en el que se sitúa la figura está ocupado por dos personas. Es el referente quien toma las decisiones técnicas y explota sus posibilidades.

Además, el ritmo característico y exagerado que define muchas de las piezas es muy representativo de lo que se conoce hoy en día como *nudes*: imágenes del cuerpo desnudo o semidesnudo con cierta intención erótica, exponiendo el cuerpo como si de un objeto se tratase, en busca de la aprobación o admiración. La identidad del dueño del cuerpo se relega a un segundo plano, ya que la finalidad de los *nudes* es consumir imágenes sensuales cuyo protagonista es exclusivamente la figura.



Fig. 35. Gerard Olivas (2023), Sin título (detalle). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm.

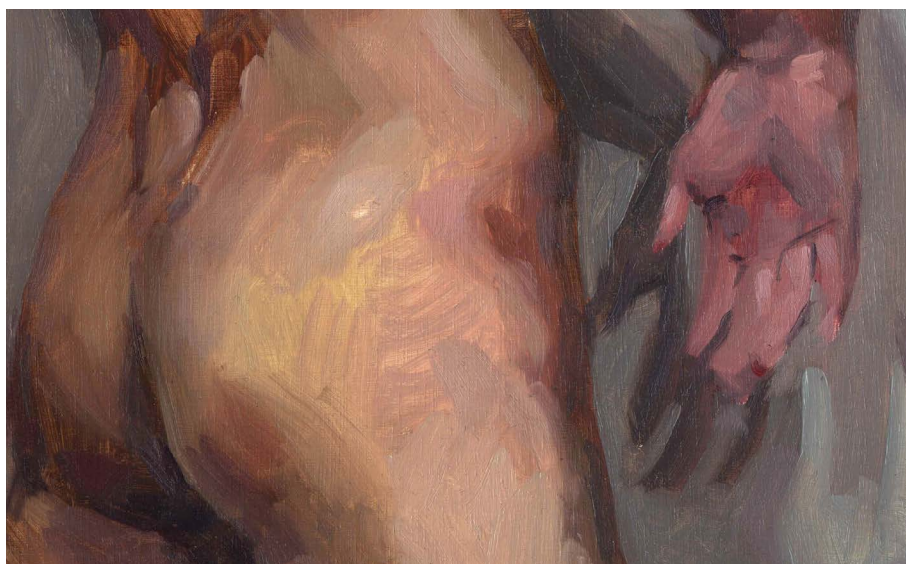


Fig. 36. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 18 x 21,5 cm

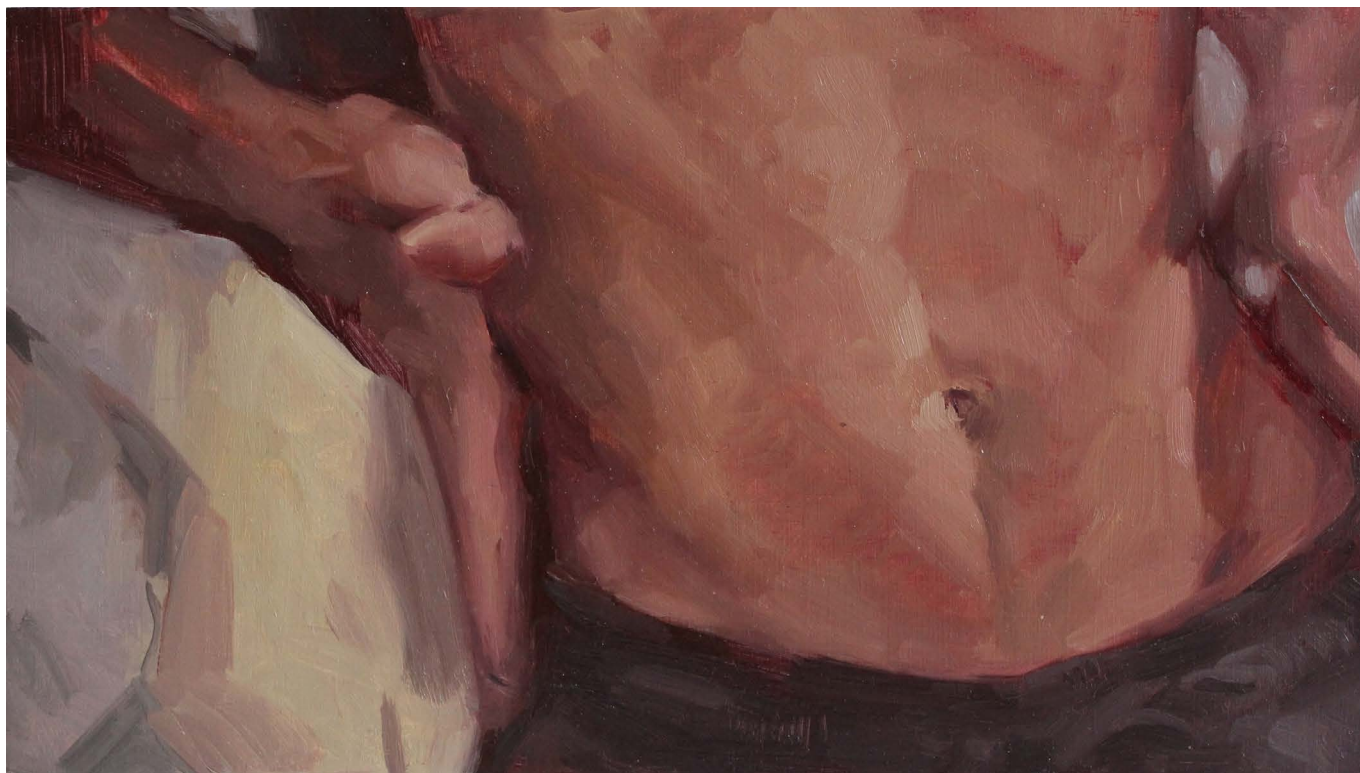


Fig. 37. Gerard Olivas (2023), Interocepción. Óleo sobre madera, 19 x 31 cm.

En todas las piezas que conforman el proyecto, se aprecia una figura masculina como elemento principal, en la cual la identificación del género es confusa debido a la ambigüedad en el tratamiento de las posturas o el punto de vista que presenta la composición. También debido al uso de recursos como esconder los genitales o los pechos, el cabello largo o incluso la evasión del rostro como seña de identidad.

En todas las composiciones se muestran fragmentos del cuerpo o gran parte de él, pero nunca se muestra en su totalidad. De esta forma el espectador puede completar la imagen e intervenir indirectamente en la obra. Da lugar a una mayor libertad de interpretación por parte del observador. A su misma vez, el carácter sinuoso pero no explícito en los cuerpos da paso a la creación de un ambiente erótico en busca de ser completado por quien quiera buscar una razón en las piezas con su interpretación.

Algunas formas se confunden en el contexto, otras se desdibujan con el bruñido o la materia de la pintura. Recursos que no terminan de contar la situación que se presenta y permiten que el espectador se pierda en las manchas que conforman las obras. Estos recursos favorecen la ambigüedad que buscamos.

Pretendemos con estas creaciones dar voz al andrógino dejando de lado los arquetipos interiorizados en relación al género o al papel en la sociedad. Es el andrógino quien gestiona y reproduce su cuerpo según sus intereses, en



Fig. 38. Gerard Olivas (2023), Dibujos previos, grafito sobre papel torreón.

este caso, bajo el contexto de una situación erótico-inmersiva.

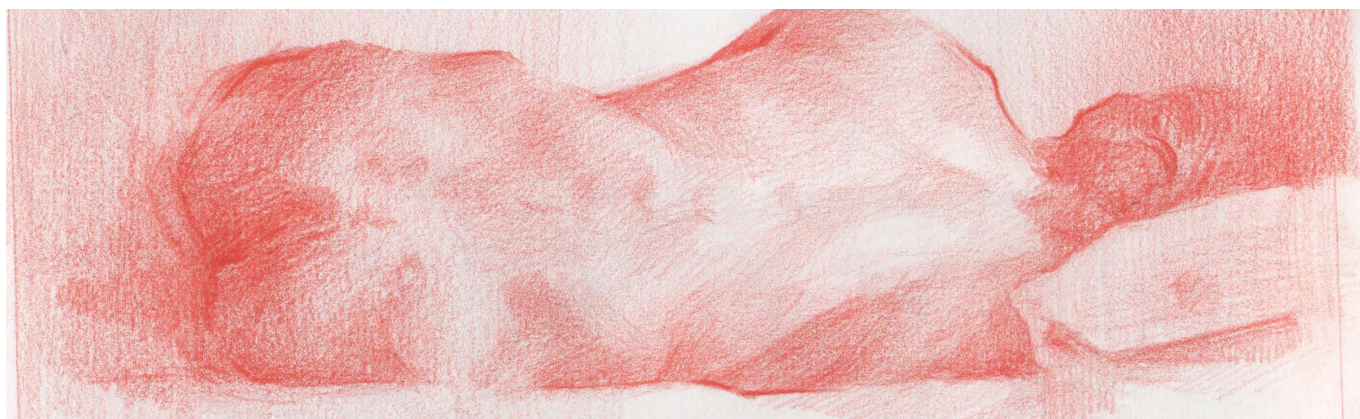
Deja de adaptarse al interés del espectador como si se tratara únicamente de un modelo, para tomar las riendas compositivas y conceptuales bajo su propio propósito.

La feminidad y la masculinidad como las entendemos a día de hoy conviven en este proyecto, elevándolas al mismo nivel y convirtiéndolas en cómplices en lugar de conceptos antónimos. Como resultado obtenemos imágenes confusas cuyo interés reside en la duda y atracción que pueda despertar la fusión de los sexos.

En relación a las ODS 2023, queremos dejar de entender la feminidad como un concepto peyorativo, dando paso a la igualdad entre ambos géneros y por lo tanto, lograr reducir ciertos comportamientos misóginos inconscientes que socialmente parecen aceptados y válidos (Objetivos ODS 5 y 10). Por ejemplo, llamar a un hombre “maricón”, se entiende como un adjetivo calificativo negativo debido a las connotaciones femeninas que, como hemos ido contando, no son compatibles con la virilidad normativa. La feminidad es rechazada por la masculinidad hegemónica actual. Pretendemos demostrar como pueden convivir perfectamente dando paso a identidades muy distintas pero igual de correctas.

Los antecedentes de este proyecto se encuentran en una libreta de dibujos en la que se representan nudes sin ningún concepto detrás que las sustentara. Es en estas creaciones, vimos en el cuerpo masculino aspectos femeninos que hacían vibrar el dibujo, mayoritariamente debido a la actitud y el tratamiento del movimiento. La confusión que surgía de ellos se debía en parte a la androginia que nos ha caracterizado estos años. Un concepto que nos definía pero no sabíamos cómo usar, dominar y explotar a nuestra merced. Anteriormente a estos dibujos se situaban todas aquellas imágenes que, con un fin de autoaprobación, nos hacíamos de nuestro cuerpo desnudo en las que el rostro dejaba de ser el elemento principal y sustentador del retrato. En estas fotografías seguíamos exponiendo nuestra identidad mediante nuestra característica más determinante, la ambigüedad.

Fig. 39. Gerard Olivas (2023), Dibujo previo en rojo. Posible composición.



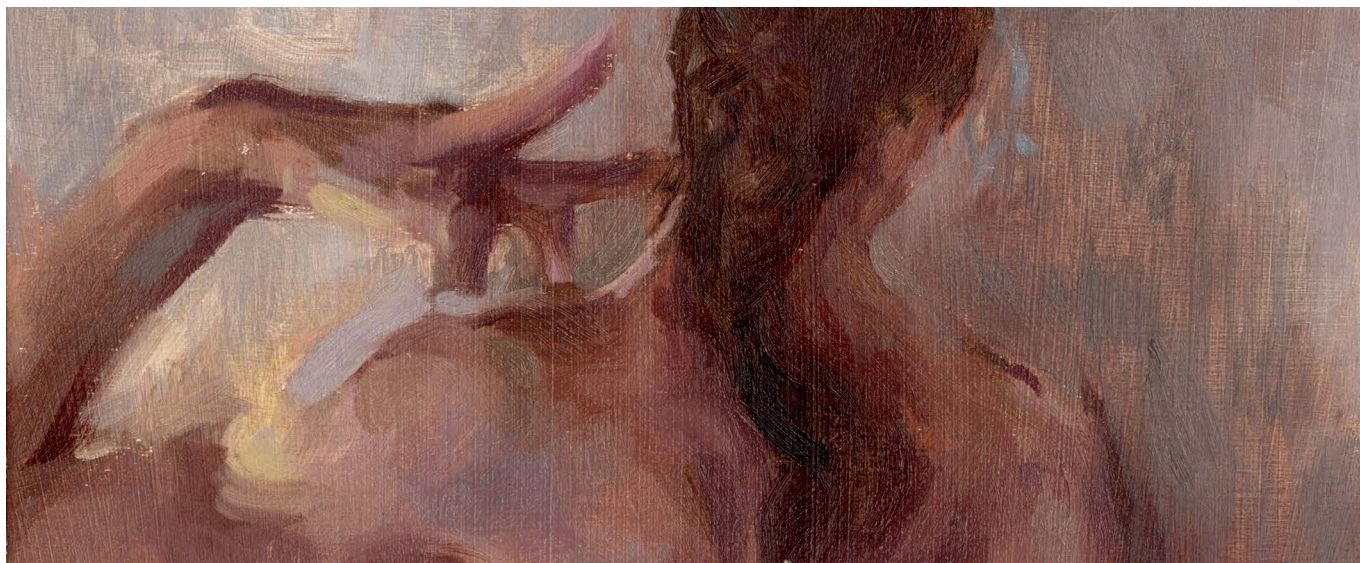


Fig. 40. Gerard Olivas (2023), Sin título.
Óleo sobre madera, 15 x 20,5 cm.

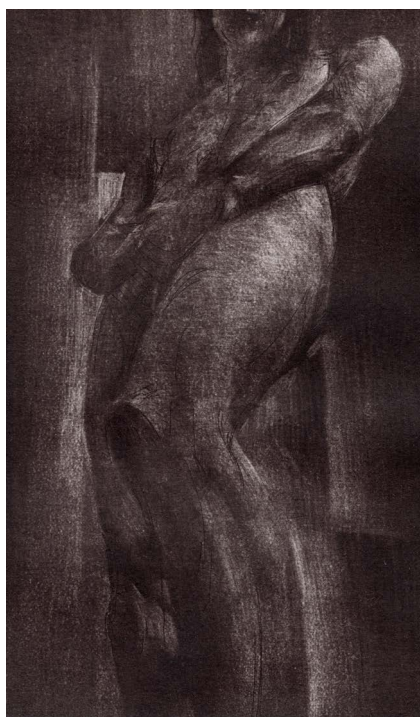


Fig. 41. Gerard Olivas (2023), Sin título.
Calcografía sobre papel, 16 x 10 cm.

4.2. MATERIALIZACIÓN Y ASPECTOS TÉCNICOS

Las composiciones, variadas y distintas entre ellas, se basan o bien en la sutilidad y el desenfoque o en la tensión, donde recae todo el interés del espectador.

En las composiciones donde la tensión es el recurso usado, el recorrido visual del espectador siempre recae en el mismo punto.

En cambio en las composiciones sutiles, el ojo del espectador deambula por la imagen tratando de entender y descifrar la escena.

El dinamismo es un recurso esencial en todas las piezas y, por lo tanto, la diagonal es un esquema muy recurrente en ambas técnicas.

En todas las obras el cuerpo corta o se pierde en el contexto, dando lugar a composiciones abiertas.

El uso y tratamiento del claroscuro es crucial en ambas producciones. Cuenta y describe las figuras por sí solo y es, entre otros factores, el responsable de ubicar las escenas en un contexto erótico-inmersivo. La luz narra, gracias a su poder descriptivo, el motivo sensual de la obra, siendo generalmente un único foco de luz el que delimita e ilumina los volúmenes del cuerpo.

El formato de las piezas pictóricas no supera los 31 cm.

Lo mismo ocurre con la producción gráfica, cuyo lado más largo siempre es 16 cm, añadiendo así un recurso más que refuerza la cohesión entre los distintos ejemplares. La única excepción que rompe con esta regla es el mezzotinto puro, que conforma la pieza principal en relación a los grabados debido a sus proporciones de mayor tamaño.

La elección de estos tamaños se debe a que el lenguaje erótico contiene tanta atracción y se entiende como un concepto tan íntimo que un soporte de dimensiones mayores hubiera podido distorsionar las intenciones de la obra. Relacionamos la intimidad con algo cercano y alcanzable.

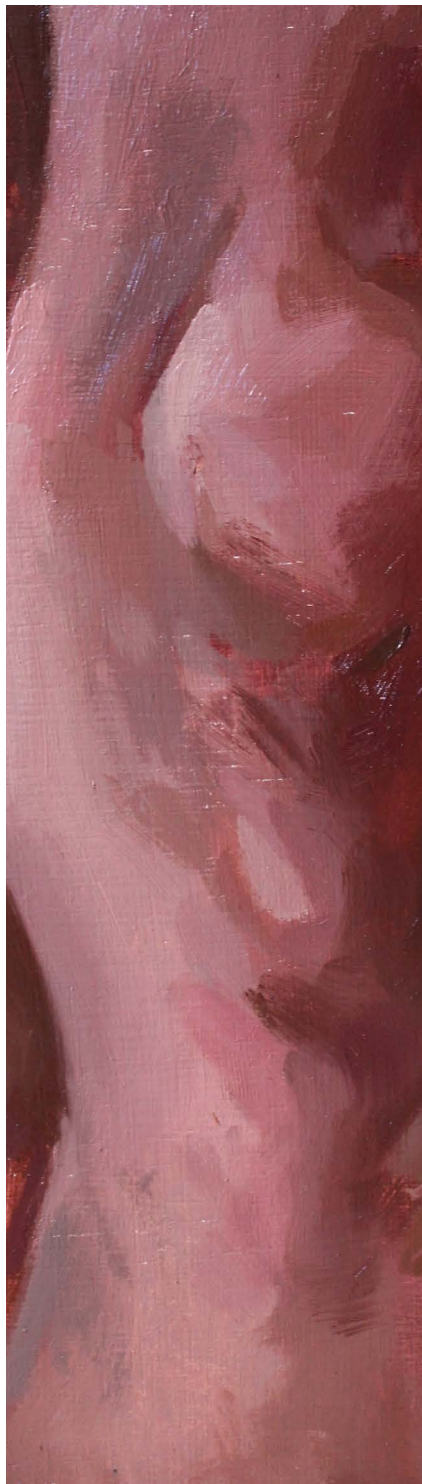


Fig. 42. Gerard Olivas (2023), Crujido (detalle). Óleo sobre madera, 21,5 x 16,5 cm.

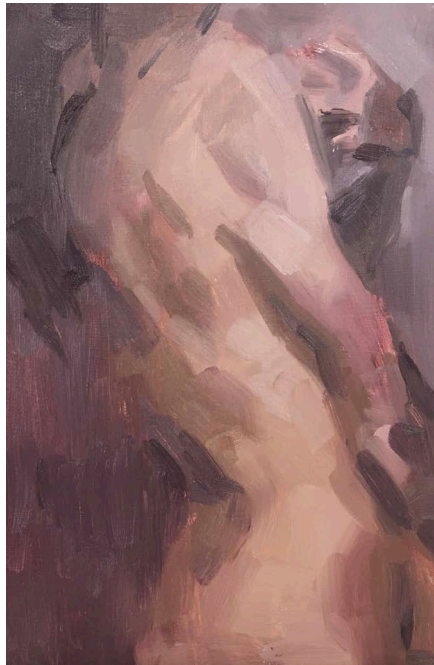


Fig. 43. Gerard Olivas (2023), Crepitar (proceso). Óleo sobre madera, 24 x 16 cm.

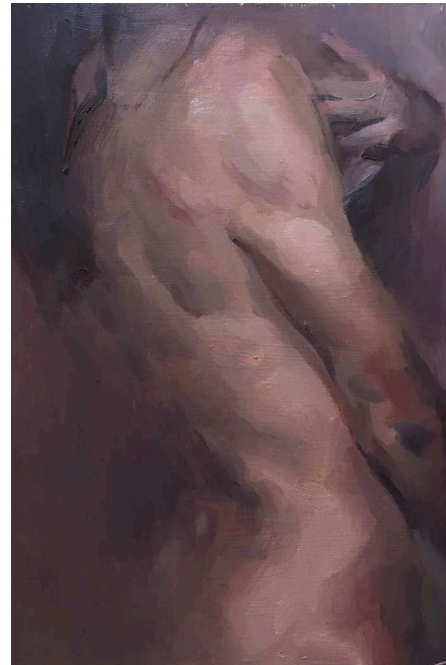


Fig. 44. Gerard Olivas (2023), Crepitar (resultado final). Óleo sobre madera, 24 x 16 cm.

La producción pictórica se conforma por una serie de 20 obras, cuyas piezas se han realizado bajo referencias fotográficas que se ven interpretadas por la pintura y su condición matérica. Por lo tanto, el proceso es en parte intuitivo, como podemos observar en las figuras 43 y 44, y generalmente se ha recurrido al método *alla-prima* con la finalidad de trabajar con el color húmedo y lograr sensaciones más suaves en las formas que describen el cuerpo representado. Paralelamente se ha usado el color diluido en disolvente para lograr resultados interesantes en relación al trazo del pincel y la luminosidad de la imprimación blanca que cubre el soporte.

La paleta de colores es reducida y unifica la serie como compensación a la diversidad en los formatos y tamaños, que aportan dinamismo y un cierto juego en su disposición (contrarrestando así la monotonía en la repetición de cuerpos).

Los pinceles sintéticos se han usado para crear sensaciones suaves y contornos confusos, mientras que los pinceles de pelo de cerda se han usado para añadir materia y lograr sensaciones en relación a la textura y su trazo característico.

El interés de la pintura en las obras también reside en la síntesis de las figuras mediante el uso del color y la decisión en los trazos para lograr acentuar elementos concretos. Por ejemplo, abstraemos algunas manos para que pictóricamente tengan cierto interés pero no capten la atención necesaria como para distorsionar el recorrido visual del espectador en relación al interés principal de la composición como podría ser un hombro o una cadera. Solucionamos los problemas pictóricos según el recorrido visual que queremos narrar en la obra.

4.2.2. Producción gráfica

El recurso del formato variable también está patente en los grabados calcográficos. Siempre se trata de dimensiones cuadriláteras de distinto tamaño y proporción. Los grabados han sido realizados mediante técnicas indirectas (uso de mordientes como pueden ser los ácidos), y están formados por cuatro mezzotintos intervenidos con aguafuerte, dos aguatinas intervenidas también con aguafuerte, y un mezzotinto puro que conforma la pieza principal del conjunto debido al tamaño.

Para la preparación de las matrices, todas han pasado por un proceso de pulido, limado y desengrasado previo al resinado. De esta manera la plancha de zinc se trabaja más cómodamente y permite unos resultados óptimos, sobre todo en el aguatina, favoreciendo con el proceso de pulido la facilidad de limpieza en las zonas reservadas, obteniendo como resultado un blancos puros.

Posteriormente se ha quemado la resina de colofonia con ayuda de un camping-gas para adherirla a la superficie y procurar que no sea volátil.

En el caso del aguatina, tras calcar el dibujo suavemente, se ha ido cubriendo con laca de bombillas las zonas más claras, de forma progresiva, intercalando la exposición en el ácido según el tono que le corresponde a las manchas. Como si de una grisalla se tratase. Los distintos tonos en el aguatina se diferencian por una silueta que delimita la forma de la mancha, esto se debe al uso de laca de bombillas para crear reservas delimitadas.

Fig. 45. Gerard Olivas, 2023,
El hombre de Hojalata, Calcografía (mezzotinto) sobre papel, 16 x 25 cm.





Fig. 46. Gerard Olivas, 2023, TÍTULO, Calcografía (mezzotinto y aguafuerte) sobre papel, 16 x 10 cm.

Fig. 47. Gerard Olivas (2023), Sin título (proceso). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm.

Fig. 48. Gerard Olivas (2023), Sin título (proceso). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm.

Fig. 49. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía ((mezzotinto y aguafuerte) sobre papel, 16 x 12,5 cm.

En cambio, en el mezzotinto se ha sometido la matriz resinada 10 minutos en el ácido para lograr un negro homogéneo y aterciopelado en el que poder trabajar. Con un bruñidor-rascador, hemos dibujado y trazado la figura. La presión que se ejerce en la plancha con la herramienta determina la claridad de la mancha. Se trabaja de oscuro a claro, como trabajaba Goya sus caprichos. Para comprobar el estado de las planchas y ser capaces de dialogar satisfactoriamente con el proceso de trabajo, se han ido reproduciendo pruebas de estado mediante el entintado y estampación pertinentes, que cuentan y permiten al grabador identificar por donde seguir insistiendo, generando un registro del proceso.

Al terminar ambas técnicas, se han cubierto con barniz Lammour para, tras dejar secar 24 horas, intervenir con una punta-seca con el pico roma y añadir línea en la composición. Al trazar el dibujo, el barniz se desprende y se somete la matriz en ácido, mordiendo y hundiendo el dibujo. El deseado hueco relieve permitirá retener la tinta. Esta técnica es conocida como aguafuerte.

El dibujo de línea superpuesto a la mancha no cobra un mayor poder descriptivo de la figura, sino que acompaña y se iguala a la mancha en cuanto a la función e importancia.

En relación al proceso de entintado de las matrices para su posterior estampación, se ha usado una mezcla de colores de tintas grasas offset que han dado lugar a un tierra metalizado para aportar calidez al contexto sin perder la esencia del grabado tradicional. De esta manera el aguafuerte también se percibe mejor, logrando un resultado más óptimo y satisfactorio. Se ha estampado sobre papel Hahnemülle 230g/m² en un tórculo cilíndrico.

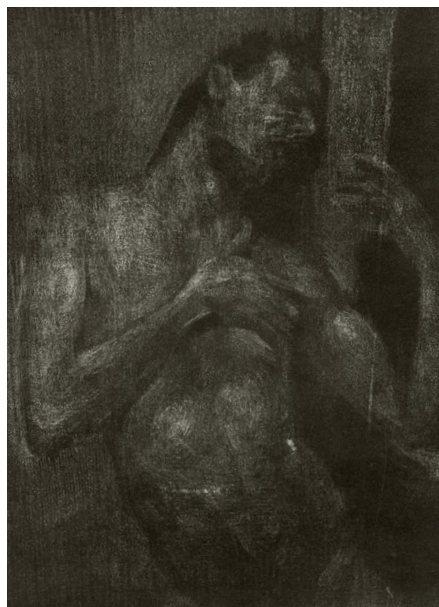




Fig. 50. Gerard Olivas (2023), Gravitación. Óleo sobre madera, 14 x 19 cm.

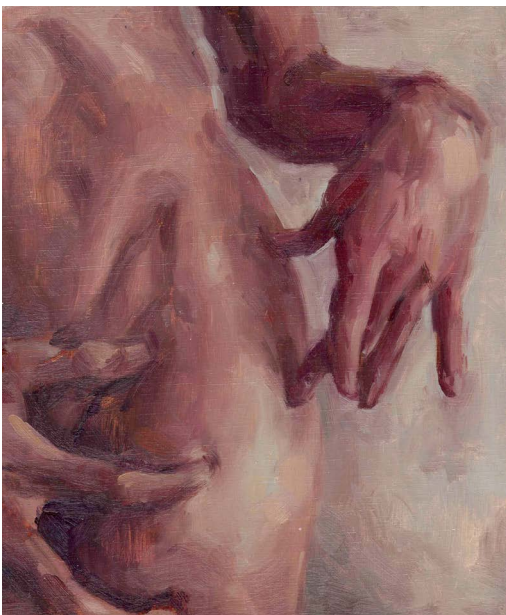


Fig. 51. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm.

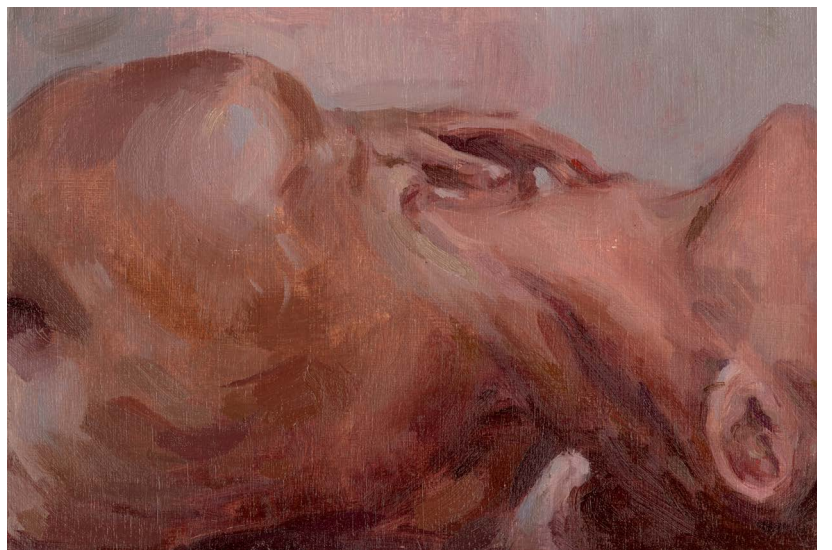


Fig. 52. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm.

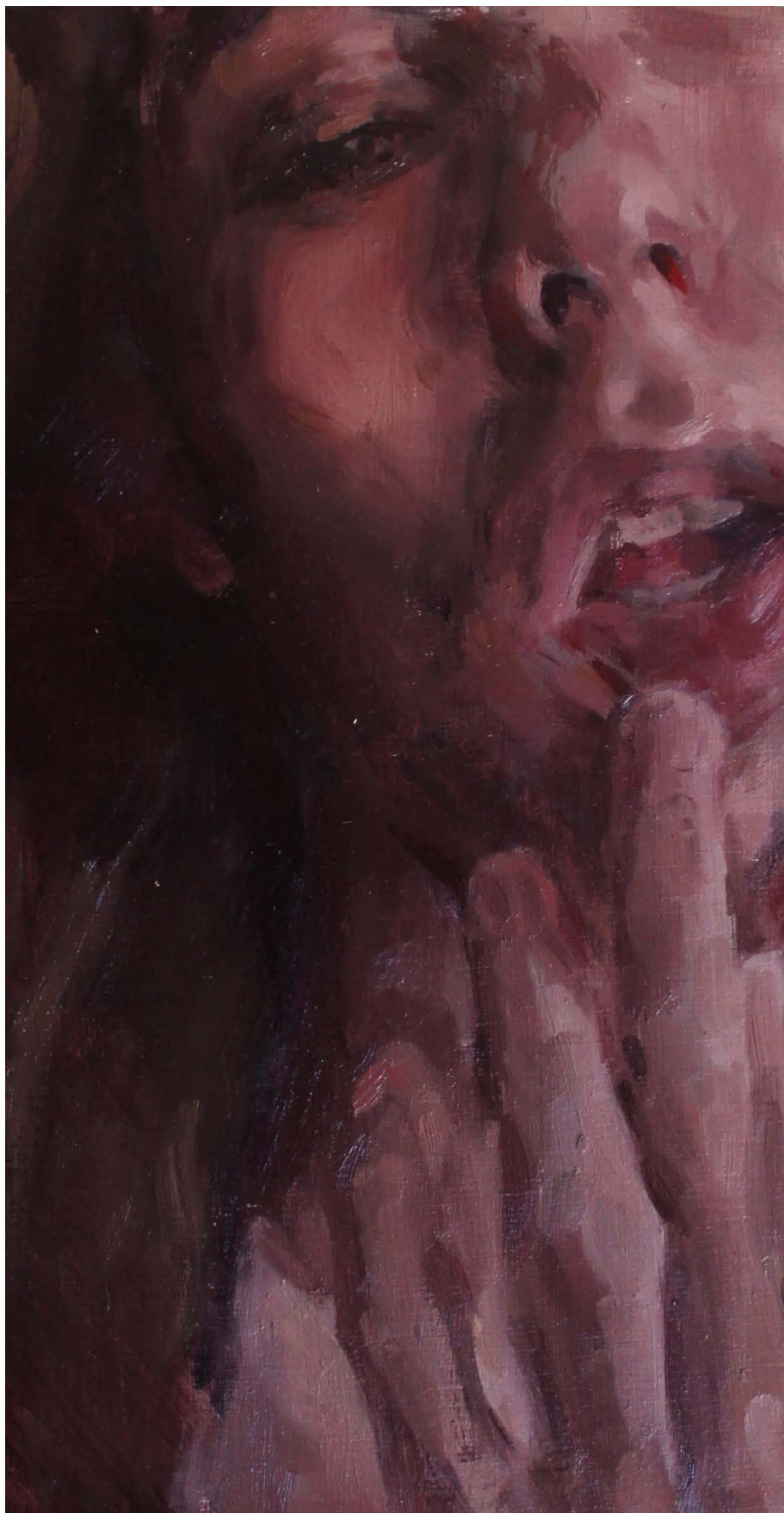


Fig. 53. Gerard Olivas (2023), Susurro.
Óleo sobre madera, 21,5 x 11,5 cm.

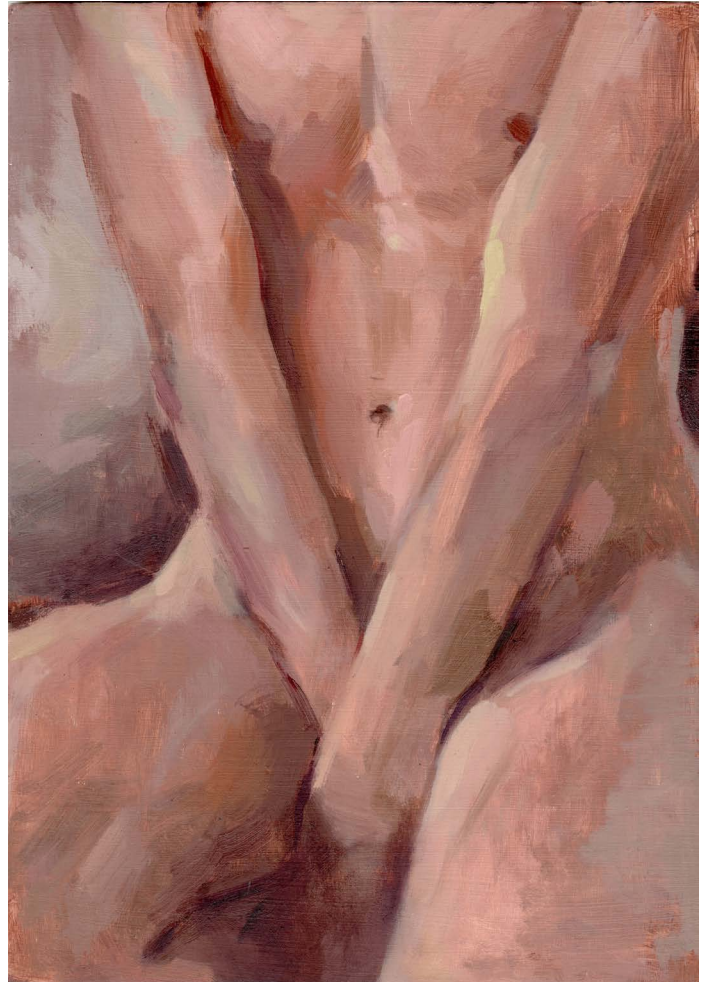


Fig. 54. Gerard Olivas (2023), Sin título.
Óleo sobre madera, 30 x 21 cm

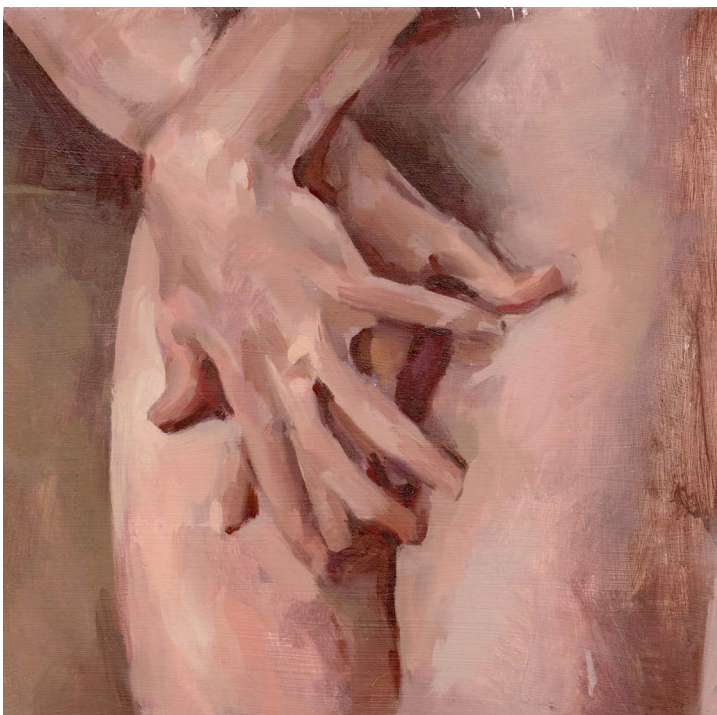


Fig. 55. Gerard Olivas (2023), Sin título.
Óleo sobre madera, 26 x 26 cm.

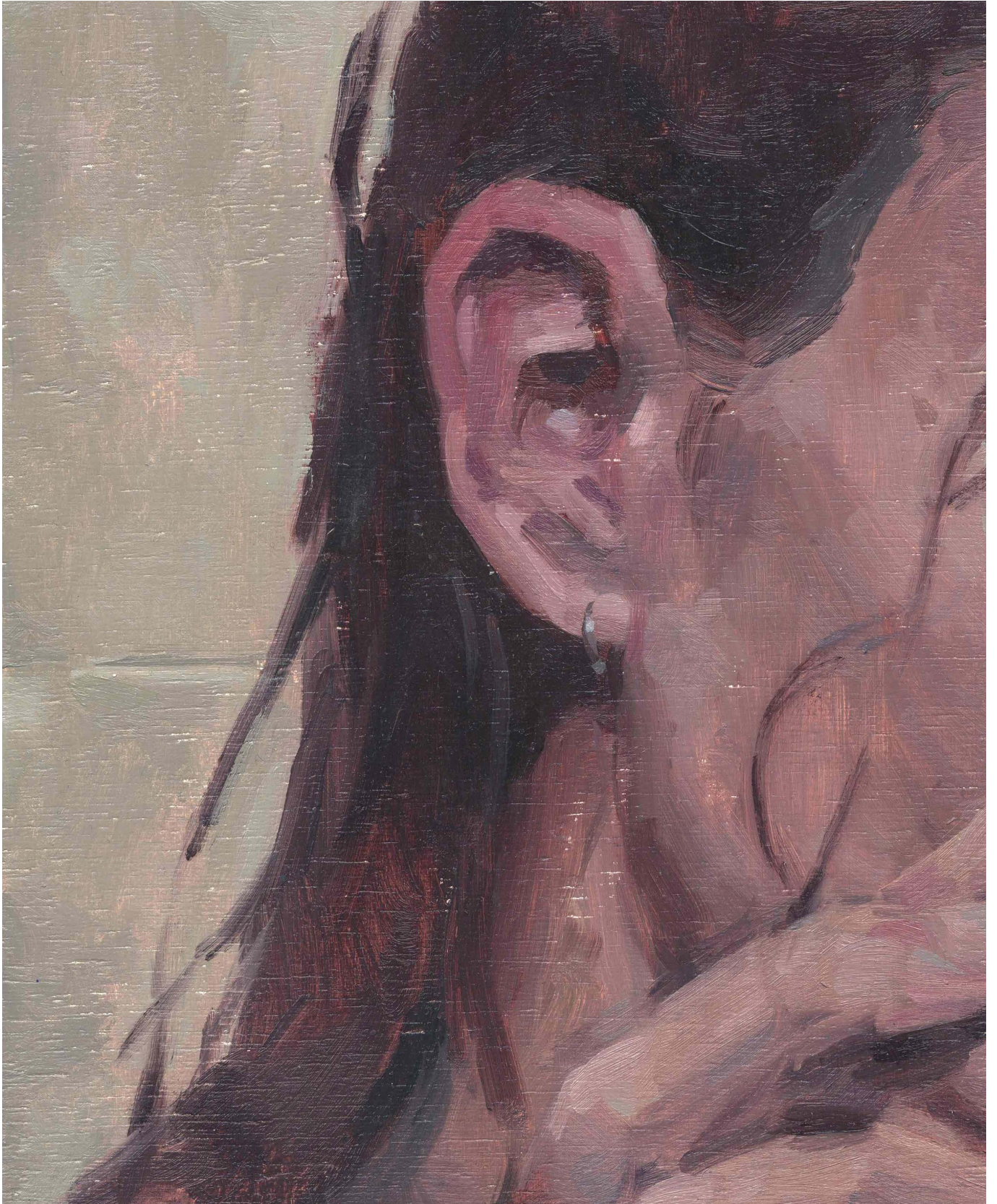


Fig. 56. Gerard Olivas (2023), Vapor.
Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm.



Fig. 57. Gerard Olivas (2023), Sin título. Cal-cografía sobre papel, 16 x 12,5 cm.



Fig. 58. Gerard Olivas (2023), Sin título. Cal-cografía sobre papel, aguafuerte y aguatinta, 16 x 12,5 cm.



Fig. 59. Gerard Olivas (2023), Sin título. Callografía (mezzotinto y aguafuerte) sobre papel, 16 x 16 cm.

5. CONCLUSIONES

Tras producir y redactar el proyecto, podemos asegurar satisfactoriamente que hemos cumplido algunos de los objetivos con éxito:

En primer lugar, la materialización del proyecto ha logrado unir mediante la ambigüedad en el cuerpo, aspectos femeninos en un cuerpo masculino de características delicadas.

De esta manera hemos demostrado y visibilizado la existencia de esta identidad que conforma la unión de ambos sexos y que traducimos como andrógino o efebo.

En un futuro nos gustaría ampliar este proyecto realizando composiciones de carácter “femenino”, en otros cuerpos masculinos de distinta complejidad para reafirmar la posibilidad de convivencia entre la feminidad y la masculinidad, dejando de lado los arquetipos establecidos en el imaginario social.

De esta manera también participamos en las ODS 2023, dando a entender con esta fusión que la feminidad no es un concepto antónimo a la masculinidad ni un adjetivo desfavorable, aportando así un grano de arena en la lucha contra la desigualdad entre distintos colectivos.

Con el estudio del concepto masculinidad y la lectura de la bibliografía, hemos llegado a la conclusión de la necesidad de resignificación del concepto, y el trabajo de desarraigarlo de nuestro pensamiento mediante la educación y otros medios comunicativos o de enseñanza. Nosotros con el arte también tenemos la obligación de denunciar y acercar este nuevo pensamiento, la aparición de estas nuevas identidades, a la sociedad.

A vez, durante nuestro paso por la Facultad, a pesar de tener cierto interés en diversos discursos o inquietudes personales, este proyecto hemos sentido que verdaderamente nos hemos comprometido con la causa, con un mensaje y una narrativa que comunicar. Podríamos asegurar que es el proyecto más sincero que hemos realizado hasta la fecha.

Por otro lado, creemos haber logrado generar cierta confusión en las piezas mediante la ambigüedad de las composiciones y la ocultación, evasión o distorsión de ciertos elementos identificativos como pueden ser los genitales o el rostro.

Paralelamente, dudamos si el resultado de nuestro interés en dotar a la obra de erotismo se debe al contexto y a la iluminación o, por el simple hecho de mostrar cuerpos desnudos ya asociamos la obra con un ambiente

sexual-provocativo. Creemos que todos los factores intervienen en la ubicación de este escenario.

Nos gustaría comentar lo enriquecedor y divertido de trabajar un mismo concepto con dos lenguajes distintos. Nos ha dado la oportunidad de reconocer los recursos que permite cada una de las técnicas y descubrir que hay distintas vías para llegar a un mismo objetivo, tan solo hay que conocer y dominar la disciplina.

Si bien es cierto que las piezas deben entenderse en conjunto, también pueden funcionar de forma individual. Creemos que se debe a que cada pieza tiene su foco de atención, su composición meditada y su punto de interés protagonista que permite sumergirnos en su discurso. Se apoyan entre ellas para contar nuestro objetivo, pero pictórica y gráficamente se diferencian en pequeños detalles.

Aun así, en conjunto, la narrativa toma un mayor poder comunicativo, da lugar a un diálogo entre las piezas.

En cuanto a la realización del proyecto y los tiempos pertinentes, la elaboración de un cronograma flexible ha sido crucial para poder llevar el trabajo adelante. El uso de los talleres, en especial el taller de grabado ya que la calcografía requiere de un proceso complejo y muy extenso, ha conllevado un grado de compromiso y dedicación debido a la necesidad de reserva del taller. Sin un cronograma óptimo, los resultados serían desastrosos.

Por otra parte, la producción pictórica ha estado en constante diálogo, el intercambio de consejos por parte de compañeros, profesores y tutores, nos ha permitido pulir los resultados. Es decir, el intercambio de opiniones ha dado lugar a que nos acercáramos a nuestro objetivo.

Este proyecto no se cierra con el Trabajo de Fin de Grado, pues se pretende seguir indagando y buscando conceptualizar la obra desde otros derroteros.

Queremos profundizar en este terreno mediante los estudios del máster en producción artística.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arias, L. J., Centeno, C. (2021). Resignificando la masculinidad hegemónica: reflexiones y prácticas de hombres universitarios. *Revista Lumen Gentium*, 5(2), 60–75. <https://doi.org/10.52525/lg.v5n2a3>
 - Aryz (2013), *Aryz*, Recuperado el 9 de diciembre de 2022 de <http://www.aryz.es/>
 - Connell, R. (1993), *The big picture: masculinities in recent world history*, Teoría y sociedad, Santa Cruz, California, Editorial Kluwer Academic publishers.
 - Cuevas, M. F., Sojo, J. R. & Rodríguez, G. A. (2022). *Acercamiento metodológico del fenómeno de la androginia y su influencia en los procesos de comunicación publicitaria*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/26928>
 - De Diego, E. (2018), *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género* (2a ed). Madrid, Editorial Antonio Machado.
 - Fau i Ramos, T. (2019), *Hèracles, Hílas i un bisbe mexicà*, Universitat de Barcelona, Catalunya.
 - Fletcher, J. (1711), *The honest man's Fortune* en *The works of Beaumont and Fletcher*, volumen 7, Act III. London.
 - Greer, G. [Ed.]. (2003), *El chico: El efebo en las artes* (1a ed.). Barcelona, Editorial Oceano.
 - Homero. [Ed.]. (2019), *La Ilíada*. (2a ed.). Madrid, Editorial Espasa-calpe.
 - Mann J, (2023) *Red Rabbit7*, Recuperado el 15 de noviembre de 2022 de <https://redrabbit7.com/>
 - Marzal, J. (2007), *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (1a ed.). Madrid, Editorial Cátedra.
- Minello, N. (2002). *Masculinidades: un concepto en construcción*. Nueva Antropología, XVIII(61), 11-30.
- Mulvey, L. (1975), *Visual pleasure and narrative cinema*, University of Wiconsin. Screen editorial. Recuperado de <http://www.georgesclaude->

guilbert.com/mulvey.pdf

- Museo del Prado, (2023) *Francisco de Goya y Lucientes*, Recuperado el 19 de enero de 2023 de <https://www.museodelprado.es/coleccion/ autores?search=Goya%20y%20Lucientes,%20Francisco%20de>
- OPS (2018). *Comunicaciones breves relacionadas con la sexualidad. Recomendaciones para un enfoque de salud pública*. Washington, D.C.
- Pepys, S. [Ed.]. (2004), *Diarios (1660 - 1669)*. (1a ed.). Sevilla, Editorial Renacimiento.
- Playz. (2020) *¿Qué es ser un hombre? Gen Playz* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tXJMfrlpOek&list=PL1KeYOSIreuHxDmH9iAS8wDJzDlx1d6hh&index=243&t=1153s>
- Playz. (2022) *¿Cuál es el lugar del hombre hetero? Gen Playz* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lywL3lQUnIQ&list=PL1KeYOSIreuHxDmH9iAS8wDJzDlx1d6hh&index=116>
- Rodrigues, C. (2009), *La Recreación del Andrógino y Sus Representaciones en el Arte y los Mass Media: un Estudio Etnográfico Sobre Roles de Género*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Sánchez del Río, A. (2004), *Comentario crítico "El andrógino sexuado" de Estrella de Diego*, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a distancia.
- Sasieta Laskurain, A. (2019), *Androginia: reflexión teórica ilustrada*, Universitat Pompeu Fabra, Cataluña.
- Segarra M.Isabel. (2017). *De cómo el pastor Endimión mudo en la ninfa Enaria*. Presses universitaires de Bourdeaux (Ed.). *La égloga renacentista en el Reino de Nápoles* (459-476). Bulletin hispanique. Francia.
- Spenser, E. [Ed.]. (2015), *La reina de las hadas*. Madrid, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Zimmer Mann, (2015). *Don't come knocking presents: A solitary Mann* [Vídeo documental]. Recuperado de <https://vimeo.com/135253699>
- Zolla, E. [Ed.]. (1990), *Androginia: la fusión de los sexos* (1a ed.). Madrid, Editorial debate.

- Taronna, A, (2008). *Examinar la teoría del género traduciendo la androginia*. deSignis, 12, 29-40.

- Thomas Ruff (2013), *Thomas Ruff*, Recuperado el 17 de diciembre de 2022 de <https://www.thomasruff.com/>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: ODS 2023, Salud y bienestar. Página 7.

Figura 2: ODS 2023, Igualdad de género. Página 7.

Figura 3: ODS 2023, Reducción de las desigualdades. Página 7.

Figura 4: Metodología de trabajo. Página 8.

Figura 5: Copia romana (400 a.C.), Antínoo Capitolino. Mármol, 210 cm. Página 9.

Figura 6. Giuseppe Mazzuoli (1709), Adonis' død. Mármol, 140 cm. Página 9.

Figura. 7. Atenodoro, Polidoro y Agesandro (I d.C.), El Laocoonte y sus hijos. Mármol, 242 cm. Página 10.

Figura. 8. Frederich Leighton (S. XIX), El perezoso. Bronce, 140 cm. Página 11

Figura. 9. Copia romana (400 a.C.), Apolo de Belvedere. Mármol, 224 cm. Página 12

Figura. 10. Praxíteles (400 a.C.), Eros. Mármol , 140 cm. Página 13.

Figura. 11. Antonio Allegri, El Corregio (1531), Dánae. Óleo sobre tela, 189 x 158 cm. página 13.

Figura. 12. Alfred Gilbert (S.XX), El perseo armad. Escultura de bronce. Página 14.

Figura. 13. Guido Reni (1606), David con la cabeza de Goliat. Óleo sobre tela, 237 x 137 cm. Página 14.

Figura. 13. Guido Reni (1606), David con la cabeza de Goliat. Óleo sobre tela, 237 x 137 cm. Página 15.

Figura. 15. François-Xavier Fabre (1791), Muerte de Abel. Óleo sobre tela, 198 x 147 cm. Página 15.

Figura. 16. Caravaggio (1608), A lof de Wignacourt (fragmento). Óleo sobre tela, 240 x 164 cm. Página 16.

Figura. 17. Nicolas Rigner (1620), San Sebastián. Óleo sobre tela, 130 x 100 cm. Página 17.

Figura. 18. Adolphe-William Bouguereau (1875), Cupidon. Óleo sobre tela, 155 x 84 cm. Página 18.

Figura. 19. Thomasa Lawrence (1791), Arthur Atterley de Etoniano. óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Página 18.

Figura. 20. Joshua Reynolds (1782), Alexander décimo duque de Hamilton. Óleo sobre tela, 69 x 55 cm. Página 19.

Figura. 21. Fotograma Elvis Presley en Jailhouse Rock (1957). Página 19.

Figura. 22. Bartholomäus Spranger (1585), Hermafrodito y la ninfa Salmacis (detalle). Óleo sobre tela, 110 x 81 cm. Página 20.

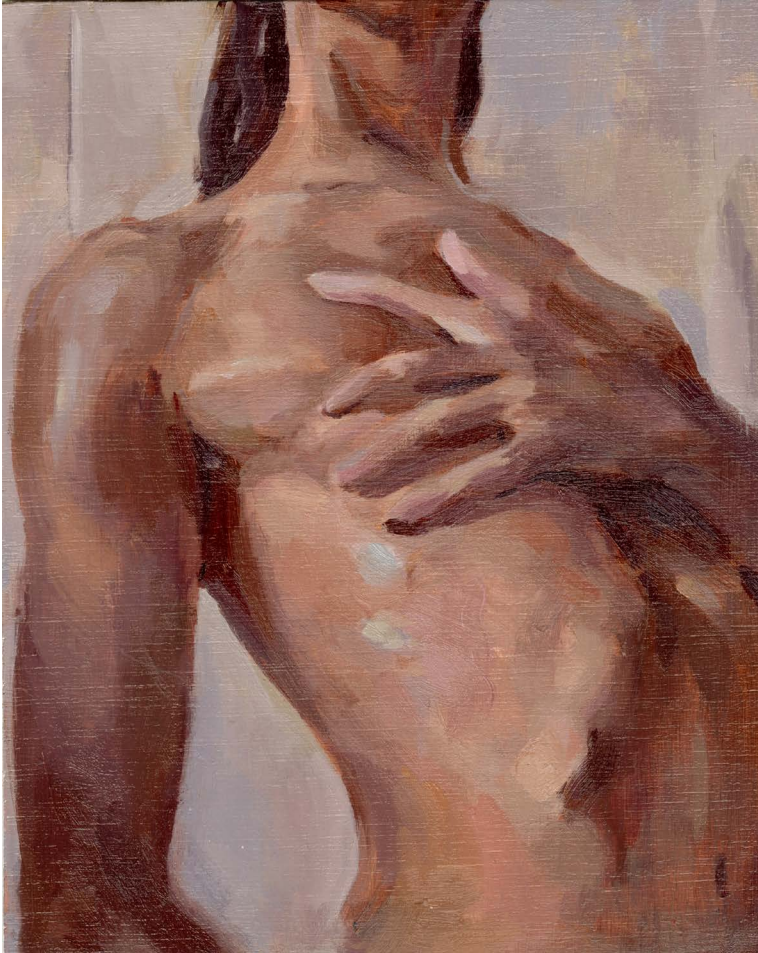
Figura. 23. Jeremmy Mann (2017), Note in warm tones no.1. Óleo sobre tela. 20 x 25 cm. Página 21.

Figura. 24. Jeremmy Mann (2022), EB02. Grafito sobre papel. 28 x 42 cm. Página 21.

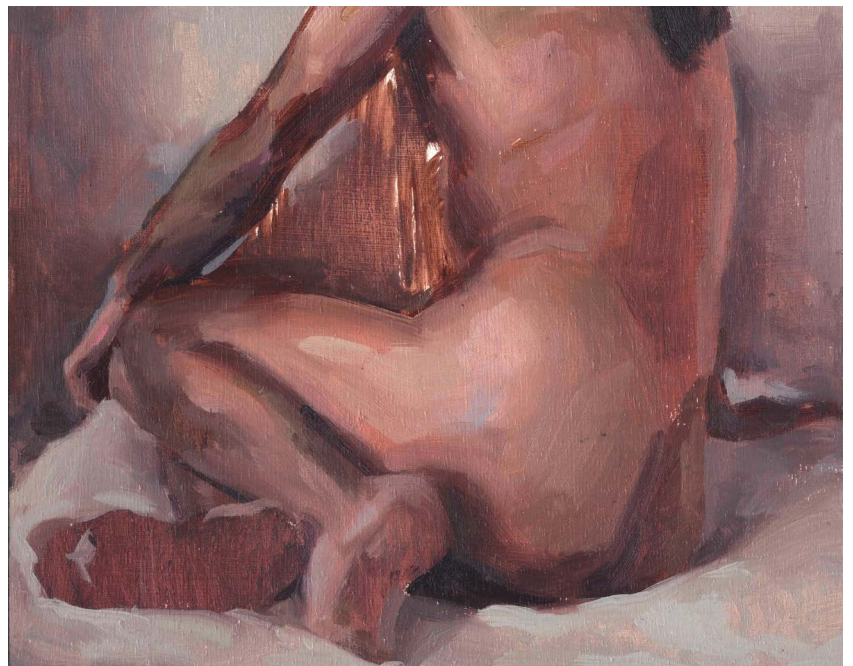
- Figura. 25. Jeremmy Mann (2020), Portrait study (detalle). Óleo sobre tela, 25 x 20 cm. Página 21.
- Figura. 26. Thomas Ruff (2000), Nudes lk18. Fotografía impresa, 156 x 112 cm. Página 22.
- Figura. 27. Thomas Ruff (2000), Nudes lox22. Fotografía impresa, 147 x 102 cm. Página 22.
- Figura. 28. Thomas Ruff (2001), Nudes eli02. Fotografía impresa, 102 x 129 cm. Página 22.
- Figura. 29. ARYZ (2023), Carencia 1. Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm. Página 23.
- Figura. 30. ARYZ (2023), Carencia 2. Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm. Página 23.
- Figura. 31. ARYZ (2020), Cocorico (detalle). Calcografía sobre papel, 112 x 76 cm. Página 23.
- Figura. 32. Francisco de Goya (1799), El sueño de la razón produce monstruos. Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm. Página 24.
- Figura. 33. Francisco de Goya (1799), Buen Viage. Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm. Página 24.
- Figura. 34. Francisco de Goya (1799), Quién lo creyera! (detalle). Calcografía sobre papel, 21,6 x 15,4 cm. Página 24.
- Figura. 35. Gerard Olivas (2023), Sin título (detalle). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 25.
- Figura. 36. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 18 x 21,5 cm. Página 25.
- Figura. 37. Gerard Olivas (2023), Interocepción. Óleo sobre madera, 19 x 31 cm. Página 26.
- Figura. 38. Gerard Olivas (2023), Dibujos previos, grafito sobre papel torreón. Página 27.
- Figura. 39. Gerard Olivas (2023), Dibujo previo en rojo. Posible composición. Página 27.
- Figura. 40. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 15 x 20,5 cm. Página 28.
- Figura. 41. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía sobre papel, 16 x 10 cm. Página 28.
- Figura. 42. Gerard Olivas (2023), Crujido. Óleo sobre madera, 21,5 x 16,5 cm. Página 29.
- Figura. 43. Gerard Olivas (2023), Crepitar (proceso). Óleo sobre madera, 24 x 16 cm. Página 29.
- Figura. 44. Gerard Olivas (2023), Crepitar (resultado final). Óleo sobre madera, 24 x 16 cm. Página 29.
- Figura. 45. Gerard Olivas, 2023, El hombre de Hojalata, Calcografía sobre papel, 16 x 25 cm. Página 30.
- Figura. 46. Gerard Olivas, 2023, TÍTULO, Calcografía sobre papel, 16 x 10 cm. Página 31.

- Figura. 47. Gerard Olivas (2023), Sin título (proceso). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 31.
- Figura. 48. Gerard Olivas (2023), Sin título (proceso). Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 31.
- Figura. 49. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 31.
- Figura. 50. Gerard Olivas (2023), Gravitación. Óleo sobre madera, 14 x 19 cm. Página 32.
- Figura. 51. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm. Página 32.
- Figura. 52. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm. Página 32.
- Figura. 53. Gerard Olivas (2023), Susurro. Óleo sobre madera, 21,5 x 11,5 cm. Página 33.
- Figura. 54. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 30 x 21 cm. Página 34.
- Figura. 55. Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 26 x 26 cm. Página 34.
- Figura. 56. Gerard Olivas (2023), Vapor. Óleo sobre madera, 21,5 x 17,5 cm. Página 35.
- Figura. 57. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 36.
- Figura. 58. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía sobre papel, 16 x 12,5 cm. Página 36.
- Figura. 59. Gerard Olivas (2023), Sin título. Calcografía sobre papel, 16 x 16 cm. Página 37.

8. ANEXO



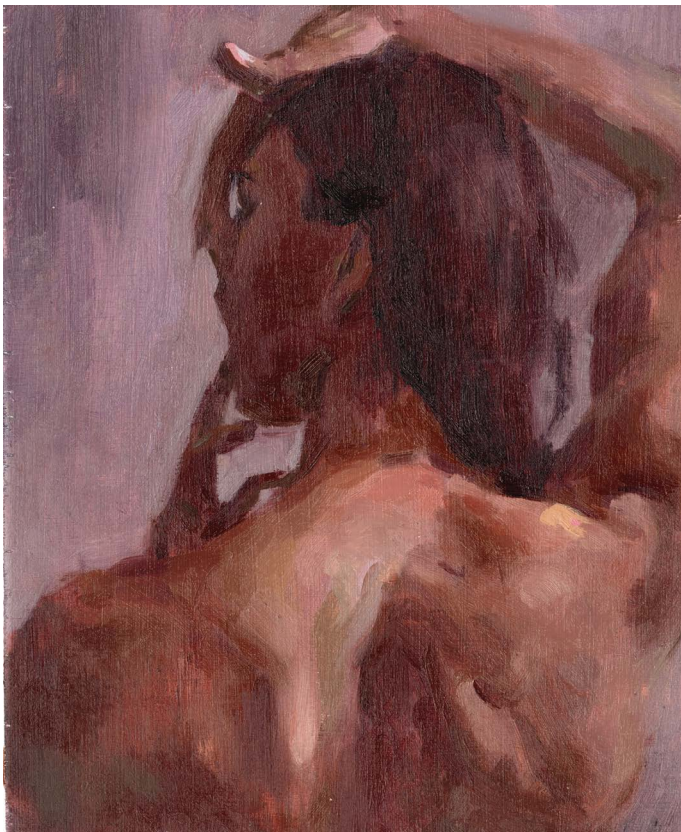
Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 21 x 17,5 cm.



Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 14 x 16 cm.



Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 17 x 17 cm.



Gerard Olivas (2023), Sin título. Óleo sobre madera, 18,5 x 16,5 cm.

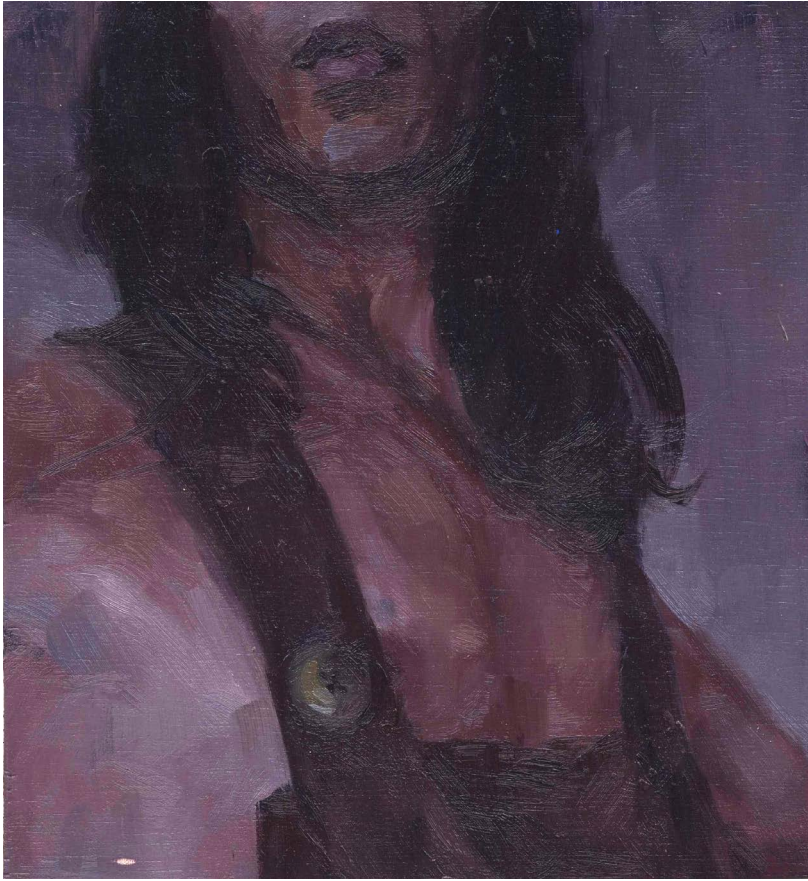


Fig. 59. Gerard Olivas (2023), Sin título.
Óleo sobre madera, 10 x 8,5 cm.

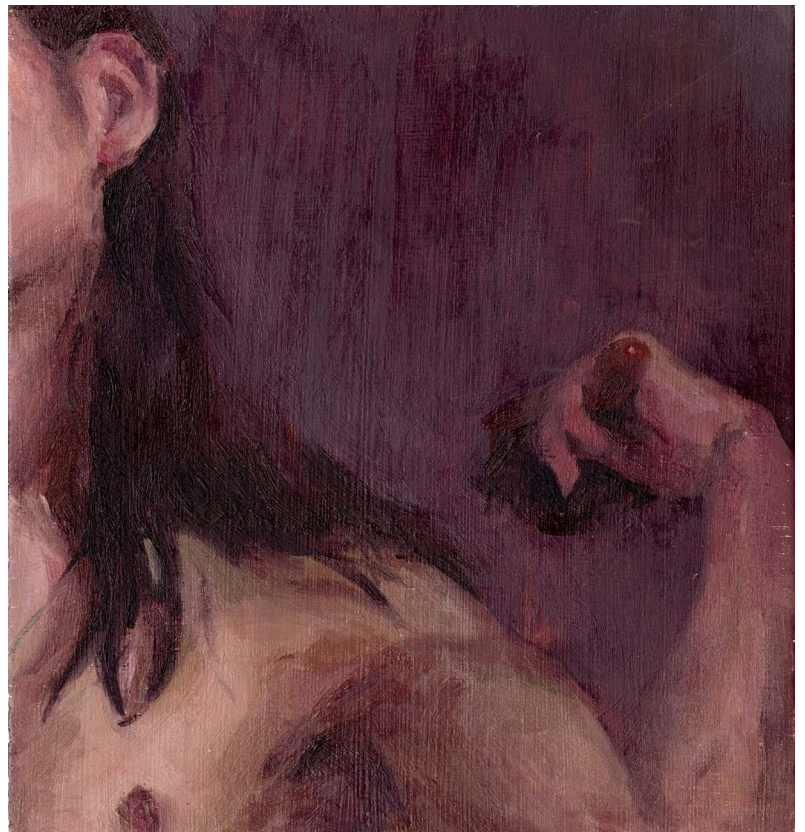


Fig. 59. Gerard Olivas (2023), Sin título.
óleo sobre madera, 17 x 17 cm.

ANEXO I.
RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE
DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

| Objetivos de Desarrollo Sostenible | Alto | Medio | Bajo | No procede |
|---|-------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| ODS 1. Fin de la pobreza. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 2. Hambre cero. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 3. Salud y bienestar. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| ODS 4. Educación de calidad. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| ODS 5. Igualdad de género. | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| ODS 6. Agua limpia y saneamiento. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 7. Energía asequible y no contaminante. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 10. Reducción de las desigualdades. | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 12. Producción y consumo responsables. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 13. Acción por el clima. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 14. Vida submarina. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |
| ODS 17. Alianzas para lograr objetivos. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> |

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

La vinculación de este proyecto con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030 son en relación con la reducción de las desigualdades de género, debido a que en nuestra sociedad el concepto de feminidad en el hombre es entendido como una cualidad desfavorable. Así mismo, esta percepción cuenta cómo nuestro imaginario colectivo sigue teniendo un fuerte carácter misógino. Atribuimos al hombre estas características arraigadas al concepto de mujer, dando paso a la creación de nuevas identidades igual de válidas que las hegemónicas. De esta forma reivindicamos la necesidad de bienestar para cualquier colectivo y denunciamos su denigración. También se comenta la importancia de la educación para luchar contra estas desigualdades o sesgos.