

*Retrato femenino: hacia una
idealización aguiropoiética*



Iskren Nedyalkov Moskov

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes
Máster oficial en Producción artística

*Retrato femenino: hacia una
idealización aguiropoiética*

Trabajo final del Máster
en producción artística
T i p o l o g í a 4

presenta Iskren Nedyalkov Moskov

tutora Dr. Rosa Martínez-Artero

Valencia, Julio 2014



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Este trabajo procura una reflexión sobre el retrato femenino idealizado en un contexto creativo de invención desde una investigación pictórica personal que busca una unión con el lenguaje aquiropoiético.

Atenderemos a la conceptualización de la idealización —su origen— como impulso de motivación personal al realizar la obra. Observamos la idealización en la historia y sus diferentes manifestaciones sociales como un fenómeno generalizado que nos llevará a ubicar a la mujer en un estado elevado en la elaboración icónica. Se propone una relación entre la iconicidad inventiva y la aquiropoesis para ayudar a conformar la poética personal. La pretensión de tal poética será evocar la figura femenina estilizada, hacerla aparecer involuntariamente en el soporte pictórico.

Veremos finalmente estas ideas incluidas en las obras de nuestro proyecto.

aquiropoesis, evocación, femenino, idealización, pintura, retrato

This work deal with a reflection about the idealized female portrait of a creative context of invention from a personal pictoric investigation that search for a union with the acheiropoetic language.

We will focus our attention on the conceptualization of the idealization —its origen— as an impulse of personal motivation to make the piece of art. We observe the idealization in history and its multiple social apearances as an generalized phenomenon that leads us to locate the woman elevated state in the iconic elaboration. We propose a conection between the inventive iconocity and the acheiropoesis to help form the personal poetics. The pretentions of such poetics will be to evoke the stylized female figure, to make her apear unwillingly in the pictoric frame.

We will finally see these ideas included in the works of our project.

acheiropoesis, evocation, female, idealization, paint, portrait

ÍNDICE

PREÁMBULO	5
INTRODUCCIÓN	7
JUSTIFICACIÓN Y ORIGEN DEL PROYECTO	7
HIPÓTESIS	8
OBJETIVOS	8
METODOLOGÍA	8
ESTRUCTURA DEL TFM	9
SOBRE EL TEXTO	10
DESARROLLO CONCEPTUAL.....	11
IDEALIZACIÓN.....	11
SOBRE LA IDEALIZACIÓN	11
CONSCIENCIA DE LA IDEALIZACIÓN	12
LA BELLA Y LA IDEALIZADA	13
ALGUNOS ASPECTOS IDEOLÓGICOS DE LA IDEALIZACIÓN	14
CONSTRUCTOS DE LA IDEALIZACIÓN CULTURAL	17
NOTAS SOBRE CONCEPTOS DE LA IDEALIZACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE	21
MORFOLOGÍA	25
POÉTICA INVOLUNTARIA	33
PAREIDOLIA Y AQUIROPOIESIS	36
REFERENTES	47
REFERENTES ICÓNICOS	47
REFERENTES PLÁSTICOS	49
DESARROLLO PRÁCTICO	53
<i>Retrato femenino: Hacia una idealización aquiropoiética</i>	
ANTECEDENTES	55
OBRAS PRIMARIAS	63
<i>Retrato femenino idealizado</i>	
OBRAS SECUNDARIAS.....	79
<i>Hacia una idealización aquiropoiética</i>	
CONCLUSIONES.....	115
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....	119
LISTADO DE FIGURAS	123
GLOSARIO ALFABÉTICO	127
ANEXOS.....	129

PREÁMBULO

Respuesta

— ¿Qué es la pintura cósmica? — me preguntó ella.

— En el espacio existe un exterior y muchos interiores. El exterior son los campos de fuerzas invisibles de partículas sin peso y frecuencias extraordinarias. Ellas nos forman y nos conectan entre nosotros. Marcan sus melodías y tonos cromáticos sobre los rasgos de los rostros y los impulsos vitales. Sólo de esta manera podemos percibirlos.

2014

Escritos de Sellen Lon

Cuando me encuentro con la gente, miro sus caras. Los seres humanos me encantan; cada uno sumergido en sí o conversando entre la multitud. Con más facilidad distingo a las muchachas y a las mujeres. A veces se les puede mirar con placer. Acontece cuando el espíritu presencia en los rasgos de los rostros y los ojos suyos. Estoy mirándolas a la espera de una mirada. Pero ellas no se dan cuenta de esto. Pronto nos cruzamos como si no hubiera ocurrido nunca.

2011

El techo de Juan

Era el verano de 2007, un año antes de empezar mis estudios en la Facultad de Bellas Artes (y casi 3 años de mi llegada en España). En aquel tiempo estaba alojado y vivía solo en una casita de campo alejada a unos nueve kilómetros del pueblo con el que me relacionaba. La casita era un almacén-garaje que se convirtió en mi habitación.

Durante los largos días de verano me dedicaba al aprendizaje del violín. En los ratos de descanso, después de agotadoras estridencias, acostado sobre un somier (subido sobre cajas de plástico), se revelaba el panorama del techo. El techo estaba enlucido toscamente con mortero de cemento, todo en color gris; una ejecución casera y torpe emparrillada con vigas sin más. Las irregularidades de la superficie, a causa de algo,

parecían organizadas. La luz que penetraba en el habitáculo a través de dos ventanitas animaba sus sombras.

No puedo decir cuando aparecieron las primeras caras, pero un ojo-paisaje se intuía y me observaba casi desde el principio de mi estancia en la casita. Podía ser que, como un vigilante en alerta, convocara al resto de sus compañeros-sombras para que se me mostrasen. Sus rasgos no eran nada agradables (de lo que no me di cuenta al principio): un rostro macabro hinchado, un militar mítico irritado, una doble cara enfadada y abatida (de perfil y de frente a la vez), un trío de caras momificadas, una calavera de un ser desconocido para la humanidad y posiblemente más criaturas. Todos con la excusa de su mal humor (no olvidemos mi violín). Posiblemente, pensaba yo, mis estridencias violentas al maltratar el violín despertó a los guardianes de la casita, los evocó y es por eso que mi compañía no les agrada.

Después de estas apariencias necesitaba enseñar a alguien esos personajes por si los reconocían o por el supuesto divertimento. No tenía ninguna cámara de fotos. La solución más viable era dibujarlos. Al principio no sabía si eso era posible porque en el techo no había nada excepto algo que yo resolvía que estaba allí; y por la falta de destreza en dibujarlos. Primero dibujé el ojo-paisaje (la verdad es que algunos de los personajes mencionados aparecieron después de haber dibujado el ojo-paisaje). Al dibujar, los rostros y los cuerpos cobraron más sustancia...

Enseñé los dibujos a unas amigas a las que sí les gustaron los garabatos, pero nada de lo que representaban.

— Tantos muertos y cadáveres. ¿No pueden ser más agradables?

— Pero son así — sonó mi réplica.

Los siguientes días algo cambió. Aparecieron unas figuras femeninas desnudas. ¡Qué suerte! Las dibujé, y otra vez enseñé lo dibujado. Gustaron.

— Menos mal.

En una ocasión me visitaron una amiga y un amigo casi a propósito para ver el techo habitado. Empezaron a observar sin mi invitación a tal efecto aún al entrar. Ambos no veían nada más que un techo (aunque ya habían visto los dibujos). Bajaron las miradas hacia las paredes y al final pararon sus ojos interrogantes sobre mí.

— ¿Y dónde están las caras?

— Aquí, ahí... y más allá — apunté con el índice de la mano derecha.

De pronto mi amigo se fijó en una de las caras, pero resultó que veía una telaraña arrastrada y pegada al techo. Les enseñé de nuevo mis dibujos. Mostré uno de ellos y señalé una de las caras del techo. Mi amigo la vio. También vio el resto de los rostros (masculinos) y los cuerpos femeninos de la misma manera —anticipando la observación con el dibujo correspondiente—. Mi amiga estaba a punto de enfadarse porque, incrédula, pensaba que le tomábamos el pelo. Por mi parte yo tampoco creía que ella no las veía (no las ve hasta hoy en día).

Guardo los dibujos hasta hoy.

2013

INTRODUCCIÓN

R*etrato femenino: hacia una idealización aquiropoiética* es un Proyecto Final del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia. Se trata de una investigación teórico-práctica, realizada durante el curso 2013-2014, de tipología 4 según la normativa vigente.

El tema del proyecto es el paso de la iconicidad a la plasticidad azarosa en la representación de la mujer idealizada.

Se trata en un principio de mostrar los motivos ideológicos y sociales relacionados con la representación idealizada de la mujer. Para ello hemos conformado una iconografía en el género de retrato pictórico para después traducir algunas de las imágenes a un lenguaje de pintura aparentemente involuntaria.

JUSTIFICACIÓN Y ORIGEN DEL PROYECTO

Consideramos que el trabajo presente puede tener interés, primero, en cuanto el tema de la iconicidad y la plasticidad *aquiropoiética*. Así también, el tema de la imagen o el retrato idealizado no siempre se ha tratado en la investigación práctica de manera consciente durante nuestro período docente.

Segundo, el tema de la pintura no “hecha a mano”, o la imagen conseguida por medios azarosos, suele ser del ámbito de la pintura abstracta. Con este proyecto se intenta abordar la iconicidad concreta con plasticidad de aspecto involuntario.

Por último, el trabajo tiene la pretensión de mostrar el recorrido completo de un proyecto artístico personal: la motivación, la invención icónica, la realización plástica y la exposición (divulgación). En esta motivación incluyo nuestra inclinación a la representación de la mujer, fascinación que considero esencial en nuestro desarrollo como pintor, acicate profundo de nuestro impulso hacia la belleza.

HIPÓTESIS

¿Es posible una idealización aquiropoiética?

En este trabajo nos proponemos elaborar un proyecto determinado por la experiencia de lo visible de una imagen descriptiva y la sensación de la presencia femenina idealizada por medio de la plástica *aquiropoiética*.

OBJETIVOS

1. Investigar sobre la *idealización* de la imagen de la mujer en la historia del arte y utilizar la investigación en la configuración del signo icónico de la obra.
2. Investigar sobre el fenómeno de pareidolia.
3. Investigar sobre la *aquiropoiesis* y utilizar este concepto como poética en el signo plástico.
4. Realizar obra basada en estos dos conceptos (*idealización* y *aquiropoiesis*) en torno al género del retrato, principalmente en pintura.

METODOLOGÍA

Lectura. Para nosotros ha sido muy importante leer y estudiar sobre el tema. Para ello hemos seleccionado libros respondiendo a los conceptos contenidos en el título y en las palabras claves del proyecto.

La lectura de libros es paralela a la labor de creación plástica. Consiste en un trabajo que alterna la atención sobre la creación de la obra y la asimilación y proyección de los conocimientos proporcionados por la lectura de los libros seleccionados. Se aplican conceptos de la lectura sobre la obra, o al revés, se lee sobre lo que ya tenemos elaborado. De esta manera enriquecemos la creación. Durante este proceso de la lectura de los libros no nos acoplamos siempre a lo leído sino que buscamos controversias y en caso necesario las mostramos. Las lecturas a menudo nos ayudan a ampliar y especificar el marco temático en que nos movemos.

Trabajo de preparación y selección de imágenes. Para aclaraciones sobre el signo plástico de la obra siempre nos ha sido útil visitar museos y galerías, que es una forma de aprender a ver y leer la obra de arte. En los últimos años se perfecciona cada vez más la tecnología de la apariencia digital de imágenes de la obra por esto no descartamos la ampliación de la investigación plástica en pantalla de ordenador. Nos hemos servido de la herramienta internet así como del tratamiento de la fotografía hasta adecuar la imagen que vamos a pintar, incluso después o durante el proceso de trabajo se ha recurrido a

programas de edición como Photoshop.

Reflexión crítica. En la elaboración de la obra siempre nos apoyamos en los consejos de los profesores de las asignaturas del máster y especialmente en los de la directora del trabajo presente. Pero también aplicamos nuestros propios recursos para la reflexión crítica, adquiridos durante la formación académica en la que se ha educado la mirada y la experiencia en los aprendizajes del oficio específico de la pintura —cómo pintar—, así como en la actitud crítica de nosotros mismos como espectadores de la obra de arte.

Empleo de modelo icónico. El modelo icónico es un recurso principal en el trabajo de la producción artística. En nuestro trabajo la referencia icónica se ciñe a la imagen fotográfica que tendrá diversas fuentes: revistas, propaganda, imágenes encontradas con buscadores de internet especializados, fotos de familia, etc. La recopilación de imágenes se enriquecerá durante el transcurso del tiempo con imágenes encontradas o tomadas a propósito del trabajo, pero siempre se propone a partir de ellas un desarrollo plástico. De este modo, la investigación toma dos vías: 1. teórica y 2. práctica (en el signo icónico y en el signo plástico). Durante todo el Proyecto se han venido elaborando bocetos, dibujos, grabados, fotos, esculturas, cuadros pictóricos y consideramos que cada una de estas vías en sus particularidades es un trabajo “acabado” que conforma una obra creativa para nuestro proyecto de producción artística. De todo este trabajo consideramos la propuesta más elaborada y de densidad de conceptos más rica, las piezas pictóricas *aquiropoiéticas* en las que hemos puesto plenamente en práctica la investigación.

En el trabajo práctico de taller hemos seguido un orden lógico y habitual en la práctica artística: 1. proponer ideas, 2. abocetar, 3. pintar y, en nuestro caso concreto, 4. pintar con intención *aquiropoiética* (a veces lo contrario pues ninguna idea nace de la nada, las imágenes prefigurales y la pintura son el origen inconsciente de las ideas conscientes). Este orden es básico e incompleto porque en los márgenes de la investigación se buscan muestras pareidólicas naturales. Se han hecho ensayos sobre *aquiropoiesis* que no siempre han encajado en este orden y sin embargo son una parte importante y esencial de la investigación; y se observarán en su lugar correspondiente del desarrollo. Este proceso creativo se corresponde con las vías de investigación de modo que se desprende una atención primordial a la investigación práctica pero siempre vinculada a los conceptos.

ESTRUCTURA DEL TFM

La estructura del TFM consiste en cuatro partes básicas.

La *Introducción* es donde se marcan nuestros objetivos, la metodología utilizada y los conceptos básicos desarrollados en la investigación.

El *Desarrollo conceptual* define algunos conceptos básicos sobre la aceptación de la *idealización*, conceptos icónicos que se adhieren a esos. Por otra parte se reflexiona

sobre el signo plástico de en la poética involuntaria.

El *Desarrollo práctico* consiste en un proyecto creativo práctico en que se realiza una serie de obras en pintura y gráfica.

Las *Conclusiones* es la parte en la que damos a conocer lo conseguido durante el tiempo de la realización del trabajo del proyecto fin de master

Se incluyen además un apartado bibliográfico y un *Listado de ilustraciones* así como un *Glosario alfabético* pormenorizado de palabras claves, autores, referencias históricas, etc., y un apartado *Anexos* que incluye una parte sustancial de nuestro trabajo procedimental durante el curso del máster.

SOBRE EL TEXTO

En el texto, tratando diferentes temas, se notará diferente peso entre la opinión personal y la referencia externa.

Recomendamos la lectura del *Preámbulo* en el que se concentran los conceptos tratados en el Proyecto y porque además orienta sobre la motivación personal. Consideramos que con esto facilitará la lectura del trabajo en adelante.

Se excusarán los posibles errores de la correcta redacción en castellano, pues, nuestra lengua materna es el búlgaro.

En el texto se utilizará una adaptación particular de la normativa APA de cita de pié de página y lista bibliográfica. Los pies de figuras no siguen un patrón unificado debido al diferente contenido y procedencia de las imágenes.

DESARROLLO CONCEPTUAL

IDEALIZACIÓN

SOBRE LA IDEALIZACIÓN

Suele definirse lo ideal como lo que se ajusta muy estrechamente a un modelo que es prototipo de perfección o que por sí mismo es prototipo, modelo o ejemplar de perfección.

La *idealización* es consideración o representación de una persona (o cosa) como un modelo de perfección ideal que no se corresponde con la realidad.

En cuanto a la representación de la mujer en el arte hemos encontrado formas de la *idealización* asociada a actitudes femeninas construidas por la moral de las diferentes épocas. Entre éstas han llamado nuestra atención las que la literatura ha confirmado como sus preferidas: la amada, la madre y la heroína. En todas ellas la belleza forma parte de sus atributos, fuera o no real. Estas representaciones idealizadas contrastan con la condición cotidiana de la mujer. Este contraste nos ha llevado a relacionar la *idealización* con el impulso del arte hacia la transformación de la forma visible en algo “más allá”: la belleza; a la que el hombre tiende también como impulso libidinoso y así mismo impulso de perfección. Podemos llamar la actitud de posesión libidinoso o masculina y la actitud de identificarse seductora o femenina como lo explica Jean Baudrillard¹. Nosotros nos ponemos en el punto de vista masculino y desde ahí nuestro trabajo va a investigar y aplicar lo estudiado a unas obras cuyo trasfondo es íntimo. Se verá esto en la selección de referentes y de lecturas que componen este apartado.

1 Cfr. Baudrillard, Jean: De la seducción. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989 (6ª ed., 1994), p. 14.

CONSCIENCIA DE LA IDEALIZACIÓN

Haciendo un recorrido por la historia del arte encontramos muy indicativo de la plena conciencia de la *idealización* formal el arte del periodo clásico griego. Muchas obras desde la antigüedad hasta hoy están conformadas bajo el signo de la *idealización*. Algunos ejemplos como los retratos escultóricos de Nefertiti (aprox. 1335 a. C.), los retratos de El Fayum² (hacia ss. I a. C. y III d. C.), el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (1482-1485), *Santa Ana, con la Virgen y el Niño* (1510-1513) y *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (1502-1506), aunque a veces sin vestigios obvios de ser *idealizadas*, nos hacían preguntarnos: ¿Tenían estos rasgos los modelos? Y esto no para cuestionar la belleza femenina sino para identificar un arte que refleja a personajes de una belleza facial elevada, o alterada hacia la *idealización*. Hemos aceptado plenamente el juicio del tiempo sobre las obras cuyo modelo de belleza ha permanecido durante siglos y milenios.

Mantenemos que la manifestación de la belleza femenina en diferentes ámbitos puede ser contradictoria en la aprehensión social. En muchos casos se ha discutido el empleo generalizado de la imagen de la mujer en la propaganda comercial, y se ha valorado por la sociedad en general, pero sobre todo por el feminismo, como abusivo el uso de modelos de aspecto profesional, modelos profesionales o el retoque de la imagen. Se ha divulgado que la propaganda comercial, con imágenes de mujeres esbeltas, fomenta el padecimiento de anorexia o depresión. La fisonomía estudió el carácter y las pasiones de los hombres según su aspecto externo. Asentando las dualidades de “lo bello es bueno” (la virtud es belleza), lo feo es malo (el vicio es fealdad), de ahí, en nuestra sociedad hemos interiorizado como norma la salud y como desvío la enfermedad³. Estas dualidades se llevaron a la representación del rostro y siguen ejerciendo su influencia en nuestros días. La fisonomía estuvo ligada a lo religioso y al Estado para controlar a los sujetos. Pero en el arte aceptamos su utilización icónica con intención positiva como un valor añadido a la morfología de la construcción facial y corporal. Además, la *idealización* crea soluciones más complejas por su carácter de desvío y refinamiento perceptivo. Es posible encontrar formas de *idealización* en toda la historia del arte, algunas se convierten, por reiteraciones en signo exclusivo — el tipo de labios que pinta Dante Gabriele Rossetti, otras las más habituales surgen del *desvío morfológico* del modelo natural para cada caso concreto— John Currin a menudo nos muestra material fotográfico para comparar con sus cuadros—, y también se da en forma *extrafacial* como ocurre con el ornamento— elementos en el tocado y de la indumentaria en las obras de Hans Rudolf Giger—. Profundizaremos en los apartados correspondientes.

2 Los retratos de Fayum se consideran los primeros retratos realistas y a la vez de uso utilitario, lo que excluye intencionalidad idealista. Pero pese a eso, algunas características morfológicas (ojos agrandados, aspecto inmutable, aureolas de pan de oro, adornos) nos inducen a incluirlos entre los ejemplos.

3 Entre los autores que realizaron ilustraciones sobre las pasiones en las que el ideal moral se asociaba a la belleza están Petrus Camper, Johann Caspar Lavater, Charles Le Brun y Leonardo da Vinci.

Hemos observado también la idealización en otras artes y actividades como el ballet, el oficio de maquillaje, la alta moda, la publicidad etc., donde persiste como signo propio. En nuestro trabajo el análisis de estas actividades han sido de interés en cuanto al enriquecimiento del aprendizaje icónico y también como muestra de la variedad y la versatilidad que abarca la materialización del fenómeno.

Según nuestro criterio observamos tres niveles de idealización icónica del rostro: poco frecuente (posible), no existente, e imposible. Estos niveles podemos utilizarlos como criterio para analizar la obra o en apoyo en la práctica artística. En este sentido, podemos anticipar que la idealización es una invención aplicada, una falsedad que tiene sentido hasta el punto de consolidar uno de los factores esenciales de la teoría estética renacentista. Un ejemplo de esta invención se da en el periodo clásico griego, es el ángulo facial recto aplicado igualmente para los hombres y las mujeres. Este ángulo “no existe”. Se cuestiona también la veracidad del rostro de Nefertiti. Podemos proponer que sus rasgos son “posibles” pero “poco frecuentes”. Aspectos más exagerados y hasta caricaturescos podemos ver en la obra pictórica contemporánea de John Currin que desbordan el margen de “lo posible”⁴. De esto concluimos que la idealización como desvío en el signo icónico puede ser un instrumento retórico.

LA BELLA Y LA IDEALIZADA

En nuestro proyecto hemos diferenciado entre la representación de las mujeres bellas y la representación de las idealizadas. La bella en la vida real, según el juicio del gusto cotidiano, sería cada una con su belleza propia. Se representan en la obra tal como las vemos. Una modelo bella puede servirnos para idealizar la representación de la madre, de la amada, de la heroína revolucionaria en sustitución del aspecto del personaje real. De este modo una cualidad apreciada del personaje se sustituye por un signo de belleza.

A diferencia de esto, la idealización quiere ir más allá de lo real y esto ocurre por varios motivos y de varias formas; lo llamaríamos poetización. La idealización puede acoplarse a diferentes puntos de vista u originarse a partir de ellos. De esta manera es artificial. Desde el punto de vista de la mujer “Quiero que me vean así” o “Me la imagino así” — desde el punto de vista del hombre. Reconocemos que esta opinión está limitada en condicionantes de origen libidinoso y tópicos. El “ir más allá” no obligatoriamente conlleva excesos o antinaturalidad pero de todas formas ese deseo introduce las nociones de artificio y normatividad de la idealización, y segundo, es históricamente comprobable su utilización.

Para Charles Baudelaire

“Lo bello siempre es extravagante. No quiero que sea voluntaria y fríamente extra-

4 La obra de Currin es otro ejemplo de contradicción. Los temas y escenas obscenas entran en antítesis con la belleza y la elegancia de sus personajes.

vagante, porque en este caso sería un monstruo que sale de las vías de la vida. Digo que contiene siempre algo de extravagancia, que lo hace ser concretamente bello.”⁵

En la primera frase de este párrafo el autor funde conceptos antagónicos que a continuación matiza. Su concepto de idealización cuenta con lo que se sale de la norma sin cuya rareza no sería especial. Para nosotros este elemento de extrañeza está en relación a ese ir “más allá” de lo bello, o alteración.

“Y cuando se ama a la mujer [...], se ama en la feminidad la naturaleza alterada: es la mujer vestida de joyas, admirada por Baudelaire, es la mujer flor o la mujer de D’Annunzio, que sólo puede ser vista en toda su fascinación si está referida a un modelo artificial, a su progenitora ideal en un cuadro, en un libro, en una leyenda.”⁶

En todo el trabajo, y en esto consiste la esencia de nuestra práctica artística, llevaremos a cabo la idealización aplicada al rostro de la mujer: al retrato de una mujer deseada o a la representación de una heroína, también a un personaje de un poema de amor o, aquella que hemos denominado extraterrestre humanizada.

La belleza femenina, general o personal, es un límite, la idealización en el retrato pretende superar este límite.⁷

Autores como Francis Hutchenson, David Hume, Immanuel Kant han tratado el paso de la belleza a lo sublime tan determinante en la representación de la mujer.

ALGUNOS ASPECTOS IDEOLÓGICOS DE LA IDEALIZACIÓN

La noción de belleza femenina y la belleza ideal femenina han existido siempre en la historia de la imagen humana. La representación de la mujer ha sido un motivo prioritario en la percepción y conformación estética del hombre que se ha manifestado en la obra artesanal y artística durante toda la evolución cultural y social. Los cambios sociales conllevan cambios en la percepción pero se ha preservado representada bajo la noción de belleza.

El origen de la idealización es el resultado de un cúmulo de percepciones culturales que se agregan alrededor de un núcleo libidinoso biológico. Desde este punto de vista nos parece muy importante señalar que la representación de la mujer ha estado vinculada a la seducción, en los retratos de mujeres y en el desnudo se impone la visión masculina que histórica y culturalmente ha creado las formas de representación y el ideal femenino

5 Baudelaire, Charles: *De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes*, 1868 en Eco, Umberto, De Michaele, Girolamo: *Historia de la belleza*. Editorial Lumen, Barcelona, 2002 (3ª ed., 2005), p. 331.

6 Eco, Umberto, De Michaele, Girolamo: op. cit., p. 342.

7 Una reflexión sobre la belleza como asunto general de la Estética excede el tema de nuestro cometido. Autores como Francis Hutchenson, David Hume y Immanuel Kant.

que condiciona a su vez la proyección femenina en la representación. En ambos casos, la seducción, venga del lado que venga, necesita sus artificios, y la idealización forma parte de ellos, bien para conseguir la atracción del espectador o bien para ser atraído por la imagen como espectador.

La transcendencia de la “representación idealizada” llega más lejos de lo que alcanza la llamada “representación libidinosa”, y se convierte en motivo de conquista de espacios más amplios. La construcción de Taj Mahal se origina en un sentimiento doloroso por la mujer querida y es respuesta o reflejo de la belleza idealizada que al final se transfiere al palacio fúnebre. Para nosotros se convierte en una metonimia por continuidad en ausencia de “la que era y no va a volver”. Aunque ejemplos parecidos de una exteriorización transferencia de belleza idealizada a lugares o cosas existen, no es la operación más obvia y frecuente. En general la idealización de la mujer no se transfiere y los atributos constitutivos de la misma se desarrollan alrededor de la mujer, su adorno y entorno.

Por mucho que queramos cambiarlo, hasta el momento la idealización se ciñe a una sustancia pasajera, pasajera en su cualidad y su existencia.

La limitación temporal del cuerpo y la consciencia de ello provoca en el impulso de crear valores que perduren. Pero cuanto más efímera es la existencia humana biológica aún más efímeros son los sentimientos. El medio puede ser las bellas artes.

En un principio, la artesanía y las artes garantizan la representación de formas idealizadas con el propósito de una producción en torno de la belleza idealizada. El soporte del cuerpo humano ha sido el campo de indagaciones que conforman un segmento amplio del arte, la danza, etc. En mundo cristiano con el concilio de Éfeso en el año 431 se proclama el dogma de la maternidad divina de María.⁸ Esto desencadena la representación de la mujer en los siglos siguientes. La primera representación de María que hemos encontrado es del siglo VI. La primera reflexión sobre la representación codificada⁹ de los iconos de la tradición occidental es de San Juan Damasceno (aproximadamente 680-780). Comparando con iconos de los siglos VI y VII, parece que su aportación es la consolidación de los modelos ya existentes. La elaboración del canon se fomenta con el Séptimo Concilio (879 y 880) con el propósito de palear los ataques de los iconoclastas. El canon consiste en apartados llamados los “*ermíns*” (del griego ερμηνεία — *interpretación*) con explicación sobre el contenido del icono del cuadro religioso.¹⁰

Posiblemente la idealización está más cercana a una falacia y es contraria al impulso de autoconocimiento. La idea de conocerse a sí mismo está más cercana a una actitud renacentista e ilustrada. Da pie a una transferencia literal (mimética) de las formas y su

8 Tomás, Facundo: *Escrito, pintado (dialéctica ante escritura e imagen en la conformación del pensamiento europeo)*. A. Machado Libros, Madrid, 1998 (2ª ed., 2005), pp. 62 y 63.

9 “Иконописният канон” (El canon icónico), 5 de abril de 2011. <http://iconi.komentiram.com/иконписният-канон.html> [consulta: 24 de mayo de 2014].

10 Hay dos tipos de ermins: ermins de dibujos que explican las composiciones y los colores y ermins *iconográficos* que explican los «tipos iconográficos» y cómo se pinta cada santo. El más antiguo conservado es del año 993. “Sobre el canon del icono”, s/f. <http://icons.alle.bg> [consulta: 24 de mayo de 2014].

comprensión y el dominio sobre ellas. La idealización autógena se desarrolla en torno, primero, de la idea de que el ser humano es un centro y segundo, como una matriz legítima de la conformación del cuerpo humano.

—

Los cánones antiguos de proporciones no son elogio de la belleza, sino una síntesis abstracta del dominio sobre el artesano. El ideal canónico platónico choca con la pasión poética.¹¹ El placer de ver la obra no se consume con el canon sino con las representaciones de las formas agradables fieles a la realidad, agradables de ver aún en la realidad cotidiana. La idealización canónica se pone al servicio institucional de la academia y al final se convierte a una herramienta didáctica exponente de la dogma docente. Con todo esto es visible que la idealización humana mediante el canon se agotó en su raíz siendo una categoría más bien económica y política. Históricamente la poetización no se adhirió al canon elogiado por Platon.

—

La garantía de tener una alma inmaculada no termina con la representación de una figura y un rostro bello. La *simulatio* y la *disimulatio* eran y son herramientas ideológicas de manejo operativo en la representación del gobernante. La importancia de representar el triunfo del vencedor se muestra en las reminiscencias de algunos motivos de la configuración iconográfica de la obra: pies sobre el enemigo derrotado, mano erguida hacia cielo, desnudez, etc., serán atributos indispensables en el arte del “retrato de aparato” por encargo; encargo para satisfacer la consciencia de la magnitud propia, el poder delante de los demás. Ejemplo extremo de esto es la política del retrato Mao en China.

—

La idealización en los rituales folclóricos y religiosos viene de los cambios biológicos en la persona determinados por la edad o del orden social. Las comuniones, bautizos y bodas constan entre los más familiares. La irreversibilidad de la edad o del condicionante (convertirse a la fe, casarse, etc.) son el denominador común en las celebraciones más frecuentes así como en los sitios y los ciclos vitales influyen la astronomía y el calendario (y la repetición astronómica en los ritos cíclicos: posición de calendario, del sol o de la Luna). La persona se convierte en punto de atención. Escenario del rito exige un requisito indumentario que se adapte al acontecimiento celebrado. La persona resplandece por la virtud otorgada por el ritual.

En Nepal se da la posibilidad de que una niña se convierta en una diosa al descubrir “los treinta y dos atributos de la perfección”¹². En ese rito la señal de su primera menstruación muestra la pérdida de divinidad otorgada.

11 Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*. Editorial Labor, Madrid, 1976, p. 128 y siguientes.

12 Belotti, Adília: “Las niñas-diosas del Himalaya” s/f <http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=07456> [consulta: 23 de mayo, 2014].

CONSTRUCTOS DE LA IDEALIZACIÓN CULTURAL

La consideración de la idealización en el campo cultural demuestra la versatilidad conceptual sobre la que se adhiere la noción de belleza. Las manifestaciones culturales se configuran en una red de actividades que se desarrollan en el proceso histórico. Este proceso de sucesos históricos conforma una visión generalizada sobre la percepción de la belleza. En el suceso histórico cada vez más se amplían las actividades o los campos en que se puede desarrollar una proyección de la belleza femenina, siendo éstos ámbitos heterodoxos entre ellos.

Mostrado en una composición o coreografía, la idealización posee carácter semántico y ofrece mensajes codificados. El “artista” dota a la mujer de cualidades diferentes en situaciones diferentes. El “artista” dota a la mujer con el mensaje poético. Cada uno en su campo dispone de unas herramientas estilísticas impuestas de antemano por su contexto y lenguaje. Así pues vamos a destacar algunas actividades o campos que han llamado nuestra atención para ver cómo se muestra la idealización.

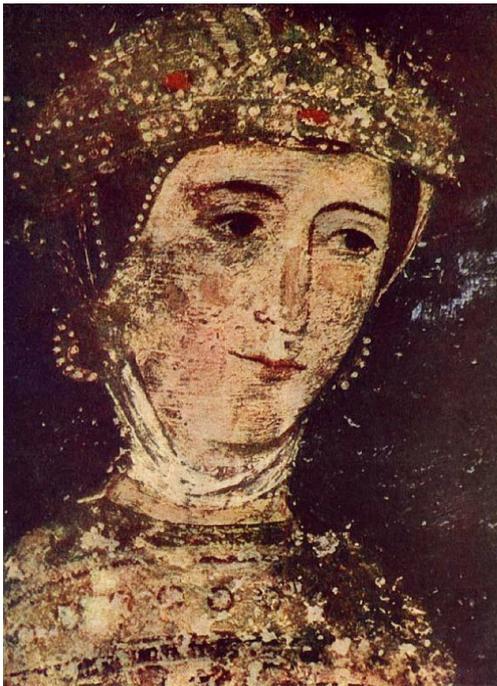


Fig. 1 “El maestro de Boyana”, *Sevastocratora Desislava* (fragmento), 1259, pintura directa sobre mural, Iglesia de Boyana, Sofía, Bulgaria.



Fig. 2 Autor desconocido, *María*, Bizancio, s. VI, técnica mixta con encáustica sobre tabla, 16/15'3 cm., Ermitage, Rusia.

En el sentido más tradicional, la proyección imaginaria de la mujer nace de una necesidad de representación en el orden religioso. Para el mundo cristiano esto es en primer lugar María después del concilio de Éfeso. Inevitablemente la expresión icónica idealizada se origina en un precepto clerical. La representación se somete a una serie de imposiciones de índole moralizador. El rostro de María es un rostro idealizado cuya

armonía, equilibrio y sobriedad están en relación con el mensaje que se quiere transmitir a la mujer real para que ésta imite a su modelo. Belleza y virtud se convierten en el ideal que alcanza.

En la tradición ortodoxa la representación de los santos conlleva una serie de códigos para ser manejado por el clero. Estos códigos forman un conjunto que se denomina canon. Las carnosidades deben ser representadas rígidamente. La mujer lleva el valor de lo immaculado, devoción y entrega. En los ejemplos (fig. 1 y fig. 2) se representa una aristócrata donante (ktitora) de una iglesia y la representación de María.

“Las figuras se dirigen hacia arriba, se hacen más altas, más estrechas [delgadas], los hombros se estrechan, los dedos de las manos y las uñas se alargan. Todo, excepto los rostros y las manos se oculta debajo de los pliegues de la ropa. El óvalo de los rostros se alarga, la frente se pinta alta, la nariz y la boca – pequeños (la nariz algo aguileña), los ojos – grandes, almendrados. La mirada del santo debe ser firme y abstraída.”¹³



Fig. 3 Svetlana Luñkina como Odeta en *El lago de los cisnes* (foto Irina Lepnyova, 2011).

13 “Иконописният канон” <http://iconi.komentiram.com/иконописният-канон.html> 5 de abril de 2011 [consulta: 24 de mayo de 2014] (la traducción es nuestra).

El ballet académico es el arte de un virtuosismo donde las formas corporales se desarrollan en un orden antinatural. En cada momento la bailarina ejerce una serie de movimientos y poses que no tienen análogos en la vida cotidiana o en cualquier ámbito. Para poder realizar tal labor sin esfuerzo detectable, la bailarina se somete a ejercicios físicos a una edad bien temprana. Esto es por la necesidad de una expresión impecable en su gracia. Aquí toda parte corporal cuenta y dice. El vestido y su escasez, la ingravidez simulada y la gravedad disimulada nos ponen en dominio de lo onírico.



Fig. 4 Fotografía de una gimnasta.

En la gimnasia rítmica ocurre algo similar; el código idealizador se conforma por medio de los apoyos al suelo y de los aparatos: la cuerda, el aro, la pelota, las mazas y la cinta. La ausencia del hombre garantiza un espectáculo sin perturbaciones de índole sexual. La mujer está simbólicamente desnuda, pues su indumentaria se ciñe por completo al cuerpo. La idealización es paralela a la belleza del cuerpo púber perfecto y dotado de flexibilidad y agilidad como las ménades griegas en las danzas. La actitud es autosexual, de camaradería o lésbica.



Fig. 5 Desfile de la colección primavera-verano de 2009 de Lee Alexander McQueen.



Fig. 6 Sesión de maquillaje de Natalie Hershlag Portman como Reina Amidala Padme en la película *Las guerras de las galaxias. Episodio I* (George Lucas, 1999).

La alta moda es un ámbito mucho más abierto de construcción del mensaje que los anteriores. La ropa y los accesorios pueden crear ritmos, texturas, coloridos, masas y acentos. Directamente se puede referir a notas históricas, citas (inter)culturales, vagar con proporciones corporales, (con)jugar con el entorno, etc. La presentación de la alta moda tiene su propio que configura los modelos y sus movimientos. La actitud de la mujer es de autosuficiencia y narcisista, pero el modelo idealizado ha sido impuesto hasta el punto de modificar el cuerpo de las mujeres para competir con el canon.

Lo mismo ocurre con el maquillaje que conjuga aspectos faciales con alteraciones y modificaciones. Se practica en torno al embellecimiento cotidiano de la mujer. Se puede fundamentar en el deseo de gustar al otro o vestirse de fiesta. Se origina en la situación de una debilidad económica: el sexo económicamente débil debe gustar al sexo económicamente fuerte para una elección matrimonial. Nuestro paradigma social milenarista dicta que es la mujer.

El ideal cultural social religioso y la idealización de la mujer están en relación estrecha. En el ámbito de las artes se relaciona con la belleza como concepto, pero dado

que las artes y el desarrollo de las sociedades transcurren en paralelo comprobamos que desde los comienzos de la representación, la idealización de la mujer ha sido una estrategia al servicio de códigos, signos, símbolos y en definitiva, mensajes morales, a la par que un impulso natural hacia la belleza. De allí que nuestro proyecto tome este tema como un núcleo y estas observaciones para el desarrollo icónico que buscamos.

NOTAS SOBRE CONCEPTOS DE LA IDEALIZACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE

El repaso histórico nos dará claves sobre la evolución los gustos y la manera de ser vista la mujer. Algunas de estas claves se refieren a ambos sexos pero para revelar el fenómeno por completo será necesario contemplarlos. Aquí, en este apartado, se han seleccionado algunos ejemplos que marcan tendencias en la conformación de la imagen.

Históricamente hay un seguimiento de diferentes modelos o patrones en la cultura de la representación de la mujer. No siempre sabemos si esta representación corresponde a una intención mimética de lo que se coge de la realidad visible o imaginaria.

En el arte clásico

“El objetivo es lograr el ideal de belleza de la forma humana inspirado en los pensamientos filosóficos, especialmente de Aristóteles, y apoyado en el intento de coordinar las matemáticas con la naturaleza para hallar la belleza y la armonía entre las diferentes partes del cuerpo.”¹⁴

“Vitruvio compuso su *De Architectura* basándose en referencias literarias griegas. En su tratado define lo bello como armonía adecuada que surge de las partes de la obra, es decir la correspondencia de las partes con el todo.”¹⁵

“[...] la geometrización del cuerpo humano siguiendo las teorías pitagóricas precedentes, y valorando la figura humana como la forma perfecta que puede inscribirse en dos figuras geométrica, como el cuadrado y el círculo.”¹⁶

En el Paleolítico la llamada Venus de bulto redondo es un modelo en que se subraya la corporeidad de la mujer. El interés está dictado por la fuerza reproductiva de la mujer. La figura es estática —simétrica vista de frente—, y un perfil en que destacan

14 Plasencia, Carlos y Martínez, Manuel: *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2007, p. 118. Los ejemplos seleccionados para este apartado en su mayoría se han tomado de este libro

15 *Ibidem*, p. 115.

16 Cortés, Valeria: *Antomía, academia y dibujo clásico*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 19 en *ibidem*, p. 117.

las nalgas y el pecho (perfil de Venus). La cabeza es un alargamiento del eje vertical y carece de rostro.

“[...] no obstante, ninguno de estos casos responde al concepto de lo estético, sino más bien, e incluso lejos de una significación racional, poseen efectos mágicos que los hacían ser reflejo de la realidad. [...] el hombre prehistórico ignora en sus representaciones a la mujer joven con formas bellas y proporciones armónicas, no porque sea incapaz de observar estos aspectos, sino porque para él no existe el concepto de la figura humana como forma elevada de belleza.”¹⁷

“El símbolo de procreación utilizado con mayor frecuencia es la vulva, a la que siguen el falo y los senos femeninos.”¹⁸

En el Antiguo Egipto, la representación de la figura femenina responde a un canon general donde hay poca diferencia entre ambos sexos.

“[...] voluntad creadora por parte de los egipcios, dirigida a lo permanente, a la intemporalidad, al más allá, y para ello mantienen la observación de la forma como un valor de permanencia que supera la vida física [...]”¹⁹

“Comparando las figuras masculinas con las femeninas, observamos que las mujeres en actitud natural, avanzan menos el pie que los hombres, lo cual se desprende de la estructura natural. En este sentido, mientras en las estatuas masculinas el paso separa los miembros a veces hasta un pie y medio, en las estatuas femeninas, el talón del pie anterior está adelantado la longitud de medio pie y como máximo no sobrepasa la punta del pie retrasado. Tampoco es atribuible la brevedad de este paso a la molestia de la ropa, ya que aunque en las estatuas el vestido parezca estrecho, en realidad era muy suelto y flotante.”²⁰

Acerca del ángulo facial recto tan característico del arte griego clásico cabe apuntar algunas citas:

“Estas interrelaciones [entre cara y cráneo], conocidas ya por los antiguos escultores, han sido exageradas por los que han buscado en sus obras la idealización del perfil de la cara humana aumentando la amplitud de la frente en la representación de las cabezas de los dioses o héroes.”²¹

17 Ibídem, p. 49.

18 Ibídem, p. 48.

19 Ibídem, p. 58.

20 Bellugue, Paul: *A propos d'art de forme et de mouvement*. Librerie Maloine, París, 1967, pp. 173 y 174 en ibídem, p. 60.

21 Moreaux, Arnould: *Anatomía artística del hombre*. Ediciones Norma, Madrid, 2005, p. 121.

“Por tanto Lisipo, contrariamente a la estética de Praxíteles, apuesta por la escultura atlética del cuerpo masculino fusionando a su manera realismo e idealismo; establece un canon del cuerpo humano para unas proporciones con las que pretende representar la plenitud de la vida. El canon de Lisipo, intenta corroborar la afirmación de Plinio en el sentido de que, representa a los hombres tal como los ve el ojo, mientras que el canon de los artistas clásicos del siglo anterior, lo habían representado tal como eran. [...] dentro de la escultura helenística podemos distinguir dos tendencias principales: la del «realismo idealista» y la del «realismo naturalista»²². La primera se desarrolla al principio del helenismo [...] buscando la belleza ideal, siendo un buen ejemplo de esta tendencia la Venus de Milo (s. II a.C.).”²³

“[...] configuración naturalista de la forma humana, mediante elementos puros y simplificados de los relieves musculares superficiales, una sustantivación geométrica que potencia y mejora la apariencia vital en aras de su idealización.”²⁴

“En la ambigüedad de los rostros de Leonardo y de Botticelli se busca la fisonomía imprecisa de andrógino, del hombre-mujer de belleza no natural e indefinible y cuyos primeros ejemplos se redescubrirán en el arte renacentista.”²⁵

Dos movimientos cuyo interés se centra en la representación femenina, los pre-rafaelistas ingleses y los secesionistas austriacos, tienen su significativa revisión de la belleza femenina. El empeño de representar la mujer de una manera especial les inclinaba a desarrollar una temática o estilo de peculiaridades. La idealización en la expresión artística se pueden desarrollar en torno a unas facetas características de cada autor reiteradas en varias obras independientemente de si se trata de varios retratos o de modelos diferentes. A veces se reconocen fácilmente las facetas de los personajes de diferentes autores. Así los labios marcados en forma de “M” de Rossetti (fig. 7 y 8) que encontramos en varias obras suyas aunque trabajen con modelos diferentes. También podemos encontrar otros elementos anatómicos que se repiten en una uniformidad morfológica en las obras de un autor: ojos, óvalo facial, alargamiento y curvatura del cuello, línea de la nariz y otros.

22 Mafre, Jean-Jacques: *El arte griego*. Ediciones Paidós, Barcelona, 194, p. 46.

23 Plasencia, Carlos y Martínez, Manuel: op. cit., p. 97.

24 Ibídem: p. 118.

25 Eco, Umberto, De Michaele, Girolamo: *Historia de la belleza*. Editorial Lumen, Barcelona, 2002 (3ª ed., 2005), p. 342.



Fig. 7 Dante G. Rossetti, *Helena de Troya* (fragmento), 1863, óleo sobre tela, 71/31 cm.



Fig. 8 Dante G. Rossetti, *Lucy Madox Brown Rossetti*, 1874, tiza de color sobre papel, 51/38'6 cm.

Esto se confirma cuando diferentes autores comparten una modelo. Elizabeth Siddal se convirtió en una modelo de la Hermandad Prerrafaelista²⁶. Entre ellas son bien conocidas las obras de Rossetti (*El sueño de Dante ante la muerte de su amada*, 1871)²⁷, William Holman-Hunt (*Una familia británica convertida refugiando un misionero cristiano*, 1850 y *San Valentín salva a Silvia de Proteus*, 1851) y John Everett Millais (*Ofeolia*, 1852) en las que ella sirve de modelo, se ve que cada autor respeta su propia manera de representar la morfológica facial. En el caso de Rossetti estas soluciones son más marcadas y desviadas de la modelo real. Podemos buscar la motivación de estas alteraciones específicas en la necesidad de recuperación del estilo clásico griego y en la visión propia de modelo de belleza ideal.

En Ferdinand Hodler la mujer se pone en escena en una hilera repetitiva en posturas forzadas sin propósito: *El día* (1899-1900), *La sensación* (1901-1902), *La verdad II* (1903), *Mirada a la infinitud* (1916). No hay conexión entre las figuras y el entorno. Estos cuadros parecen una simplificación de *Las escaleras de oro* (hacia 1880) de Edward Burne-Jones.

Fernand Khnopff y Dante G. Rossetti tienen tendencias a aumentar la mandíbula (destacarla en Rossetti), sacar la barbilla, monumentalizar el óvalo de la cara. Ejemplo de estos son *Venus Verticordia* (1864-1868) de Rossetti y *El arte (La esfinge)* (1896).

Para Gustav Klimt, Julius Klinger, Egon Schiele y los secesionistas, siguiendo con

26 Faxon, Alicia Graig: *Dante Gabriel Rossetti*. Phaidon Press, Oxford, 1989, p. 76.

27 Hay obras de Rossetti referidas como modelo a E. Siddal pintadas después de su muerte porque se utilizan bocetos anteriores o se trabaja de memoria. En este cuadro y en el retrato *Helena de Troya* los rostros son de Siddal mientras de modelo sirve otra persona (Annie Miller).

el credo de que “la belleza mejorará el mundo”, el elemento figurativo más importante en sus pinturas es la mujer: que aparece en aglomeraciones secuenciales de figuras, con adornos florales o en geometrías abstractas, peinados pesados y voluminosos, siluetas en ritmos sinuosos.

Los pintores Johan Thorn Prikker y Jan Toorop tienen entre sus obras un destacable parecido icónico. La obra *Las tres novias* de Jan Toorop (fig. 9) presenta una composición monumental simétrica, contornea el dibujo con línea sensible. Su estilo tiene unas características que afectan a la forma del rostro por medio del contorno, así mismo alarga y estrecha las extremidades. Pinta los pechos subidos, delicados y esféricos. Los ojos varían de cerrados a semiabiertos o forzosamente abiertos. La cabellera de las mujeres es larga simulando serpenteados en el recorrido.



Fig. 9 Jan Toorop, *Las tres novias*, 1893, lápiz y tiza cobre papel, 78/98 cm.

En este subapartado hemos intentado marcar de manera heterodoxa algunas tendencias en periodos distantes de la historia del arte y concretar más sobre el signo icónico en los últimos ejemplos. En la historia del arte existen muchísimos ejemplos de una visión idealizadora que con el trabajo presente es posible anotar sólo de una manera muy reducida. Por eso planteamos el siguiente subapartado donde de manera transversal se observaran algunas posibilidades de la representación de la idealización en el signo icónico.

MORFOLOGÍA

Cabellera y metáforas naturales

La cabellera en una materia de aspecto bravo de configuración fortuita. Todos sus pelos forman un volumen movable y cambiante como los fluidos ondulantes. Se percibe como una forma sensible y su sensualidad se asocia a algo añadido a la cabeza. Penetrada por el aire y bañada en agua la cabellera se une con estas dos fuerzas naturales y se le da la oportunidad de conectar el cuerpo con el ambiente. El cabello guarda cierto parentesco físico con estas dos fuerzas, el aire y el agua, se ha usado por eso a menudo como símil o metáfora de aquellas en la literatura. La cabellera es una fuerza natural que denota lascivia cuando está en un estado libre.



Fig. 10 Albrecht Dürer, *Retrato de mujer joven con el pelo trenzado* (fragmento), 1497, óleo, 56'5/42'5 cm.



Fig. 11 Tiziano Vecellio, *Emperatriz Isabel de Portugal* (fragmento), 1548; óleo sobre lienzo, 117/98 cm.



Fig. 12 *Busto de Artemis* (copia), 130-140 a.C. de original siglo V, mármol.

A menudo se nos muestra en las representaciones de la mujer la cabellera de forma trenzada o en mechones en rizos paralelos. El trenzado es un elemento de aspecto modular. Su geometría sofisticada nos hace pensar en la artificialidad por una parte y subordinación de la fuerzas externas, por otra²⁸. Ausente de libre movimiento, reducida de volumen y sujeta al cráneo, o a su propio peso, la cabellera se percibe como domada y todas sus fuerzas vencidas. Pero otra vez podemos observar que las fuerzas naturales inesperadamente vuelven a ocupar formas repetidas y ordenadas modularmente. Estos son el aire y el agua. Del mismo modo podemos observar algo similar en un grupo de nubes altocúmulos y cirrocúmulos (fig. 14).



Fig. 13 Cabellera trenzada (fotografía sacada de internet).



Fig. 14 Nubes cirrocúmulos (foto propia).

El físico Bozhidar Palyushev hablando del caos en el universo, observa que el universo no se disipa de forma desordenada. El universo es cosmos, es decir bello, y con ejemplos se muestra que la materia inanimada se organiza de tal forma que los humanos

²⁸ Ver también sobre algunas metáforas que proceden de objetos o fenómenos naturales José Saborit: "Naturaleza como modelo" en Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997, pp. 228-234.

podemos disfrutar de su orden (la bóveda celeste, las nubes, choque entre galaxias, explosiones estelares). Él lo expresa de esta manera:

“La fuerza universal de gravitación en el cosmos dobla el espacio, y en algunos lugares, con una torsión muy fuerte mediante el aumento de la densidad de los volúmenes, sucede el nacimiento de materia de formas geométricas.”²⁹

Su visión sobre los fenómenos tiene el enfoque de la física de los campos de torsión. Hay lugares en la naturaleza a los que misteriosamente la entropía aparentemente no alcanza. Esto nos anima a pensar que las trenzas del cabello son un invento que muestra simbólicamente el orden de las fuerzas naturales, un lugar que concentra fuerzas anentrópicas (homeostáticas) y de esta manera connota juventud eterna y resistencia contra las fuerzas destructivas. Este aspecto modular puede continuar en el cuerpo, el tocado y el adorno (fig. 15).

La cabellera y sin cabellera



Fig. 15 H. R. Giger *Biomechanoid* (réplica, fragmento), 2002, aluminio, 153/53/57 cm.

En su libro, *La cabellera femenina*³⁰, Erika Bornay observa obras de la cultura occidental y obras reconocidas de la historia del arte. Estamos de acuerdo que cuando la cabellera se pierde de manera provocada puede ser una metonimia de castración.

²⁹ Palyushev, Bozhidar: *Física de Dios 2*. Editorial Dilok, s.l., Bulgaria, 2000, ISBN: 954-9994-01-5, p. 247, (la traducción es nuestra).

³⁰ Bornay, Erika: “De su pérdida como castración” en *La cabellera femenina*. Catedre, Madrid, 1994, p. 69 y sig.

Pero existen ejemplos en que el pelo inexistente no es pérdida sino un supuesto estado natural. En la belleza del cyborg y en el estilo *cósmico*³¹ de Giger la falta del pelo puede ser parte de la belleza y erotismo. Podemos ejemplificar con la escultura *Biomechanoid* de Giger donde la falta de pelo y zonas modulares proporcionan fuerza y no debilidad.

Alas



Fig. 16 Carlos Schwabe *La muerte del sepulturero* (fragmento), 1895-1900, acuarela, gouache, lápiz, 75/55'5 cm.



Fig. 17 Mihail Vrubel, *Princesa cisne*, 1900, óleo sobre lienzo, 142/83 cm.

Las alas son unos elementos extraordinarios que encontramos en algunas representaciones de la mujer idealizada. Es extraordinario pues, supone una alteración del cuerpo humano natural. Sus reminiscencias modernas tienen su origen en la historia del mito en la representación de los diosa Ishtar de Babilonia y esfinges aladas, el mito de Ícaro, relato bíblico y la representación angélica en la iconografía cristiana.

Las alas advierten que la criatura tiene algo especial en su origen.

Vemos esto en varios cuadros con alas del pintor Mihail Vrubel entre los cuales destacamos *Nadezhda Zabela-Vrubel como Princesa cisne* (fig. 17), también aparecen alas en el cuerpo de la mujer de *La muerte del sepulturero* de Carlos Schwabe (fig. 16), William Degouve de Nuncques *Los ángeles de la noche* (1894).

31 Encontramos la palabra en “H. R. Giger y el eros biobecánico” de Pilar Pedraza en H. R. Giger: escultura, gráfica i disseny (catalogo de exposició). UPV, Valencia, 2007, p. 135.

Aureolas



Fig. 18 Mihail Vrubel, *boceto para pintura mural norealizado*, 1887, acuarela, s/m..

De la luz natural propia vienen las aureolas y los nimbos que muestran la potencia espiritual. Son una representación que materializa cualidades psíquicas. En la iconografía religiosa, no solamente cristiana, son un recurso icónico de distinción asentada para los santos. Lo interesante es que este elemento al principio está reservado para dioses y deidades, y cada vez aparece con más frecuencia en personajes de rango más bajo hasta llegar a poseerlo los mortales. También en algunos retratos de El Fayum hay una especie de aureola de pan de oro que circunda los ojos. Esto es un signo de *idealización*.

Ojos y palimpsesto

El subrayado de los ojos está entre lo más importante en el maquillaje cotidiano de la mujer. El deseo es destacar y agrandar los ojos. De esta manera, el maquillaje parece un marco de aumento. Como se trata de dos realidades: una fáctica y otra del deseo (u onírica), proponemos una superposición de los ojos. El ojo palimpsesto permite que nos salgamos de la anchura natural de los ojos hasta salirse de la cara (fig. 53).

“El efecto pantalla o palimpsesto fue inventado por Picabia, y ahora es retomado por Polke, Clemente, Schnabel o Salle. Consiste en superponer un dibujo de línea sobre una superficie pintada de manera que la transparencia del dibujo permite ver lo que hay debajo y se produce una relación “textual” – palimpsesto–, que algunos autores han asimilado a la relación entre consciencia e inconsciencia, por cuanto implica simultaneidad, coincidencia, solapamiento o superposición. Un procedimiento similar a este efecto pantalla era el aplicado por Freud a sus pacientes, para encontrar

las sucesivas representaciones del individuo y así establecer las conexiones entre el subconsciente y lo consciente que estaban veladas en apariencia.”³²

Idealización en el arte aplicado

Aquí añadiremos unos ejemplos que ilustran un aspecto más de la idealización: la idealización en el arte aplicado.

El díptico *Cabezas bizantinas* Alfons Mucha

“En este estilo él incorpora una variedad de motivos decorativos inspirados por el arte bizantino, tales como mosaicos, iconos, vestidos suntuosos y accesorios.

Ambas mujeres se ven de perfil contra un fondo ricamente decorado de arabescos fitomorfos. Ellas llevan joyería muy cargada en su peinado que está evocado del diseño bizantino como se sugiere con el título. En ambos paneles, mechón de pelo cae a través del marco circular [...] el vacío entre la mujer y el espectador y proporcionando sensación de profundidad en la composición plana. Los patrones exquisitos a lo largo de los marcos circulares imita la puntilla [...]”³³.

Otro autor muy parecido a Mucha en algunos trabajos es Louis Welden Hawkins. En la *Mascara* (fig. 20) es un retrato simbolista en forma de abanico, la composición y la figura son simétricos. El pelo está sustituido por un marco de motivos fitomorfos en el que aparece un rostro endulzado.

Las ilustraciones de Sergio Melero se inscriben en la imagen del videojuego y la ilustración digital. Sus figuras femeninas son ricamente adornadas con tocados complejos. Aprovecha los sofisticados efectos lumínicos de los procedimientos digitales.

32 Apartado “Soy mayor, Peter. Tengo mucho más de veinte años. Crecí hace mucho tiempo” en tesis doctoral de Rosa Martínez-Artero: *Retrato del artista de los ochenta: crónica de la pintura romántica actual*. Universidad Politécnica de Valencia Departamento de Pintura, Valencia, 1989.

33 Mucha Foundation s/f <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/240> [consulta 21 de junio de 2014] (la traducción es nuestra).



Fig. 19 Alfons Mucha, *Cabeza bizantina (La morena)*, 1897, litografía, 34'5/28 cm.



Fig. 20 Louis W. Hawkins, *Máscara*, 1905, aguada sobre cartulina medidas desconocidas.



Fig. 21 Sergio Melero, Ilustración para la portada de *Eye Candy From Strangers 2*, 2008, imagen digital (Adobe Photoshop), Brand Studio Press.

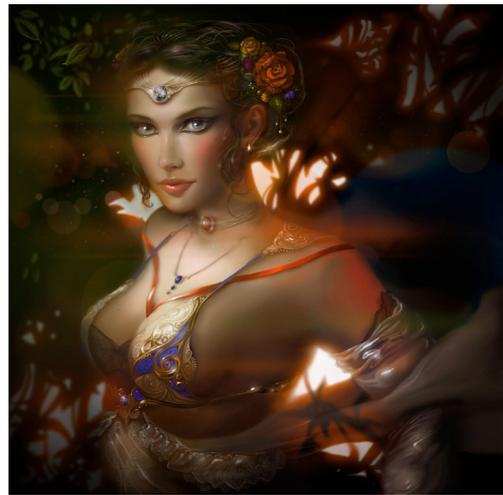


Fig. 22 Sergio Melero, *Reina del reino boscoso*, 2014, imagen digital (Adobe Photoshop).

POÉTICA INVOLUNTARIA

En el trabajo práctico nuestra obra se resuelve por medio de varias técnicas. El conjunto de la obra consiste en dibujos a lápiz, grabados, esculturas, cera bruñida, técnica mixta de lápiz y pintura, y pintura al óleo sobre diferentes soportes. Esta variedad de procedimientos ha surgido de la interpretación plástica de obras nuestras anteriores.

El principal interés es la experimentación sobre el concepto de ambigüedad en la figuración que aquí se mostrará en el conjunto de pinturas que denominamos obras secundarias, y esta serie de trabajos se relaciona con el título del TFM presente y nuestra investigación plástica. Hemos decidido llamarlos así por varios motivos. El principal motivo es que unos cuadros (que llamamos primarios) junto con muchos de los dibujos, juegan el papel de modelos para la interpretación posterior. Esto incluye sobre todo la configuración icónica y compositiva. Segundo, para los cuadros que llamamos secundarios se emplea el concepto de ambigüedad que en el plano histórico de la evolución artística es más tardío. Esta diferenciación no es mero convencionalismo y llega a ser motivo de reflexión para muchos autores, algunos de los cuales observaremos más abajo.



Fig. 23 Salvador Dalí, *Impressions de la Haute Mongolie* (fotograma), (José Montés-Baquer, 1976).

En su película *Impresiones de la Alta Mongolia*¹ Salvador Dalí hace una lectura de un cuadro infinito: nada más que una virola. La virola metálica de un bolígrafo, corroída por el orín del artista, ofrece una suerte de manchas microscópicas. Ampliadas con un microscopio se nos revelan unos paisajes abstractos, este proceso de percepción es una

1 *Impressions de la Haute Mongolie* [videgrabación] dirigida por José Montés-Baquer, autor Salvador Dalí. Colonia, Alemania: Westdeutsches Fernsehen, 1976, (51 min. aprox.): son., col.

variante de la leyenda de la mancha provocada por la esponja mojada tirada contra el muro, citada por Plinio el Viejo, de la que habla Leonardo da Vinci:

“Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es, que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.”²

La provocación para nuestra percepción es que uno o varios accidentes completamente aleatorios puedan tener una lectura muy concreta, un reconocimiento de formas que podemos nombrar.

El mérito de Dalí, que no encontramos en otros autores, es ofrecernos en este film una narración de sucesos sin interrupciones y saltos. Para nuestro trabajo nos basta la demostración de que una mancha, que es un concepto de orden plástico, se puede transcribir como una unidad icónica y para nosotros esto es la clave para entender el interés de la pareidolia aplicado al trabajo artístico.

“[...] en psicología es más frecuente etiquetar ese proceso como «proyección». [...] En el llamado test de Rorschach, unas manchas de tinta se presentan al sujeto para que las interprete. Una misma mancha será interpretada [de diferentes maneras].”³

“Esta facultad de proyección ha despertado el interés y la curiosidad de los artistas en varios contextos. El más interesante para nosotros es el intento de usar formas accidentales en función de los que llamamos «esquemas», los puntos de partida del vocabulario del artista.”⁴

La mancha, que a menudo calificamos como abstracta, puede tener diferentes valores en función de sus registros y su escala en comparación con el tamaño de la imagen. En un ejemplo, que nos ofrece Dario Gamboni, la mancha única forma toda la figura de la Virgen⁵ (fig. 24).

2 Da Vinci, Leonardo: “§ XVI. Modo de avivar el ingenio para inventar”, *El tratado de la pintura*. Imprenta real, Madrid, 1827, p. 8.

3 Gombrich, Ernst: *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la percepción pictórica*. Debate, Madrid, 2002, p. 89.

4 *Ibidem*, p. 155.

5 Gamboni, Dario: “El metro y la virgen de Guadalupe: Contextos de la virgen del metro, Ciudad de México 1997-2007”. *Revista Sans Soleil: Estudios de la imagen*, vol. 5, nº 2, 2013, p. 33.



Fig. 24 Devotos ante La Virgen del Guadalupe (foto).

La fuerza convincente de veracidad de tales imágenes, en nuestra opinión, consiste en la falta de visibilidad de una intervención humana, también su integración y extensión sobre el fondo del espacio pictórico que no se puede conseguir por medio de los procedimientos artísticos más convencionales. Lo más importante, consideramos que es que se puede reconocer en una mancha azarosa una imagen concreta. Por eso existe la denominación *aquiropoiesis* (poética de negación de la mano) o autopoética, como propone Gamboni⁶, que interpretamos como poética sin intervención de la mano. Se puede dar en la naturaleza o en cualquier tipo de intervención matérica pero siempre requiere de un observador de inteligencia específicamente apta para tal lectura.

“Cuando tenemos conciencia del proceso clasificador decimos que «interpretamos», cuando no, decimos que «vemos».”⁷

En realidad, con mucha frecuencia la intervención física existe, pero liberada de la intención de conformar una imagen. El albañil pasa la espátula y deja una mancha sin tener la intención de conformar una imagen reconocible para alguien. La fuerza matérica de la mancha se transfiere a la iconicidad. Es un choque perceptivo.

Nuestro cometido como artista es conseguir esta involuntariedad aparente:

“Cozens propugna allí un método que llamaba «manchado»: el uso de accidentales manchas de tinta para sugerir un motivo de paisaje[...] (Cozens: “Esbozar es delinear ideas; el manchado las sugiere.”)⁸

6 Ibidem, p. 32.

7 Gombrich, Ernst: op., cit., p. 89.

8 Cozens, Alexander: *A new Method of Assisting the Inventio in Drawing Original Composition of Landscape* en ibídem, p. 155.

Para conseguir esa poética y utilizarla como recurso, pensamos en respetar la unidad plástica en su crudeza —“emancipar la pincelada”⁹—, y construir el icono sin seguir su forma: una tarea diferente de los preceptos del oficio/academicistas. A esto podemos añadir la disolución de la huella de la pincelada como signo de la intencionalidad en la práctica artística. Con tal propósito, en las obras secundarias hemos utilizado la espátula de herramienta básica y la aplicamos en diferentes movimientos: deslizándola o despegándola. También variamos la unidad plástica (pincelada, espatulada, rasguño, esgrafiado, frotado, acumulación matérica etc.), siempre con la intención de experimentar procesos y procedimientos involuntarios a partir de las obras primarias.

PAREIDOLIA Y AQUIROPOIESIS

La pareidolia (griego *παρειδωλία* de *παρ-* — prefijo de *parecido*, *semejante* y *ειδωλ* /'idol/ — *imagen*, *idea*) es la cualidad de una configuración que tienen cierta clase de objetos de ser percibidos como un objeto concreto de otra clase. La lectura del objeto resultante se facilita si se convierte en una imagen bidimensional. De manera intencionada tal procedimiento es muy habitual en la obra de Salvador Dalí (fig. 25) y Mark Tansey (fig. 26). Para nosotros esto es una ambigüedad conseguida con los medios de la mimesis.

Debemos mencionar el desarrollo de este tipo de ambigüedades en los trabajos de los surrealistas y en la tesis de Jacques Lacan donde se formula el *método paranoico-crítico*: “spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objetivation of delirious associations and interpretations.”¹⁰

La comprensión de la pareidolia nos ayudará a distinguir y comprender mejor la *aquiropoiesis*.

9 Apuntes de clase de Dr. José Galindo, profesor de “Proyectos de pintura II” de la UPV, Valencia, 2013.

10 Ades, Dawn: *Dalí*. Londres, 1982 (rev. 1995), pp.119-149 en Gamboni, Dario: op. cit., p.206.



Fig. 25 Salvador Dalí, *Mercado de esclavas con aparición del busto invisible de Voltaire* (fragmento), 1941, óleo sobre lienzo, 46'5/65'5 cm.

La *aquiropoiesis* (α- — prefijo de negación y χέρι /heri/ — *mano* y ποιήσεις /p'isis/ — *poesías*) o αχειροποίητος¹¹ (de ποίητος — *poema*), es la formación de una imagen de manera fortuita o la percepción de configuraciones azarosas de materia en un estado sin manipulación consciente. Es la percepción de una concreción en una abstracción general. Dentro del contexto artístico tiene un valor plástico alto que, creemos, conviene aprovechar en nuestra práctica artística.

Hemos encontrado el uso del termino para referirse al icono religioso. En los países del Este se utiliza el termino *no-mano-creado* (en la lengua de cada país) para asignar la cualidad divina de algunos iconos de santos considerados *milagroso-creativos* o curativos. Una imagen de esta índole que podemos imaginar como involuntaria, sin entrar en ningún debate sobre su origen, es el Santo Sudario (fig. 27).

La *aquiropoiesis* habitualmente supone un material maleable y versátil. Cuando se pinta una materia así, ella puede configurarse a sí misma y a la vez un “objeto de otra clase”. Por eso se dan casos como el cuadro de Tansey. Vemos que en su cuadro la pincelada crea el agua, el agua crea una ola y la ola crea el párpado del ojo. Pasado por “objeto de otra clase” este ojo es pareidólico.

En este análisis vemos que hay una evocación de una imagen por medio de otras, como en las obras comentadas de Dalí y Tansey; y esta evocación conseguida por el recurso de la pareidolia es consciente y forzada. En un trabajo más extenso podríamos reflexionar si no se trata de conjuntos de metáforas diminutas.

11 Su sinónimo mandylion (μανδήλιον), del griego μανδύη — *sudario*, palabra que se utiliza sólo en contexto religioso y sólo para la cabeza de Jesús.

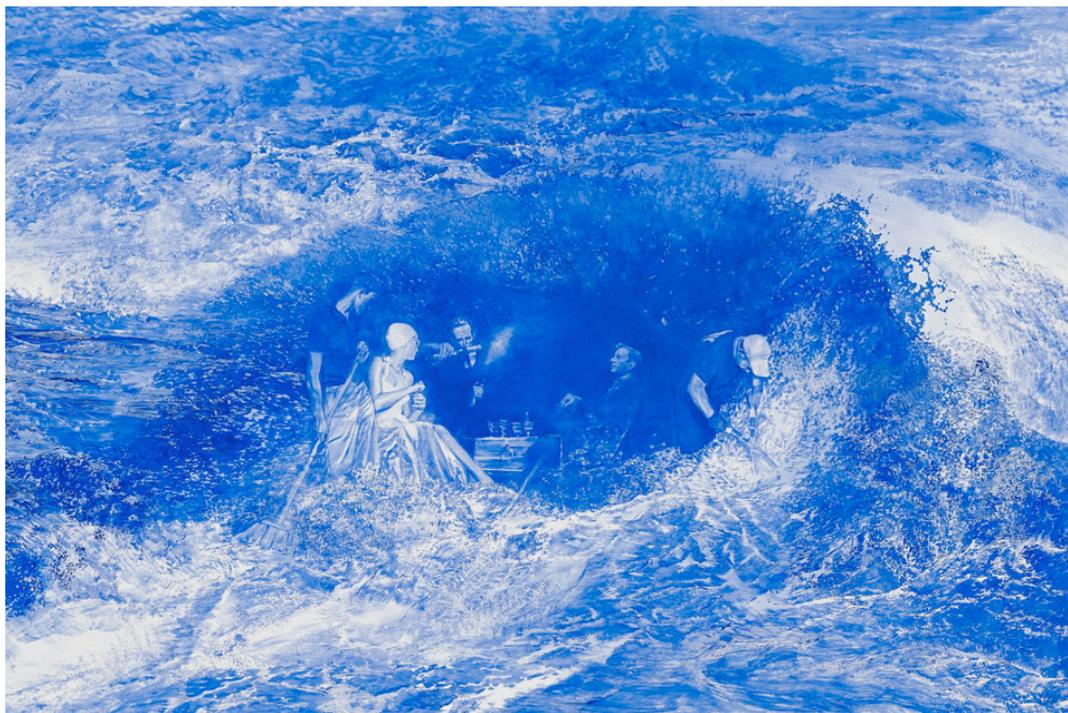


Fig. 26 Mark Tansley, *Remedio*, 2011, óleo sobre lienzo, 165/250 cm.

Fijémonos ahora en el Santo Sudario. Entre la trama del tejido y la aparición no hay ningún objeto intermediario. La carne materializada consiste en manchas pigmentadas continuas de infiltraciones de manera espontánea. Además, no se notan intervenciones intencionadas con herramientas. El descuido y el envejecimiento del soporte pueden aumentar aún más esta sensación. La evocación depende del signo plástico. La huella de la sangre ha modelado el relieve del rostro en la tela que se adaptó al cuerpo.

En los apartados de referentes plásticos y en la obra desarrollada más adelante nos mantendremos dentro de este concepto de evocación *aquiropoiética*.

Ahora siguen unas fotos y dibujos que vincularán estas reflexiones con la parte práctica. Se trata de los dibujos del *Techo de Juan* donde se combinan la forma irónica definida y la plástica involuntaria. Estos dibujos se hicieron para explicarnos con más claridad el fenómeno que veíamos, pero también forman parte de nuestra obra.

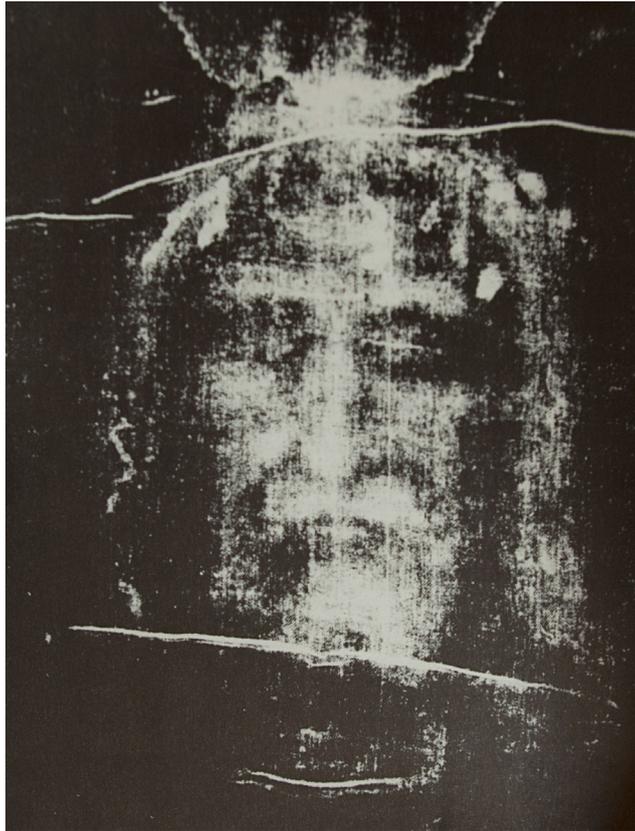


Fig. 27 *Santo Sudario*, Catedral de Turín (foto UPI/Bettmann Newphotos).



Fig. 28 *Texturas naturales de piedra evocan rostros* (foto propia).



Fig. 29 Accidentes involuntarios que evocan figuras para *Ángel* (foto propia).

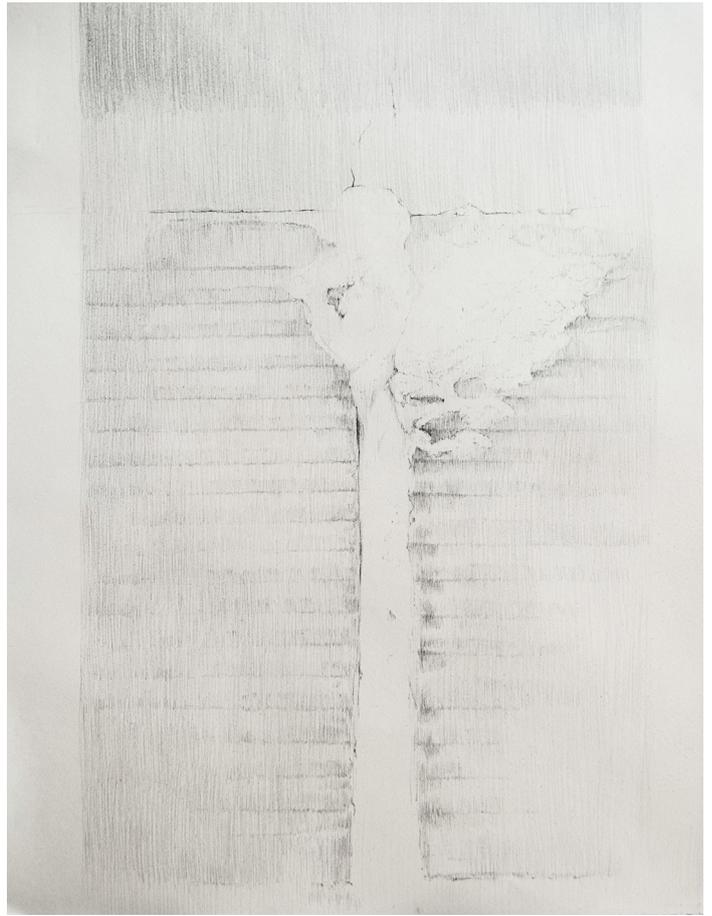


Fig. 30 *Ángel*, 2014, lápiz grafito sobre papel, 40/29 cm.



Fig. 31 *Alicia y el conejo*, 2014, lápiz grafito sobre papel, 40/39 cm.



Fig. 32 *Manchas de infiltraciones en una viga de hormigón que forman imágenes reconocibles (foto propia).*



Fig. 33 *Mujer con peinado chino*, 2014, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.



Fig. 34 *Accidentes involuntarios que evocan figuras Mujer con peinado chino (foto propia).*

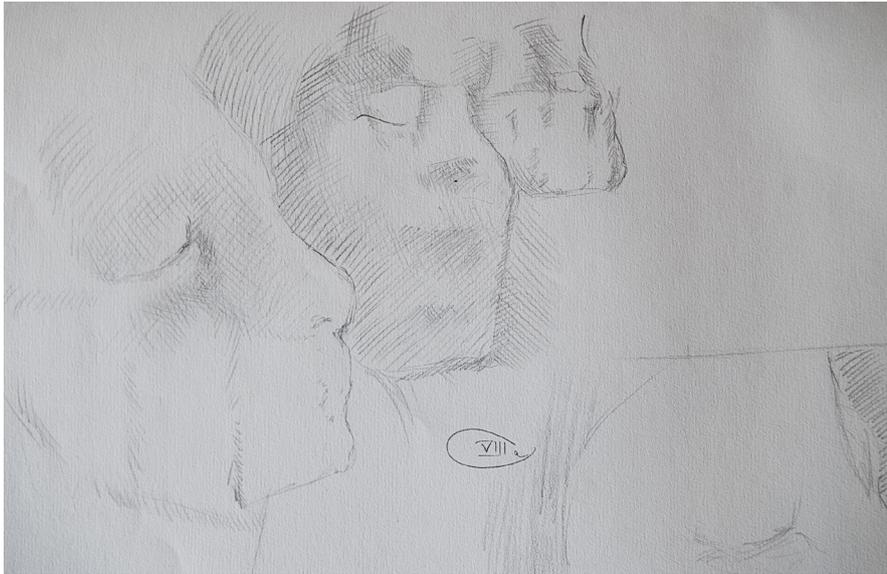


Fig. 35 Dibujos del Techo de Juan (fragmento *Trio de cabezas momificadas*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.



Fig. 36 Dibujos del Techo de Juan (fragmento *Ojo paisaje*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.

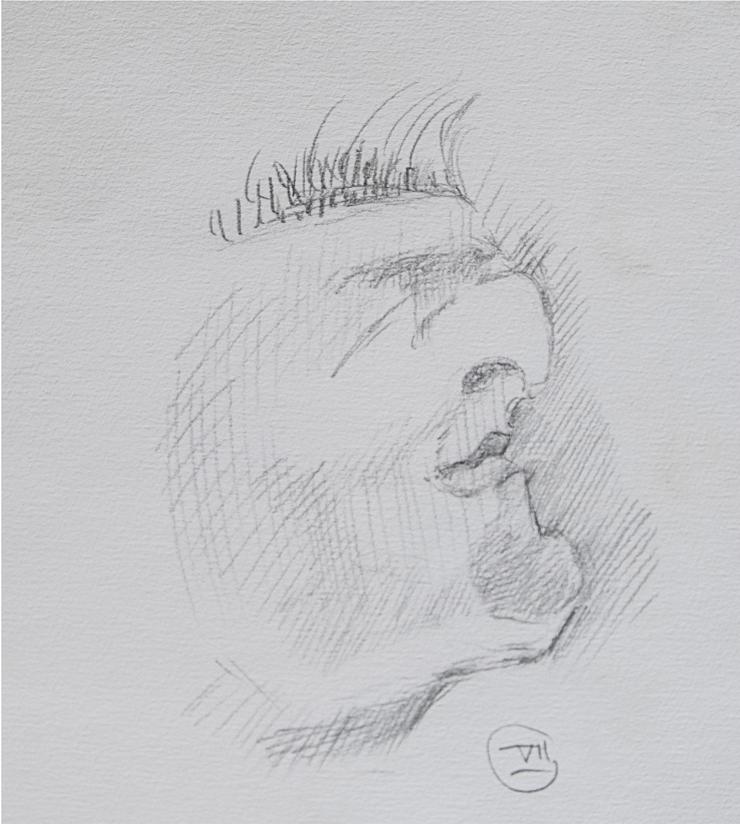


Fig. 37 Dibujos del Techo de Juan (fragmento Militar mítico), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.

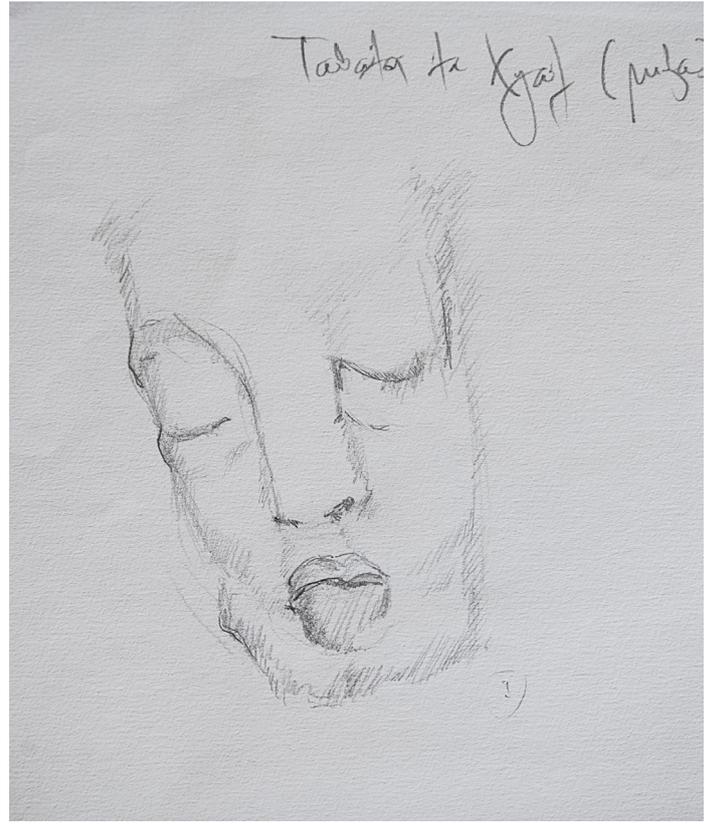


Fig. 38 Dibujos del Techo de Juan (fragmento Cara macabra), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.



Fig. 39 Dibujos del Techo de Juan (fragmento Cara), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.

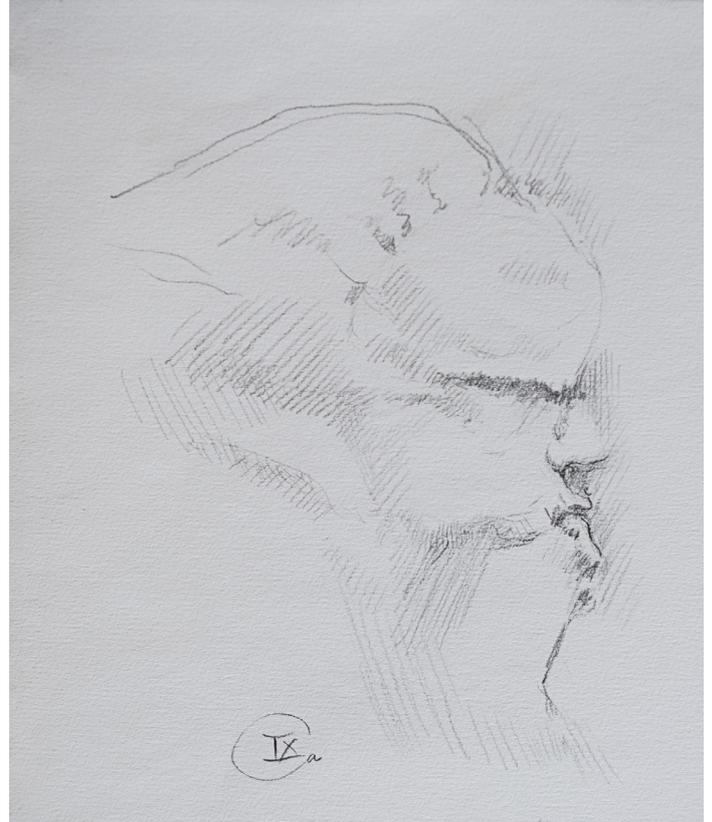


Fig. 40 Dibujos del Techo de Juan (fragmento Perfil masculino), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.

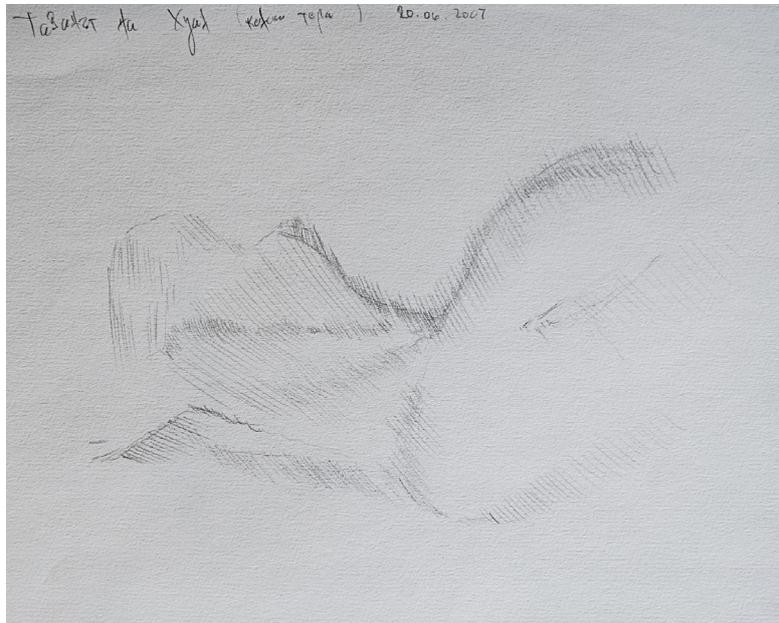


Fig. 41 Dibujos del Techo de Juan (fragmento *Mujer desnuda*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.



Fig. 42 Dibujos del Techo de Juan (fragmento *Cadera de una mujer desnuda*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.



Fig. 43 *Dibujos del Techo de Juan* (fragmento *Pecho II*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.

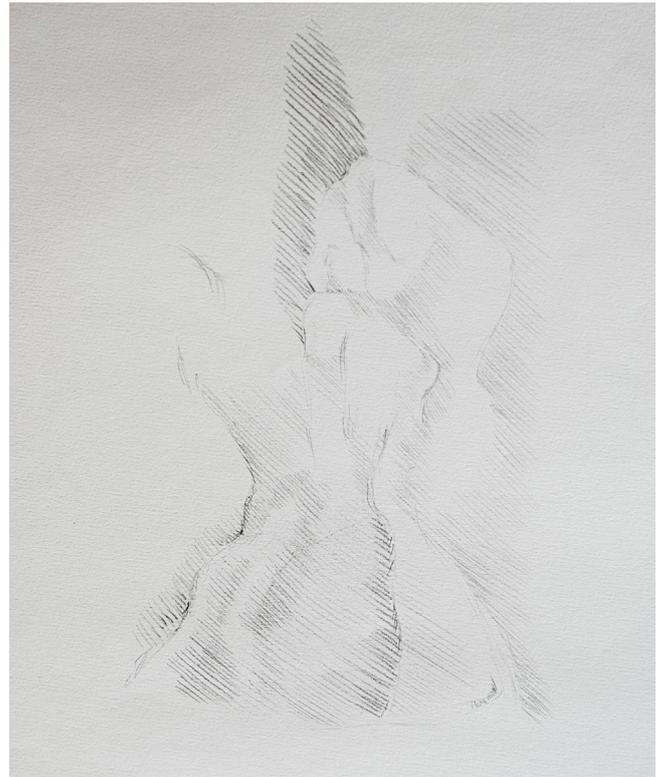


Fig. 44 *Dibujos del Techo de Juan* (fragmento *Figuras femeninas entrelazadas*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.



Fig. 45 *Dibujos del Techo de Juan* (fragmento *Pecho III*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.

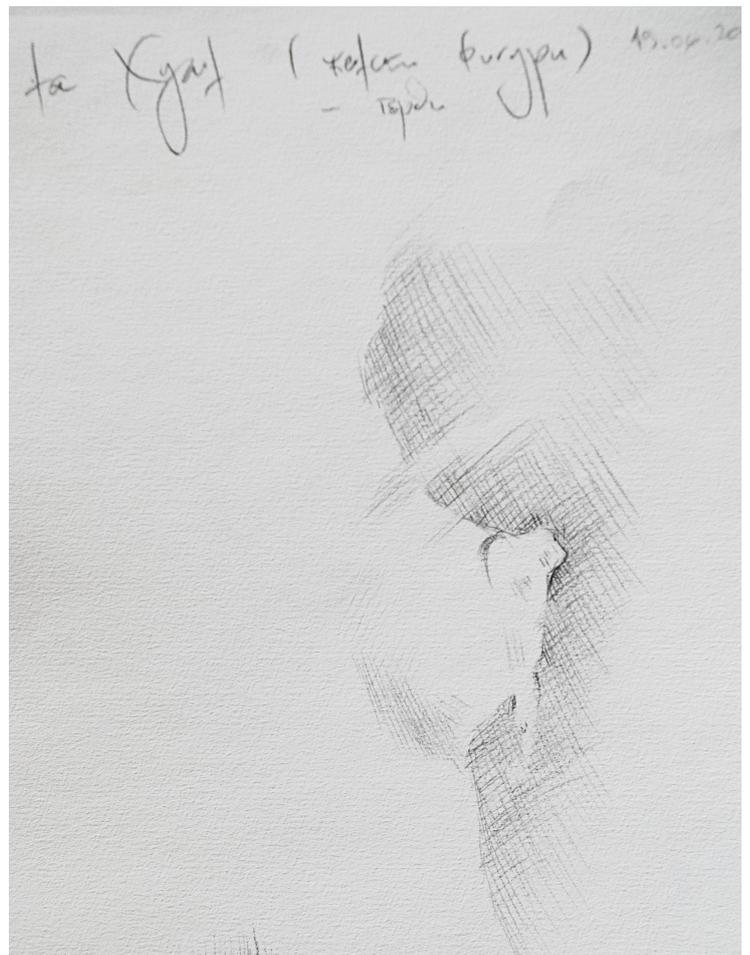


Fig. 46 *Dibujos del Techo de Juan* (fragmento *Pecho I*), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.



REFERENTES

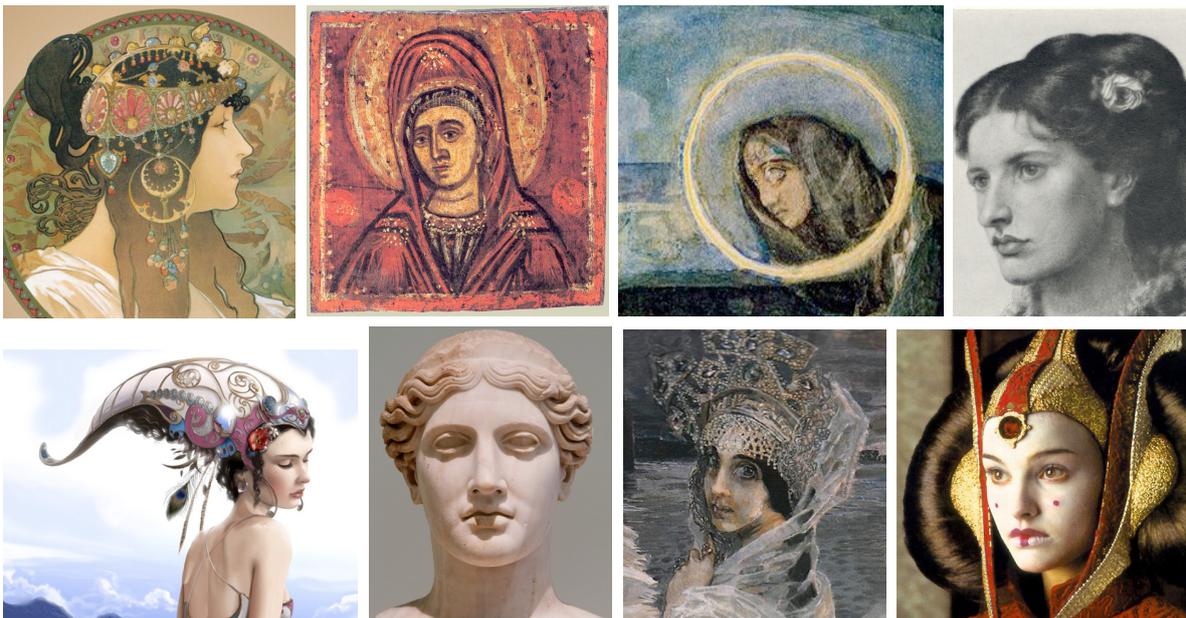
REFERENTES ICÓNICOS

En el *Desarrollo conceptual*, hasta ahora, y por necesidad de ilustrar mejor nuestras ideas sobre el retrato femenino idealizado, hemos seleccionado un amplio material. Consideramos que todos estos forman un conjunto de referentes icónicos que contextualizan nuestra obra, porque en cada uno de estos autores u obras encontramos algo específico relacionado con nuestra percepción de la mujer ideal.

Algunos de estos autores tenían ya cierta influencia sobre nuestra forma de entender el arte, pero de ningún modo hemos partido directamente de ellos en la elaboración de la obra. Vemos los referentes culturales e icónicos como un impulso para una producción artística continua. Con la selección de artistas y obras queremos ubicar al lector en el tipo de iconicidad, composición o visión del aspecto facial idealizado que vamos a atender en nuestra obra.

Algunas de las obras son posiblemente las más características dentro del género de retrato: composición central, a veces simétrica, sin desarrollar un ambiente de fondo, sin comunicación entre varias figuras, una figura por sí misma.

No tenemos referentes específicos que señalar. Consideramos como tales todas aquellas obras incluidas en el apartado *Desarrollo conceptual*.



REFERENTES PLÁSTICOS

Max Ernst



Fig. 47 Max Ernst. *La atunado de la novia* (fragmento), 1940, óleo sobre tabla, 130/96'6 cm.

Max Ernst nos interesa en relación al procedimiento “*decalcomanía*”.

La nota que tenemos de la primera aplicación del procedimiento decalcomanía es de George Sand en la técnica de acuarela (*Paisaje*, s/f, acuarela). Su propósito fue crear texturas sin crear ambigüedades icónicas¹. En esto es significativo que el procedimiento se llamó “*dendrite*”, según el nombre de la piedra que tiene la textura parecida.

Más tarde Oscar Domínguez introduce el procedimiento en la conformación de la imagen ambigua en su cuadro *Sin título*, 1937, tinta sobre papel, 15'4/21'8 cm., y Max

1 “image-making resources of their own materials” Gamboni, Dario: op. cit., p. 54.

Ernst lo desarrolla en su obra². Es una herramienta procedimental del método que Ernst llamó “irritation and intensification of *visionary faculties*”³. Él utiliza este procedimiento en la técnica del óleo. Construye zonas delimitadas de manchas decalcomanías en las figuras o deja el borde de la mancha sin ningún retoque. En algunas figuras añade retoques que proporcionan más concreción. La gran parte del cuadro está pintado con pincel. La textura decalcomaníaca llega a ser táctil con un relieve que le permite restregados posteriores.

Gerhard Richter



Fig. 48 Gerhard Richter, *Enero*, 1989, óleo sobre lienzo, 320/400 cm.

En los cuadros con títulos de los meses del año, Richter realiza un barrido general o por zonas con espátula, sobre la superficie pintada arrastrándola, que estructura toda la superficie en una textura visual y táctil de franjas (*abstract paintings*)— “Using chance is painting like Nature [...] he is blind as Nature”⁴. En el cuadro *Enero* esta disposición es

2 Gimferre, Pere: *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977.

3 Gamboni, Dario: op. cit., p. 204.

4 Richter, Gerhard: “The Daily Practice of Painting” (*Notes*, 1985, 28 February 1985), p. 119 en Gamboni, Dario: op. cit., p. 230 (la traducción es nuestra).

vertical. En muchos otros cuadros él cubre la superficie parcialmente (*photo paintings*). Para este procedimiento utiliza espátulas de plástico tan largas como uno de los lados del cuadro en algunos casos. La ambigüedad de Richter está basada en la materialidad de la pintura y su orientación unidireccional ortogonal: “Unos palimpsestos genuinos activan los intercambios innumerables entre sus capas superpuestas”⁵

*Anselm Kiefer*⁶



Fig. 49 Anselm Kiefer, *Tierra de los dos ríos*, 1995, emulsión, acrílico, plomo, sal producida por electrolisis y condensador de placas de zinc sobre lienzo, 416/710 cm.

Para provocar una poética azarosa, Kiefer necesita cantidades variadas de carga matérica. La mancha abstracta está condicionada por la materia adherida al soporte. La materialidad de sus paisajes se relaciona con el tema concreto desarrollado que tiene que ver con la historia de Alemania y el periodo posterior a las guerras europeas del siglo XX.

Nuestro interés sobre la plasticidad de este pintor se centra en la *sensación* pictórica de la mancha azarosa, y no sobre la materia incorporada, que equilibra el reconocimiento de un objeto icónico con el reconocimiento de la materia plástica informe, acercándose a procedimientos de azar y *aquiropoiesis*.

5 Gamboni, Dario: op. cit., p. 231.

6 <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/embarcacion-solar/>

Abel Segura

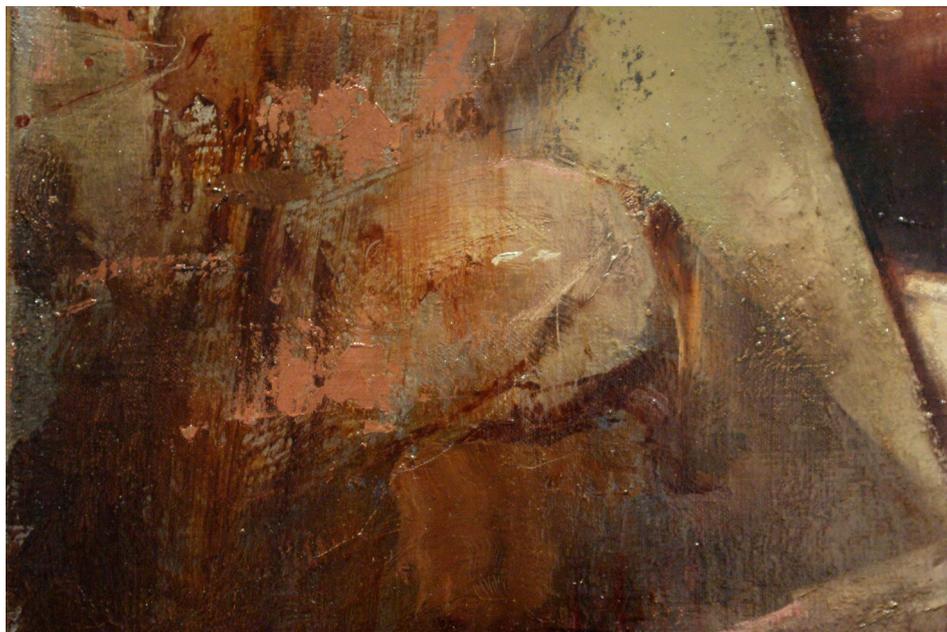


Fig. 50 Abel Segura, *Orinal* (detalle), 2012, óleo sobre lienzo, 162/162 cm.

Segura desarrolla una mancha abstracta basada en la pincelada matérica (a veces barrida y vuelta a aplicar) la recomposición con veladuras y el trabajo con espátula. El propósito de su técnica es encontrar un efecto icónico poniendo su atención en crear formas abstractas. La concreción figurativa basada en la plasticidad abstracta se organiza visualmente al ojo del espectador con el aumento de la distancia al observar la obra en su conjunto.

DESARROLLO PRÁCTICO

Retrato femenino: Hacia una idealización aquiropoiética

Desde siempre hemos tenido una tendencia hacia el arte figurativo, la figura femenina y el retrato. Durante la licenciatura confirmamos que estos eran nuestros intereses artísticos, y lo siguen siendo hoy.

La intención es conformar un proyecto que viene de la invención, pero también de recuerdos infantiles sobre dibujos del tema del Cosmos. De estos recuerdos hemos rescatado la parte “facial” para convertirla en tema de nuestro trabajo reforzándola con conceptos investigados. De esta manera se ha buscado una visión personal e íntima del arte, pero renovada, que ha surgido de trabajos anteriores.

Uno de los méritos del profesorado de la facultad es estimular al alumno a ser más atrevido en cuanto a la poética personal. En muchos casos se ha hablado de originalidad, libertad artística y riesgo. Para nosotros estos últimos conceptos convergen en nuestra intención de emplear un lenguaje abstracto sobre una figuración concreta.

Sobre el lenguaje *autopoético*, cuyo manejo nos era ajeno al iniciar el máster, tuvimos que investigar empezando casi de cero. De la existencia del tema de la *autopoética* nos hizo consciente el difunto Dr. Inocencio Galindo que impartía la asignatura *Pintura y escritura* (curso 2013-2014). Otros tres profesores aportaron enseñanzas conceptuales muy concretas, Dr. José Galindo¹, Dr. Guillermo Aymerich² y durante el curso presente Dr. Rafael Calduch³.

El motivo para elegir y formular el tema fue, entre otros, enriquecer la obra propia ampliando los recursos plásticos e ir al límite de la expresión en la figuración.

Recordamos que en *Anexos* es donde explicamos de manera pormenorizada la parte técnica de la obra y trabajos de laboratorio.

1 Se hicieron inolvidables las frases “*La tormenta* de Turner es como la madre de todas las tormentas.” y “Emancipar la pincelada.” Apuntes de clase de Dr. José Galindo, profesor de “Proyectos de pintura II” de la UPV, Valencia, 2013.

2 “Integrar las manchas adyacentes”. Apuntes de clase de Dr. Guillermo Aymerich, profesor de “Retrato” de la UPV, Valencia, 2013.

3 “Dar entradas y salidas con la textura”. Apuntes de clase de Dr. Rafael Calduch, profesor de “Procedimientos creativos en la gráfica” de la UPV, Valencia, 2014.

ANTECEDENTES

Los antecedentes son las obras realizadas antes de entrar en la Facultad de Bellas Artes y durante el periodo de la formación en la misma. Queremos mostrar con ellas la búsqueda icónica anterior y de algún modo también mostrarán el interés por el estudio del tema del retrato de la idealizada, retomado en este proyecto final de máster, así como revelar por qué hay tanta variedad en los registros pictóricos. Por todo esto consideramos necesario introducir algunos trabajos elaborados durante la licenciatura, e incluso anteriores.

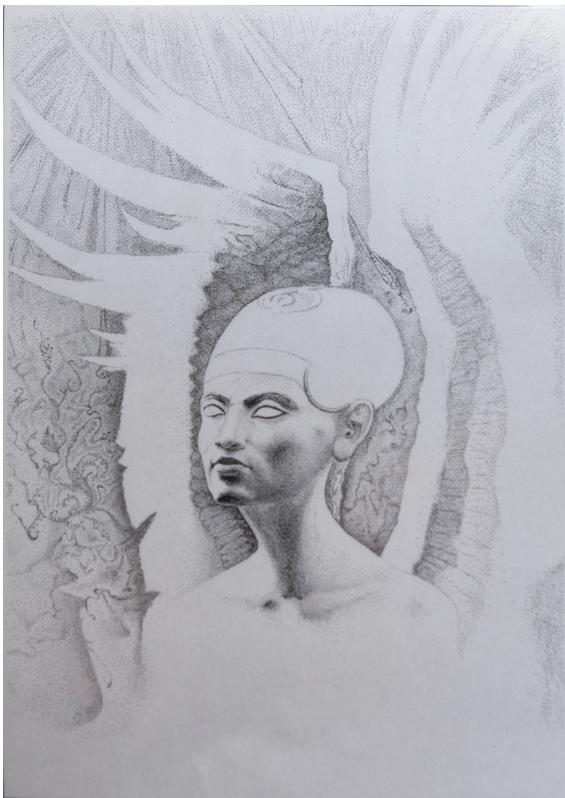


Fig. 51 *Nefertiti con alas*, 1996, tinta china sobre papel, 29'7/21 cm.

Dibujado con estilógrafo en el año 1996, el trabajo *Nefertiti con alas* (fig. 51), junto con otros dibujos, fue parte de un proyecto de ilustración de poesía. Se realizó a partir de una fotografía de la cabeza escultórica de Nefertiti.

El retrato *Irene* (fig. 53) fue una excusa para inventar una técnica mixta de lápices acuarelables, acrílico y óleo para una propuesta personal en la asignatura Retrato en la licenciatura. La propuesta general era pintar un retrato en cuatro sesiones como mínimo. Cada sesión debía aportar algo diferente en cuanto al valor plástico. Pensamos en un procedimiento que pudiera proporcionar profundidad tridimensional. Esta profundidad la conseguimos con dos recursos: primero, capa gruesa y transparente de acrílico sobre el rostro pintado y segundo, un dibujo de línea en acrílico blanco sobre las capas anteriores creando un efecto de palimpsesto.



Fig. 52 Boceto a lápiz para *Irene*, 2013, lápices acuarelables, 29/21 cm.



Fig. 53 *Irene*, 2013, lápiz, acrílico y óleo, 41/33 cm.

Para el retrato se utilizó una fotografía de Irene hecha por nosotros. El boceto preliminar se empleó para estudiar el efecto cromático obtenido por la aplicación de los lápices de color por capas.



Fig. 54 *Cabeza femenina*, 2012, aguafuerte, matriz 21/16'4 cm.



Fig. 55 *La faraona* (detalle), 2012, óleo sobre papel, 145/145 cm.

Cabeza femenina (fig. 54) es un *aguafuerte*. Fue realizado para una propuesta de la asignatura *Fundamentos del grabado y sistemas de estampación* donde el hincapié recayó sobre el dominio del grafismo y la ejecución directa. Las hojas que se pusieron delante de los ojos procuraban una especie de rima icónica.

Un cuadro pintado en la asignatura *Proyectos II* de pintura fue bautizado por compañeros de la asignatura como *La faraona* (fig. 55). Fue nuestro primer cuadro pintado con óleo sobre papel. Desarrollamos este cuadro en varias obras posteriores como la siguiente (fig. 56).

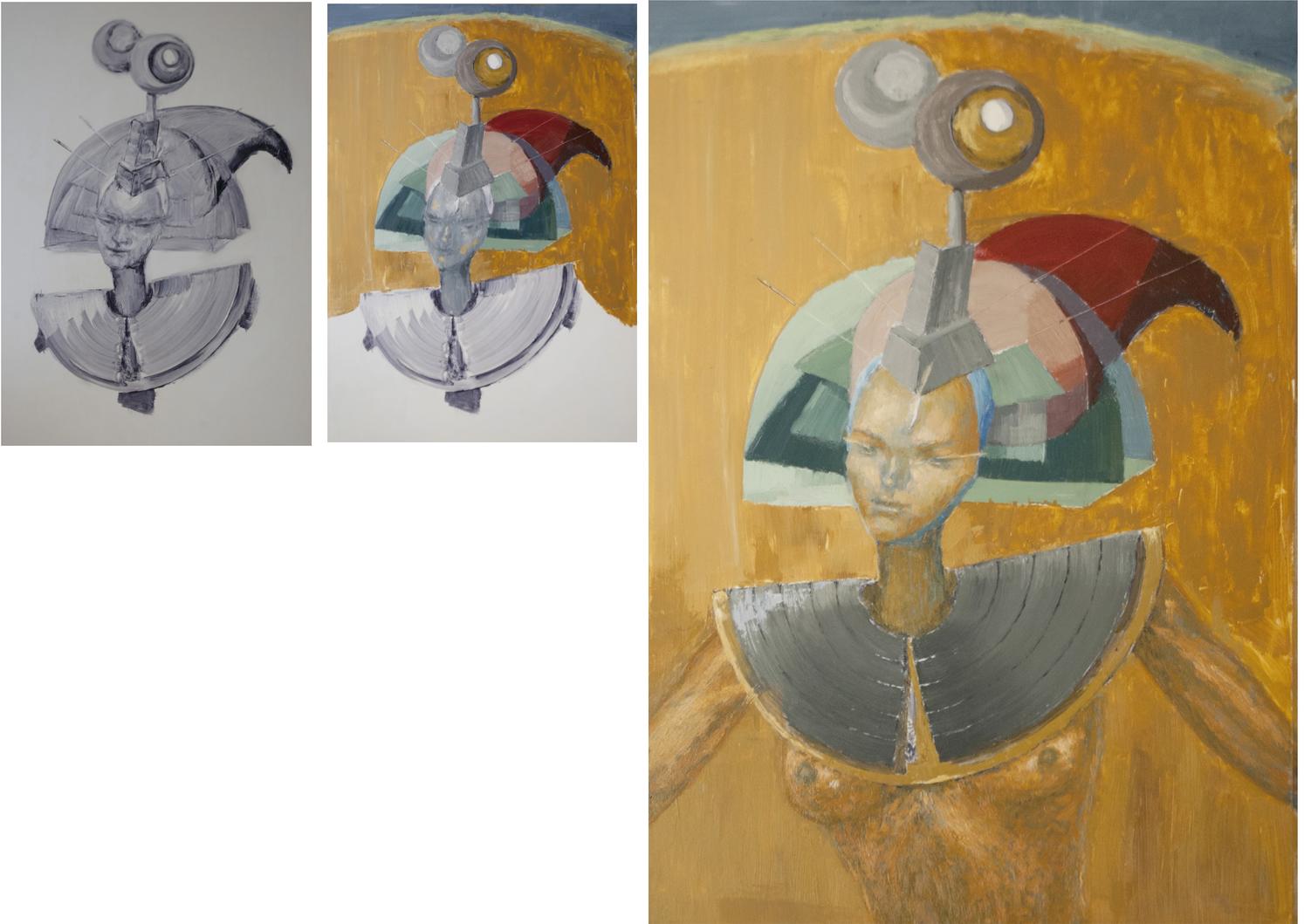


Fig. 56 *La faraona* (proceso), 2013, óleo sobre papel, 96/64 cm.

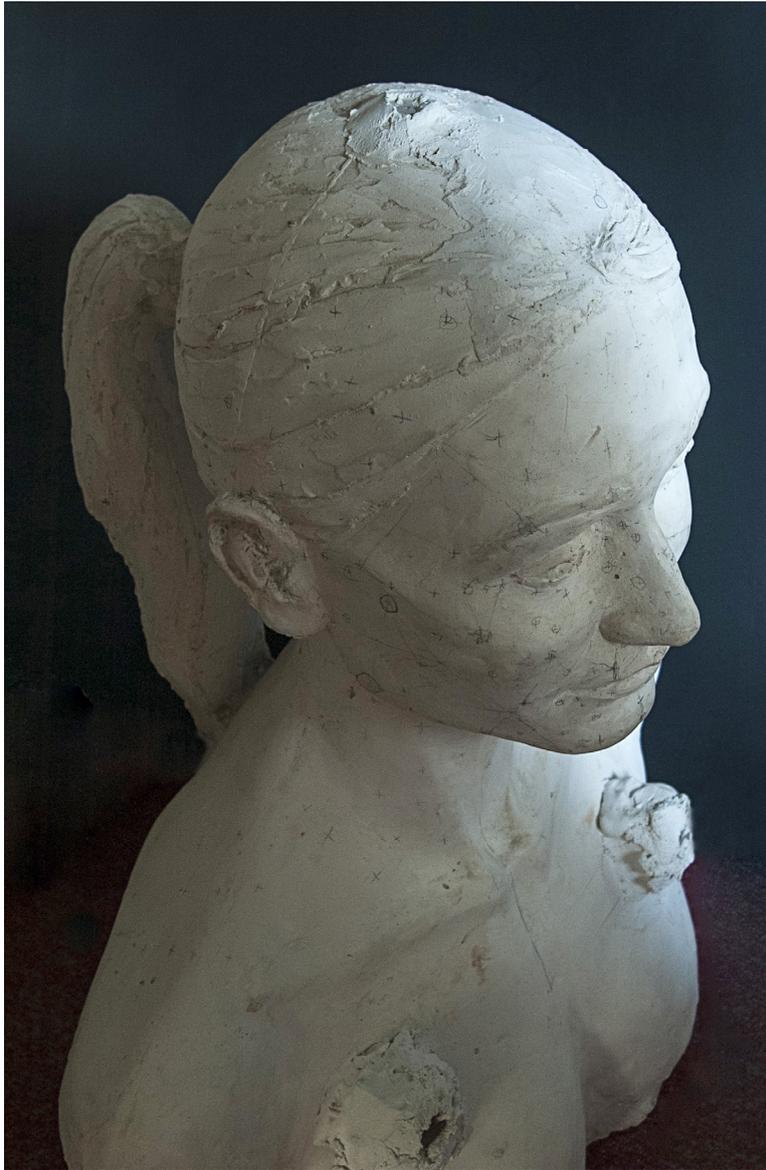


Fig. 57 Modelo de escayola para *Busto femenino*, 2011, escayola, 59/44/30 cm.

El modelo de busto, fig. 57, lo hicimos de referentes fotográficos; es una forma exigente de trabajar la arcilla si queremos conseguir un retrato fiel a la modelo vivo. Lo hemos positivado en escayola. El busto de escayola es un modelo que nos servirá de referente para tallar un busto de piedra.

En la superficie se notan los atributos de un trabajo *por puntos*: los tres puntos de apoyo del transportador y múltiples cruces de referencia.



Fig. 58 Figura femenina (fragmento), 2012, cera, 37/33/60 cm.

Esta cabeza femenina, fig. 58, es un detalle de una figura. Fue positivada y remodelada en cera. Los rasgos están inventados. El perfil del óvalo facial está dulcificado. En la fotografía se notan las marcas de las manipulación hechas con las herramientas calientes.



Fig. 59 *Muchacha*, 2013, lápiz grafito sobre papel, 29/40 cm.



Fig. 60 *Muchacha*, 2013, manera negra sobre Papel Rosaespina Fabriano 220gr/m², 34'6/39'9 cm., matriz 24'4/33'1 cm.



Fig. 61 *Muchacha*, 2013, óleo sobre papel, 116/145 cm.

Las piezas llamadas *Muchacha* se trabajaron en varias técnicas sin cambiar la composición. Se experimentaron diferentes posibilidades plásticas.

El dibujo de lápiz, fig. 59, fue la base para definir la composición y el claroscuro.

En la pintura sobre papel se experimentaron empastes blancos, veladuras sobre blanco y veladuras sobre complementarios.

La expresión de la muchacha muestra un ensañación. El ambiente crea la conexión con otras realidades—las del sueño.

OBRAS PRIMARIAS

Retrato femenino idealizado

Aspectos compositivos y formales

— Las composiciones con variaciones son comunes para todas las obras (excepto el busto escultórico).

— Excepto la estampa *Mujer estilizada (la faraona)*, las tres obras: *La muchacha con tocado*, *Muchacha* y *Retrato femenino*, tienen un modelo común.

— Como se trata de la belleza femenina, convenía en un principio buscar referentes fotográficos de aspecto bello. Para esto hemos seleccionado una colección de fotos de amigas y propaganda comercial.

— En los trabajos se representa una figura femenina y predomina el busto y la cabeza sola.

— En la gran mayoría de las obras la composición se determina por el género del retrato. Se distinguen figura y fondo. Habitualmente la figura ocupa la parte central y por eso podemos decir que la composición es del género.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— La representación de la modelo se realiza en una escala aproximada al natural para las piezas de pintura.

— El formato varía pero se ciñe a unas dimensiones apropiadas y características para el género de retrato.

— Como la técnica varía con cada obra, observaremos los aspectos técnicos y procedimentales en la obra correspondiente.

Muchacha con tocado

Aspectos compositivos y formales.

— La composición es central con una inclinación del torso. La salida del torso crea tensión y desplazamiento dinámico hacia la esquina derecha. Con los elementos circulares alrededor de la cabeza se compensa la tensión compositiva del torso y la salida del brazo.

— La iluminación viene de un objeto esférico en llamas sobre la cabeza.

— La cara está orientada de frente. Se han ensanchado y redondeado en la frente y los parietales: idealización del rostro imposible. Los ojos casi tocan el contorno de la cara. La expresión de la cara es amable.

— El tocado recuerda los de la indumentaria nacional rusa pintados por Vrubel. Hemos añadido algunos elementos alrededor de la cabeza que recuerdan a la luna en diferentes fases con lo cual se sugiere las etapas de la vida. Se incluyen elementos lumínicos.

— Con este dibujo comenzamos a mostrar el grafismo vertical paralelo que guarda cierto parecido con la pintura de G. Richter aunque en un medio diferente. La línea se utiliza en escasos elementos sobre el tocado.

Aspectos técnicos y procedimentales.

Se trata de un dibujo a lápiz *Staedtler* de grafito de dureza B y 2B. Fijado con laca *Zapón*. El soporte es papel *Gvarro* 90 gr/m² de formato 40/29'7 cm.



Fig. 62 *Muchacha con tocado*, 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/29'7 cm.

Mujer estilizada (La faraona)

Aspectos compositivos y formales.

— Parte de varios cuadros anteriores pintados al óleo *La faraona* (en proceso) 2013 y *La faraona*, 2013.

— La composición y la iluminación, de nuevo, son características del género del retrato.

— En el tocado se incluyen de manera estilizada elementos de diferentes procedencias. Entre ellos podemos mencionar el peinado de *Las meninas* de Diego Velázquez, unos palillos de la cultura japonesa, un turbante, un par de antenas esféricas, un delantal egipcio, una capucha.

— La cara está ensanchada a la altura de los pómulos: idealización del rostro imposible. Las pestañas iluminadas se salen por los laterales de la cara. La expresión facial es más bien soberbia. El cuello se ha estrechado.

— La plástica se ciñe al procedimiento de grabado llamado *manera negra*.

Se intenta introducir una trama de grafismos verticales. Estos intentos son más visibles en la iluminación del delantal.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— Es una estampa sobre papel *Superalpha* de 250 m² de manera negra.

— El negro conseguido sobre la matriz con “mordida de un reactivo químico”. El grafismo vertical y las luces hemos sacado con el bruñido o rascado con la punta del rascador. Se notan algunas irregularidades debidas a la baja calidad del metal de la matriz.

— La matriz es de zinc, resinada y mordida con ácido clorhídrico. Las luces sacadas con rascado y bruñido.

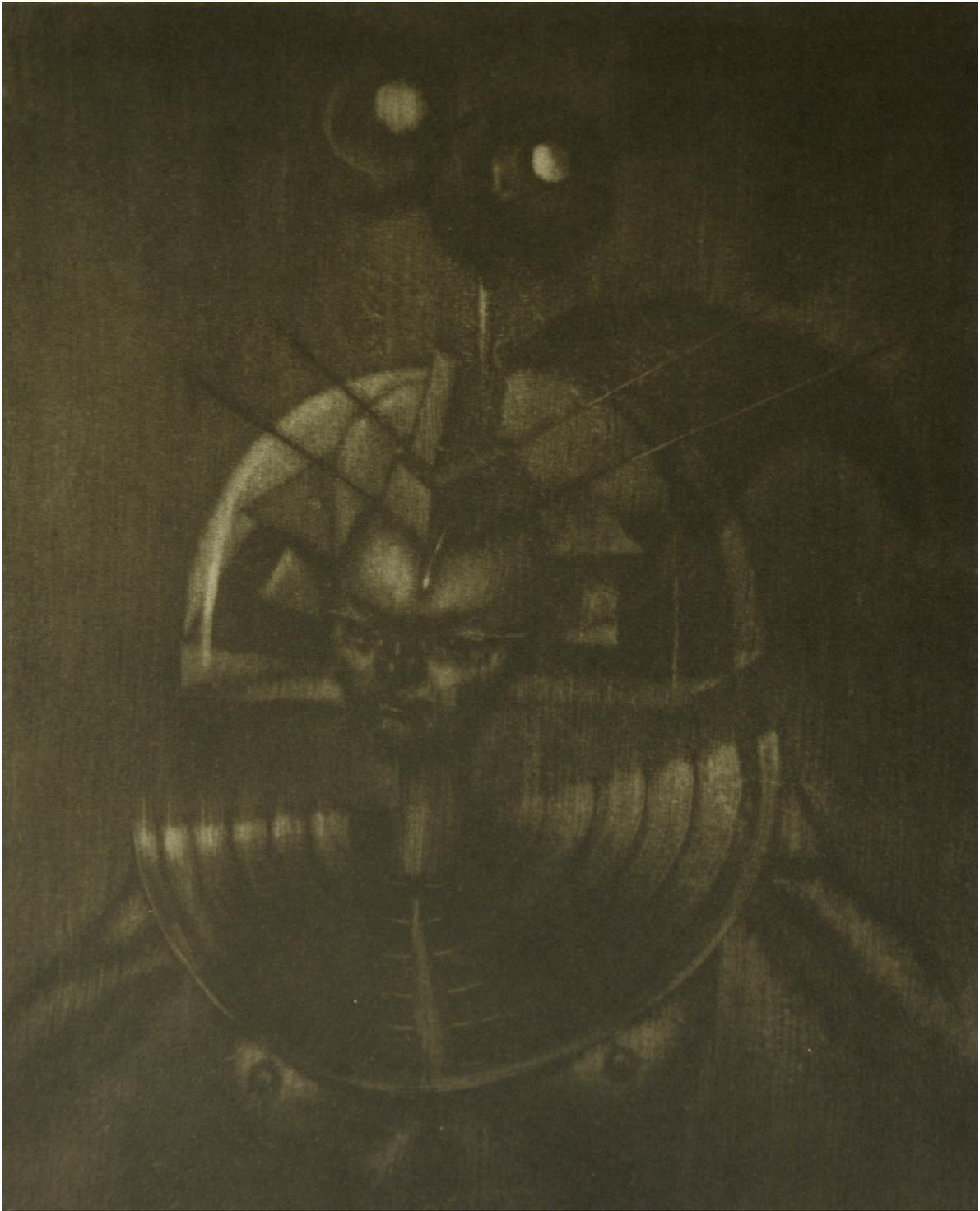


Fig. 63 *Mujer estilizada (La faraona)*, 2013, manera negra, estampa sobre papel Superalpha 250gr/m², 51/36 cm., matriz 32'5/24'7 cm.

Muchacha

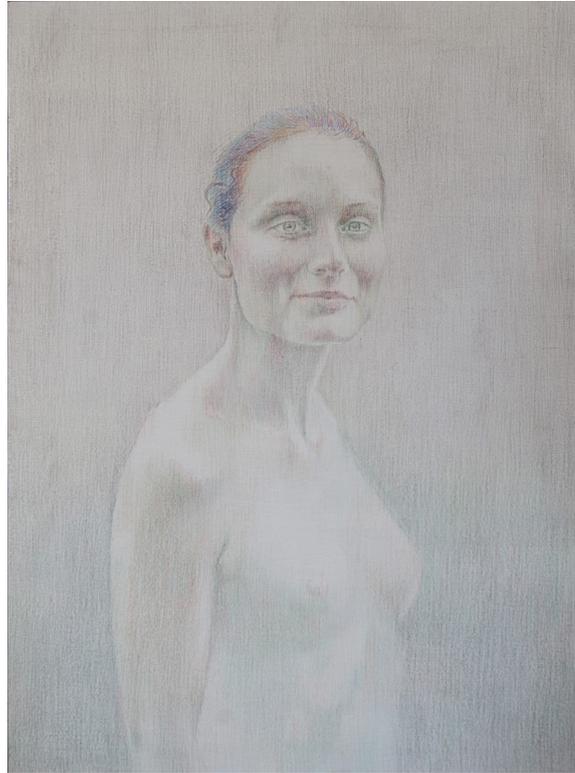


Fig. 64 *Muchacha* (en proceso: lápiz a todo color), 2014, técnica mixta sobre tabla, 76/56 cm.

Aspectos compositivos y formales.

— Es una composición central y sin tensiones. Se procura una sutil diferenciación entre la figura y el fondo.

— El cromatismo es complejo. Participa el color blanco de la imprimación. Sigue el color del dibujo de lápiz. La base de blanco de carbonato de magnesio proporciona la capa más luminosa y saliente.

— La última parte del cromatismo se consigue con dos tonos de veladura.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— La propuesta repite los pasos procedimentales de la obra *Irene*, 2013.

— El soporte es contrachapado con una imprimación de creta blanca.

— La propuesta técnica se desarrolla en varias sesiones. La primera es un dibujo con lápices de color, la segunda es hacer cobertura de látex, la tercera es pintar con acrílico de blanco de carbonato de magnesio y la cuarta es velar con óleo.

— Las veladuras se aplican en dos sesiones. La primera se basa en un tono frío (azul Prusia) y la segunda se basa en cálidos (sombra natural clara italiana).



Fig. 65 *Muchacha* (fragmento en proceso), 2014, técnica mixta sobre tabla, 76/56 cm.

Retrato femenino

Aspectos compositivos y formales.

- En la composición se sitúa una cabeza flotante con tocado abundante.
- El cromatismo básico consiste en dos colores complementarios. No es casualidad que son los colores de la bandera nacional de nuestro país Bulgaria, así mismo el tocado remite el traje folclórico búlgaro.

Aspectos técnicos y procedimentales.

- Es un cuadro de óleo sobre tela realizado en seis sesiones.
- En la primera sesión dibujamos el modelo y sobre el fondo creamos una base de color verde quebrado
- En la segunda sesión cubrimos el rostro de color complementario.
- En la tercera sesión definimos los rasgos de la cara y la forma del tocado
- En la cuarta sesión ajustamos los colores y repintamos el fondo con materia
- En la sexta aplicamos veladura general.
- Las sesiones posteriores se dedican a enfatizar los blancos y a la aplicación de veladuras locales con múltiples retoques.



Fig. 66 Retrato femenino (proceso), 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.

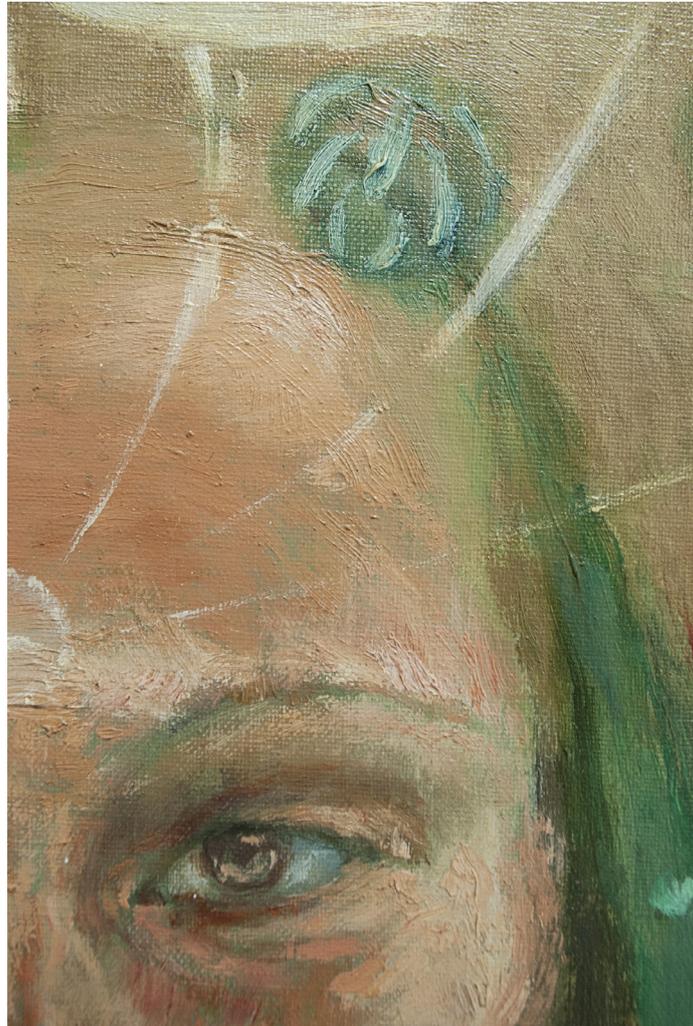


Fig. 67 *Retrato femenino* (detalle), 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.



Fig. 68 *Retrato femenino (en proceso)*, 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.

Busto de piedra

Aspectos formales.

- Es un retrato de mujer no idealizado.
- Parte de fotografías.
- El material es mármol rosa portugués.

La textura varía: en la zona de la cara es un pulido y en la cabello la textura es de los dientes de la gradina y del trabajo de la fresa.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— Partimos de un modelo de arcilla y positivo en escayola.

— El trabajo se realizó *por puntos* con transportador y máquina de puntos.

— Se llegó a la forma concreta desbastando con martillo neumático y gradina, disco pequeño segmentado y fresa.

— Como se trata de un mármol rosa portugués, contiene vetas oscuras que sobre un retrato queda feo. Entonces conviene hacer un pulido mate. Pulimos a mano con trozos de arenisca de rodano con agua.



Fig. 69 Proceso de sacar puntos.



Fig. 70 *Busto femenino*, 2014, mármol rosa portugués, 46/28/30 cm.



Fig. 71 Modelo de escayola para *Busto femenino*, 2011, escayola, 59/44/30 cm.

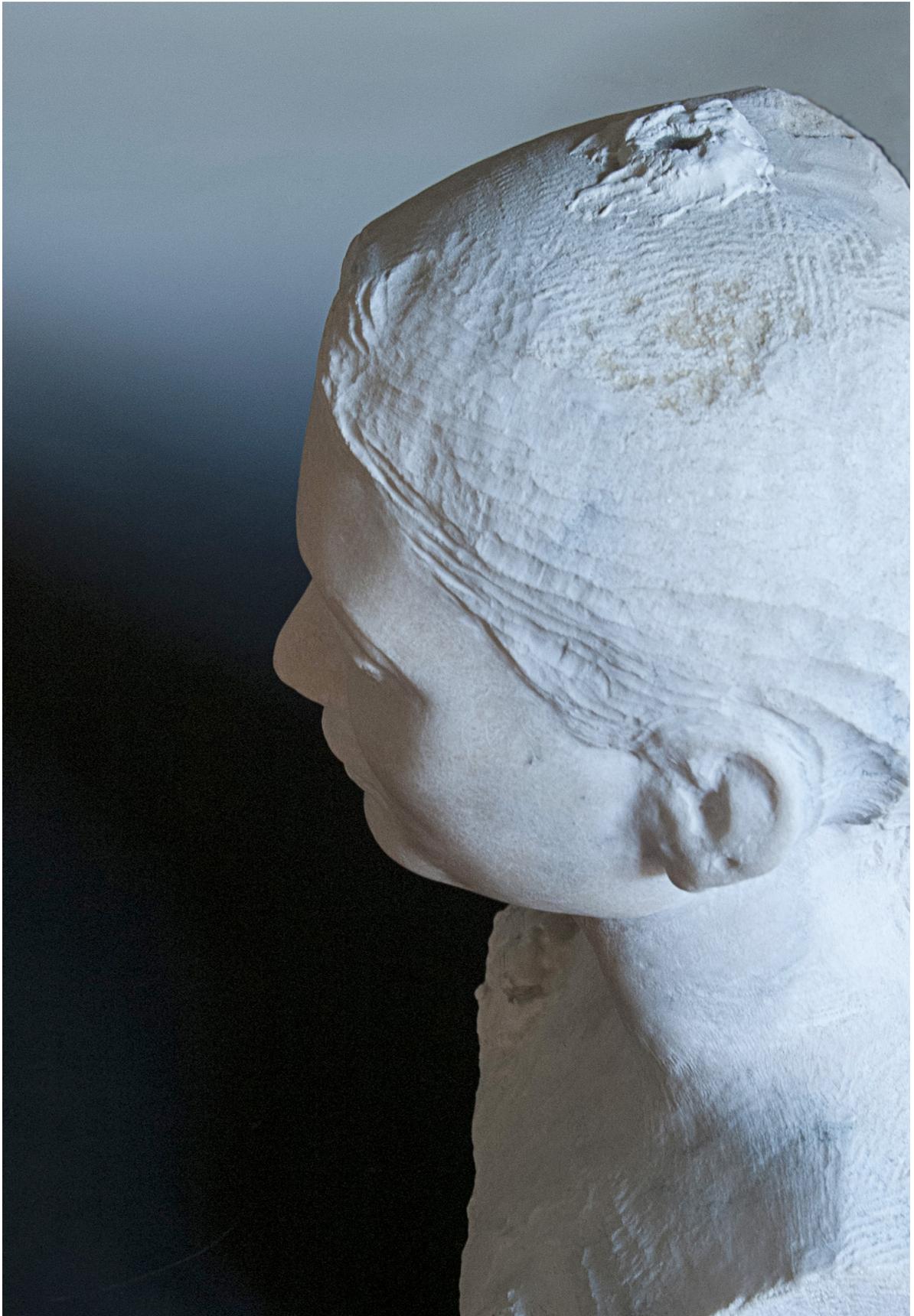


Fig. 72 *Busto femenino*, 2014, mármol rosa portugués, 46/28/30 cm.

OBRAS SECUNDARIAS

Hacia una idealización aquiropoiética

En este conjunto de obras, nos propusimos resolver plásticamente el retrato femenino de manera parecida a nuestros referentes plásticos. Para cada solución nos hemos apoyado en una técnica que vamos a explicar con la obra o la serie correspondiente. Para este apartado la atención sobre el procedimiento es primordial así que las obras se desarrollan según tres grupos de propuestas técnicas.

La primera propuesta se basa en la técnica del óleo, la segunda propuesta se basa en la técnica de cera bruñida y la tercera en el temple de gelatina.

La elaboración de las obras primarias se hizo con la intención de servir a una interpretación posterior en una poética *aquiropoiética*. En la Propuesta I y Propuesta II se utilizan de modelo las piezas del apartado Obras primarias y alguna más. En la Propuesta III se utilizó de modelo una foto propia.

La elaboración de las obras primarias es garantía del reconocimiento de la imagen por mucho que nos desviemos de la concreción de la figura en la intervención *aquiropoiética*. Este reconocimiento es necesario para mantener la idea de que son idealizados.

[propuesta I]

La faraona: El paso de las obras primarias a secundarias*Aspectos compositivos y formales.*La composición está tomada del cuadro *La faraona* (en proceso), 2013.*Aspectos técnicos y procedimentales.*

— En el primer cuadro (fig. 73) intentamos dar el paso de un procedimiento tradicional de pincelada a otro más gestual. Necesitamos este paso para abandonar la ejecución lenta y mimética. La disciplina de una ejecución inmediata nos obligó enseguida a pasar a unas manchas grandes sin definición. Para potenciar esta intención empezamos un segundo cuadro (fig. 74) inmediatamente después de terminar las intervenciones sobre el primero.



Fig. 73 *La faraona* (versión), 2013, óleo sobre papel, 105/76 cm.



Fig. 74 *La faraona* (versión), 2013, óleo sobre papel, 100/71 cm.

— Para romper el aspecto intencionado de la brocha intervenimos con espátula y barrido con trapo. A la vez, para variar la factura pictórica, necesitamos variaciones en la densidad de la pintura. Así que en diferentes zonas de luminosidad hemos utilizado mezclas de pintura de diferente comportamiento lumínico: en las zonas de más luz una mezcla de óleo con más médium, así ganamos luz del color del papel.

— Optamos por resolverlo en cromatismo monocromo porque la mayoría de los accidentes aqueropoieticos naturales se figuran sobre objetos de un material (y por consiguiente de un color). Y efectivamente, comparado con el cuadro anterior nos movemos



Fig. 75 *La faraona*, 2013, óleo sobre papel pegado sobre tela, 100/71 cm.

más libremente en el gesto.

— Para simular involuntariedad dejamos algunos elementos sólo ligeramente anotados. Hemos caído en la tentación de retocar la superficie del rostro, en este caso más de lo necesario, y añadir líneas con el filo de la espátula.

— El retoque final fue un accidente totalmente involuntario, un fallo al transportar ambos cuadros (que en una ocasión diferente sería un grave error): el primer cuadro depositó algunas manchas azuladas sobre el segundo.

[propuesta II]

Retratos idealizados: Serie de cera bruñida

Entre las varias técnicas ofrecidas en la asignatura *Procesos creativos en la gráfica* la cera bruñida tiene más afinidad con nuestras obras anteriores. También consideramos que la obra realizada con esta técnica se adecua con más facilidad al resto de las propuestas de nuestro Proyecto final de máster como una herramienta para generar imágenes de aspecto involuntario. Durante el curso descubrimos otros procedimientos derivados de la cera y la nogalina.

Hemos ordenado la obra según se fue realizando, de este modo se observará con facilidad la evolución de la búsqueda plástica.

A esta propuesta pertenecen las obras:

Muchacha con tocado, 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 52/35 cm.

Interpretación de Helene, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.

Mujer con llamas, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.

Retrato femenino, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/55 cm.

Mujer, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/52 cm.

La faraona, 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.

Muchacha con tocado, 2014, acrílico, cera y nogalina sobre papel Superalpha, 70/50 cm.

Mujer, 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.

A continuación se incluirán aspectos generales de los cuadros de la propuesta II.

Aspectos compositivos y formales.

— Las composiciones son características del retrato de género.

— Trabajamos a partir de modelos ya utilizadas en las Obras primarias.

— La verticalidad inalterada del barrido es un factor unificador arquitectónico. Posiblemente por efecto de “trama” entra en contradicción con el concepto de espacialidad (profundidad) pero nosotros partimos de la necesidad de generar la imagen como efecto de ambigüedad entre la dirección del barrido de cera, que no llega a ser una trama, y el “claroscuro” de la veladura. Otro componente de la unificación plástica es la veladura que cubre todo el espacio pictórico. En la mayor parte de los trabajos la nogalina tiene valor de veladura (es decir, no es un tono de color independiente). Para conseguir esa poética combinamos el barrido de cera y el frotado de la capa de nogalina.

— En todos los trabajos de cera bruñida se nota una evolución sobre el grafismo de la base de cera. Así en los primeros trabajos es más tosca y con espacio entre los grafismos. Hacia el final el grafismo se depura. Se respeta la trama vertical como una base arquitectónica sobre la cual deben aparecer las figuras. Esta base arquitectónica será común para las figuras y el fondo.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— El soporte es papel *Cuché* o *Superalpha*.

— En esta serie de cuadros se utilizó la técnica de cera en varias modalidades: cera, nogalina y cera bruñida sobre papel *Cuché* y papel *Superalpha*. Se han utilizado varias modalidades de cera: barras de cera en color *Manley*, cera oleosa *Sennelier*, cera virgen y cera virgen en pasta.

— Para la veladura se utilizó solución acuosa de nogalina.

— El procedimiento de aplicar la cera en barrido y nogalina con brocha. Se sigue con el arrastre de la nogalina y el secado del soporte. Se termina con el bruñido con un trapo de algodón. En *Anexos* hay un apartado dedicado a la investigación técnica sobre los procedimientos basados en cera.

Muchacha con tocado



Fig. 76 *Muchacha con tocado*, 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/30 cm.

Aspectos compositivos y formales.

— Aquí aplicamos ceras de varios colores intentando conseguir un dibujo parecido al original de lápiz valorando el claroscuro con diferentes colores y dejando algunas zonas sin cubrir con cera.

— Dejamos espacio entre los grafismos de la cera.

— En este trabajo la nogalina actúa como un tono de color independiente, esto se hace visible en gotas y empapada entre los grafismos de la cera.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— En este trabajo se han experimentado varias posibilidades técnicas: barrido de cera en color y empastes de cera oleosa sobre lo que se aplica nogalina en veladura como valor plástico independiente.

— En una zona cubierta con cera oleosa se utilizó de veñadura un secativo de cobalto.



Fig. 77 *Muchacha con tocado*, 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 52/35 cm.

Interpretación de Helene



Fig. 78 Odd Nerdrum, *Helene* (fragmento), s/f, óleo sobre tela, 53 7/46'6 cm.

Aspectos compositivos y formales.

— Para esta obra se utilizó de modelo un retrato pintado por el pintor noruego Odd Nerdrum (fig. 78). Elegimos el cuadro por su coincidencia temática con nuestra obra.

— Era el primer trabajo en el cual probamos el bruñido forzado con que sacamos las luces. Deseamos que se vea la interpenetración entre el grafismo vertical y la mancha sutil del bruñido.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— Cubrimos gran parte de la superficie con cera Manley en barrido.

— En las zonas luminosas de especial interés aplicamos barrido de cera o barrido y empaste de barra oleosa en una capa más gruesa.

— La veladura de nogalina tiene un valor unificador cromático de toda la superficie así como de crear efecto de profundidad en la superficie pictórica.

— Aplicamos la nogalina con una brocha sin presionar ni insistir. La cera repele la nogalina y se forman gotas alargadas. Movemos la nogalina por toda la superficie del soporte.

— Después de aplicar la nogalina con la brocha, seguimos ejecutando arrastres suaves con un trapo hasta conseguir el secado superficial de la nogalina. Cada vez las gotas se hacen más pequeñas. De esta manera la nogalina se integra sobre la cera sin dejar charcos ni gotas, y al mismo tiempo se equilibra el secado por todas las partes. Cuando el soporte de papel está seco, lo bruñimos con una tela fina de algodón.



Fig. 79 *Interpretación de Helene*, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.

Mujer con llamas

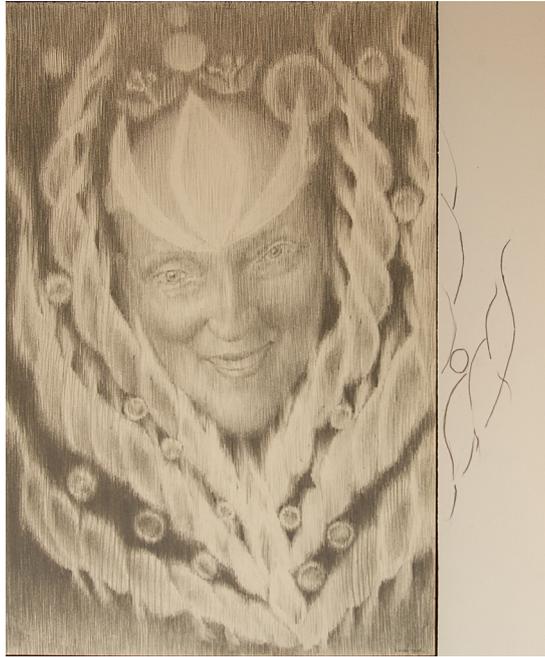


Fig. 80 *Mujer con llamas*, 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/36 cm.



Fig. 81 *Mujer con llamas*, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.

Retrato femenino



Fig. 82 *Retrato femenino*, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/55 cm.

Mujer



Fig. 83 *Mujer*, 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/30 cm.

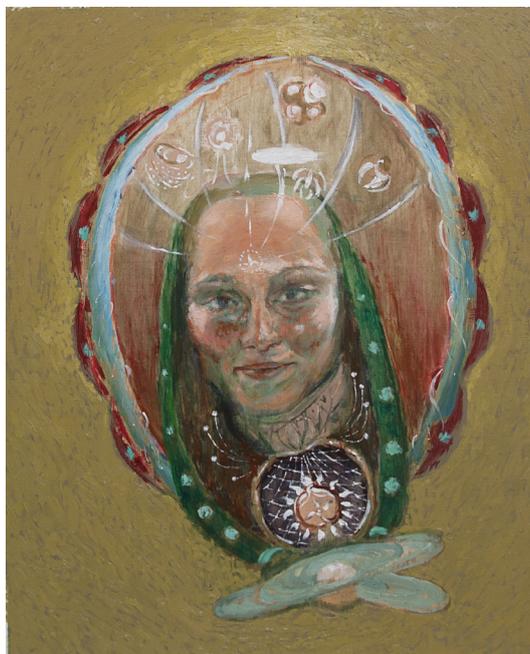


Fig. 84 *Mujer*, 2014, óleo sobre tela, 72/60 cm.



Fig. 85 *Mujer*, 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/52 cm.

La faraona

Aspectos compositivos y formales.

- Este cuadro es la última revisión de *La faraona*. Su origen es una pintura del año 2012 — sin referente.
- Es una mujer que pintamos en varias ocasiones.
- Las luces están tímidamente anotadas. Los contrastes son mínimos.
- La composición es la misma que la de las versiones precedentes.

Aspectos técnicos y procedimentales.

- En esta obra trabajamos por capas. La primera capa es de cera transparente oleosa. Por ser transparente, nos impidió distinguir los grafismos de los espacios sin cera. Estos se destacaron cuando aplicamos la nogalina.
- En las zonas de máxima luz aplicamos empastes de cera oleosa. Hicimos una capa de las luces de la figura con cera blanca oleosa. Esto proporcionó relieve. Luego cubrimos con cera blanca *Manley* toda la superficie.
- Desaparece el grafismo porque la cera se aplica con más densidad.
- Luego aplicamos la nogalina y bruñimos las luces.



Fig. 86 *La faraona* (proceso), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.



Fig. 87 *La faraona* (detalle, proceso), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.



Fig. 88 *La faraona*, 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.



Fig. 89 *La faraona* (detalle), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.



Fig. 90 *La faraona* (detalle), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.

Muchacha con tocado

Aspectos compositivos y formales.

— Deriva del dibujo de la obra primaria *Muchacha con tocado* 2013. Es la misma composición pero sobre papel *SuperAlpha*.

— El rostro y la figura crean una diagonal que nace de la base derecha del cuadro.

— En esta obra la cera virgen aporta un valor tonal propio y una textura táctil.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— En el trabajo se incluyen látex acrílico, cera virgen, cera *Manley*, cera oleosa y nogalina.

— Impregnamos el papel con acrílico pigmentado en azul ultramar.

— Frotamos sobre el papel cera virgen. Se formaron islas en relieve.

— Después dibujamos con cera oleosa amarilla.

— Rellenamos el relieve con cera en pasta derretida. Aplanamos rascando lo sobrante de cera con espátula metálica.

— Velamos posteriormente con nogalina.



Fig. 91 *Muchacha con tocado*, 2014, acrílico, cera y nogalina sobre papel Superalpha, 70/50 cm.

Mujer

Aspectos compositivos y formales.

Está basado en un dibujo previo *Retrato femenino* y una pintura *Retrato femenino* 2014 de óleo.

Aspectos técnicos y procedimentales.

- Está realizado con cera de abeja en pasta.
- Hemos decidido experimentar también con el material de pigmentación (veladura). Esto al principio era vino. Para tener más consistencia intentamos espesarlo en fuego evaporando el contenido acuoso (alcohólico).
- Aplicamos una capa de vino.
- Aplicación de la nogalina. El fondo de la misma cera preparada con vino hacía posible la adherencia de la nogalina de tal modo que la nogalina aplicada directamente no necesitaba arrastres.
- El folio de acetato con dibujo preparado lo fijamos en uno de los bordes del soporte.
- Mojamos con agua o nogalina las zonas donde queremos sacar luces. Ponemos encima el acetato y lo decalcamos (fig. 93). Así, con aguadas locales y despegos decalcomanías, generamos manchas claras. En realidad es el procedimiento de la *decalcomanía* con medio acuoso.



Fig. 92 *Mujer* (versión 1), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.



Fig. 93 *Mujer* (detalle del proceso), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.



Fig. 94 *Mujer* (2ª versión sobre el mismo soporte de versión 1), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.

[propuesta III]

Retratos de Natalia

Son dos trabajos realizados con la técnica de temple de gelatina con el procedimiento de decalcomanía. A continuación se incluirán aspectos generales de los cuadros de la propuesta III y las obras que la componen.

Natalia en rojo, 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.

Natalia en verde, 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.

Aspectos compositivos y formales.

— La poética del lenguaje abstracto varía y la decalcomanía supera la pincelada como procedimiento en su aspecto de involuntariedad.

Aspectos técnicos y procedimentales.

— Todo el trabajo de esta técnica se realiza sobre soporte rígido (chapa contrachapada) con imprimación de creta.

— La técnica magra exige un soporte rígido y una imprimación magra (creta). Estas dos exigencias se determinan, por un lado, debido al carácter quebradizo de las colas de animales como aglutinante, y por otro, porque el soporte no puede ser más graso que la pintura. Este es el caso cuando la imprimación tiene una característica magra parecida a la de la pintura.

— Proponemos el uso de curtido con formol del soporte antes de pintar y de la pintura magra después de obtener cada mancha o zona.

— Se han utilizado pigmentos distribuidos por la casa *Kremer*.

Natalia en rojo

Aspectos compositivos y formales.

- El retrato procede de una fotografía hecha por nosotros.
- La composición encaja dentro del género del retrato de artista.

Aspectos técnicos y procedimentales.

- El soporte es contrachapado de imprimación creta.
- El único pigmento que se utilizó fue óxido de hierro.
- Intentar cubrir el fondo con una capa densa para separar figura y fondo.

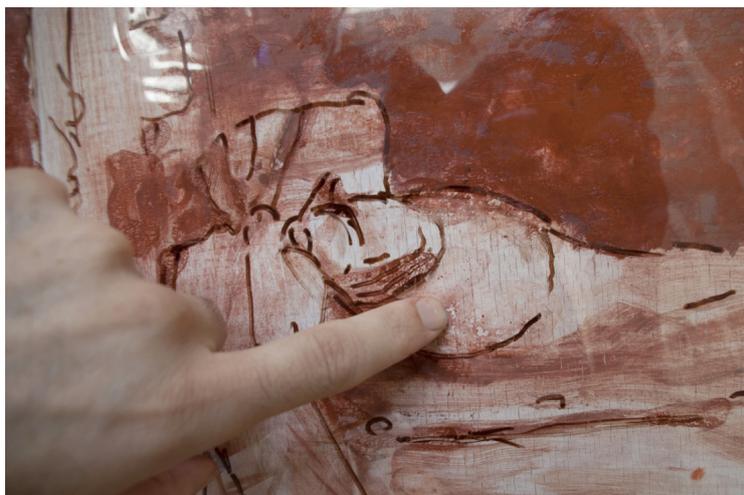


Fig. 95 *Natalia en rojo* (proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.



Fig. 96 *Natalia en rojo* (detalle del proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.

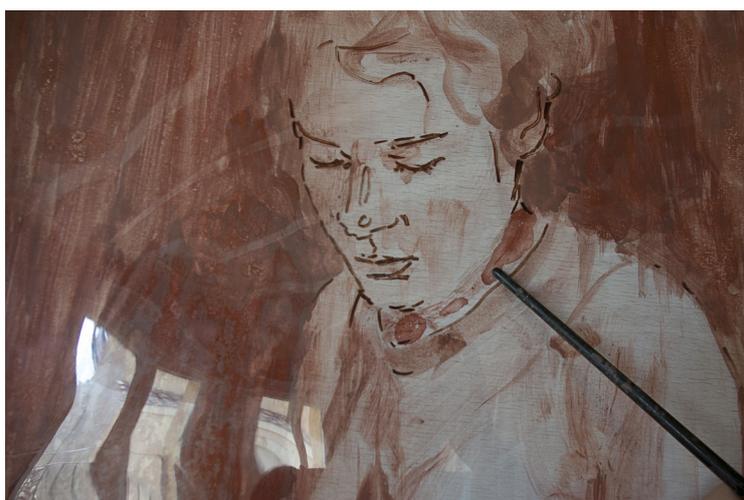


Fig. 97 *Natalia en rojo* (proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.



Fig. 98 *Natalia en rojo* (detalle), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.

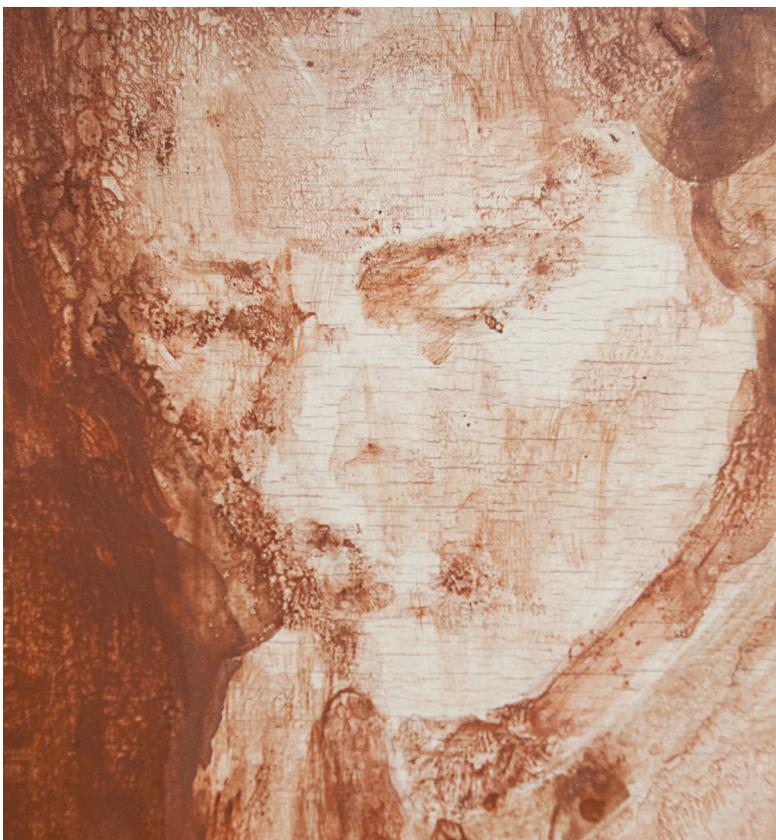


Fig. 99 *Natalia en rojo* (detalle), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.



Fig. 100 *Natalia en rojo*, 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.

Natalia en verde

Aspectos compositivos y formales.

- En este trabajo asumimos el riesgo de dejar el espacio del fondo sin pintar. Quisimos conformar la figura sin interferencias.
- Parte de la composición de *Natalia en rojo*.
- El retrato ocupa el lugar central del espacio pictórico.

Aspectos técnicos y procedimentales.

- Utilizamos los pigmentos verde ftalocianina PG7, rojo de óxido de hierro 110, y azul ultramar PB29, entre los cuales predomina el primero.
- Se trabaja en varias fases. Primero humedecemos con agua destilada un zona más amplia (se puede pintar sobre húmedo o sobre seco.).
- Aplicamos la cantidad de pintura con brocha o pincel. Después apretamos con un folio de acetato y despegamos. Por obligación tenemos el folio fijado en alguno de los bordes del soporte, por eso despegamos en una dirección como la hoja de un libro al pasar página. En el último punto de contacto se queda la impronta de una línea que aquí denominamos *línea decalcomaniaca*. Esta línea es irregular y por sí misma puede ser un recurso.
- La escala de la mancha conviene que sea más grande e inmediata para evitar correcciones y conseguir un aspecto involuntario óptimo. En caso de fallos limpiamos inmediatamente.
- La *mancha decalcomaniaca* tiene la impronta de una involuntariedad total. Estos efectos se pueden conseguir trabajando una mancha continuada sobre una zona húmeda y una zona seca.



Fig. 101 *Natalia en verde* (proceso), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.



Fig. 102 *Natalia en verde* (en proceso), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.



Fig. 103 *Natalia en verde* (detalle), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.



Fig. 104 *Natalia en verde*, 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.

1. conclusiones referidas a la obra/

2. conclusiones sobre los objetivos conseguidos/

CONCLUSIONES

La obra, como un proyecto fallido, nos sirvió de ejercicio para desarrollar nuestro sentido de libertad en la expresión plástica. Por ser un proyecto de variación técnica, cada procedimiento ayudó a complementar o buscar una sensibilidad diferente.

La obra, como un proyecto logrado, nos ayudó a conformar una producción de lenguaje más maduro que en obras anteriores.

Consideramos que la poética involuntaria a la que aspiramos como objetivo del Proyecto exige más experimentación procedimental para llegar a conclusiones acerca de los procedimientos y técnicas *aquiropoiéticas*.

Concretamente *Natalia en rojo* sufre una acumulación de capas que eliminan la frescura plástica; se nota en este cuadro la huella de la pincelada voluntaria. Entre las obras en que conseguimos algo de la poética investigada destacamos *La faraona*, *cera bruñida* y *Natalia en verde*, temple. La poética en estas dos obras, con sus fallos, es más depurada y coherente. En estas dos obras se supera el apego al procedimiento de pincelada (o grafismo) de aspecto voluntario.

Entre los objetivos marcados sobre la investigación del fenómeno *idealización* se ha profundizado en el tema propuesto gracias a los estudios de la bibliografía sobre el tema y la observación del fenómeno en la imagen. Descubrimos, sin embargo que existe una enorme cantidad de ejemplos de *idealización* de la mujer en la cultura y en la historia del arte, tantos que ahora vemos el apartado conceptual como un conjunto de escuetas notas sobre un tema fascinante, tal vez inabarcable. No obstante, de ahí se han sacado muchas ideas aplicables a la conformación de la imagen de la mujer (reiteraciones, citas e hibridaciones de modelos icónicos), tanto como pintor o como espectador del fenómeno en la obra de arte.

El concepto *aquiropoesis* está atendido en el desarrollo conceptual como una herramienta plástica. Contamos con ello para una aplicación más consciente y posible en la elaboración de los cuadros.

Hemos realizado una serie de trabajos que responden en mayor grado a los obje-

3. conclusiones referidas al estudio del Tema/

4. conclusiones sobre la memoria escrita y recopilación del trabajo/

tivos marcados en cuanto el tema y la poética. La parte de la obra realizada más importante es la que fusiona los dos conceptos, *idealización* y *aquiropoiesis*, y da la respuesta positiva de nuestra hipótesis.

Con respecto al tema que impulsa este proyecto, se ha de insistir en la peculiaridad de los referentes y lecturas seleccionados pues descubrimos cómo el tema se abre continuamente hacia las esferas más diversas. La idealización es una manera de ver la identidad del sujeto o crear una nueva identidad en función de alguna motivación personal. La *aquiropoiesis*, relacionada con la *idealización*, ofrece una manera de proyectar la percepción de cada uno mediante la creatividad.

Así, profundizando en las lecturas éramos cada vez más conscientes de que nos posicionábamos sobre el material bibliográfico con una actitud reflexiva y crítica. Quizás la causa de esto es que la bibliografía sobre el tema de la belleza y la belleza femenina es extremadamente rica. Por esto procuramos mantener un punto de vista personal que construyó también la estructura, el contenido y el material bibliográfico.

El escrito, como era de esperar, nos resultó un esfuerzo mayúsculo. Una gran parte del tiempo de la realización del trabajo la dedicamos a lecturas que al final no utilizamos con referencias directas, sin embargo han dejado en nuestro aprendizaje un fondo teórico. En cuanto a la aportación de un discurso propio de las imágenes creemos que se han escogido las adecuadas para ilustrar un trabajo de investigación práctica cuyo impulso es la imagen de la mujer en los más variados ámbitos de la cultura.

Creemos que la memoria narra bien el desarrollo de nuestro proyecto creativo. Optamos por una exposición cronológica de la obra y gracias a este esfuerzo de estructura y reflexión hemos dejado constancia escrita de procedimientos interesantes que, además de servir quizá a otros, recogen nuestro tiempo de pintor y de vida.

Por fin, como suele decirse, no es un proyecto cerrado. La memoria recoge hasta este momento una cantidad de piezas limitada... el desarrollo de la obra continuará... tal vez no haya hecho más que empezar.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

ARENAS, Carlos, PLASENCIA, Carlos: *H. R. Giger: escultura, gràfica i disseny* (catálogo de exposición). UPV, Valencia, 2007.

BAILLY, Jean-Christophe: *La llamada muda. Ensayo sobre los retratos de El Fayum*. Ediciones Akal, Madrid, 1997 (1ª ed., 2001).

BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*. Catedre, Madrid, 1994.

BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989 (6ª ed., 1994).

DA VINCI, Leonardo: *El tratado de la pintura*. Imprenta real, Madrid, 1827.

DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Editorial Reverté, Barcelona, 1921 (4ª ed. española, 1986).

ECO, Umberto y DE MICHAELE, Girolamo: *Historia de la belleza*. Editorial Lumen, Barcelona, 2002 (3ª ed., 2005).

FAXON, Alicia Graig: *Dante Gabriel Rossetti*. Phaidon Press, Oxford, 1989.

FEEDBERG, David: *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid, 1986.

GAMBONI, Dario: *Potencial Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Reaktion Books, London, 2002.

— “El metro y la virgen de Guadalupe: Contextos de la virgen del metro, Ciudad de México 1997-2007” en *Sans Soleil: Estudios de la imagen*, vol. 5, nº 2, p. 32-51, 2009 (2013).

GIMFERRE, Pere: *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977.

GOMBRICH, Ernst: *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la percepción pictórica*. Debate, Madrid, 2002.

— “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en *AAVV: Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1973 (1ª ed., 1983).

HAUSER, Arnold: *Historiasocial de la literatura y del arte*. (Volumen1). Editorial Labor, Madrid, 1976.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *Retrato del artista de los ochenta: crónica de la pintura romántica actual* (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia Departamento de Pintura, Valencia, 1989.

MAYER, Marcos: *John Berger y los modos de mirar*. Campo de ideas, Madrid, 2004.

MAYER, Ralf: *Materiales y técnicas del arte*. Herman Blume, Madrid, 1981 (1ª ed., 1985).

MOREAUX, Arnould: *Anatomía artística del hombre*. Ediciones Norma, Madrid, 2005.

PALYUSHEV, Bozhidar: *Física de Díos 2*. Editorial Dilok, s.l., Bulgaria, 2000, ISBN: 954-9994-01-5.

PAZ, Octavio: *La llama doble*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993.

PLINIO SEGUNDO, Cayo: *Historia Natural* (Libro 35). Visor, Madrid, 1998.

PLASENCIA, Carlos y MARTÍNEZ, Manuel: *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2007.

SABORIT, José: “Naturaleza como modelo” en ALBELDA, José, SABORIT, José: *La construcción de la naturaleza*. Perejaume, Charles Simonds, VEGAP, Valencia, 1997.

SPIES, Werner: *Max Ernst* (catálogo). Editions du Centre Pompidou / Prestel-Verlag, París / Munich, 1991.

TOMÁS, Facundo: *Escrito, pintado (dialéctica ante escritura e imagen en la conformación del pensamiento europeo)*. A. Machado Libros, Madrid, 1998 (2ª ed., 2005).

TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Eriel, Barcelona, 1982 (2006).

VV. AA.: *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2000 (1ª ed., 2006).

[vídeo]

Impressions de la Haute Mongolie [videgrabación] dirigida por José Montés-Baquer, autor Salvador Dalí. Colonia, Alemania: Westdeutsches Fernsehen, 1976, (51 min. aprox.): son., col.

[en línea]

ИКОНОПИСНИЯТ КАНОН (El canon icónico) [en línea]. <http://iconi.komentiram.com/иконописният-канон.html> [citado en 24 de mayo de 2014].

(Sobre el canon del icono), [en línea]. <http://icons.alle.bg> [citado en 24 de mayo de 2014].

LAS NIÑAS-DIOSAS DEL HIMALAYA [en línea]. <http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/c.asp?id=07456> [citado en 23 de mayo, 2014].

MUCHA FOUNDATION [en línea]. <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/240> [citado en 23 de mayo, 2014].

[apuntes
de clase]

Apuntes de clase de Dr. Guillermo Aymerich, profesor de “Retrato” de la UPV, Valencia, 2013, sin editar.

Apuntes de clase de Dr. José Galindo, profesor de “Proyectos de pintura II” de la UPV, Valencia, 2013, sin editar.

Apuntes de clase de Dr. Rafael Calduch, profesor de “Procesos creativos en la gráfica” de la UPV, Valencia, 2014, sin editar.

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 1	“El maestro de Boyana”, <i>Sevastocratora Desislava</i> (fragmento), 1259, pintura directa sobre mural, Iglesia de Boyana, Sofía, Bulgaria.	17
Fig. 2	Autor desconocido, <i>María</i> , Bizancio, s. VI, técnica mixta con encáustica sobre tabla, 16/15'3 cm., Ermitage, Russia.	17
Fig. 3	Svetlana Luñkina como Odeta en <i>El lago de los cisnes</i> (foto Irina Lepnyova, 2011).	18
Fig. 4	Fotografía de una gimnasta.	19
Fig. 5	Desfile de la colección primavera-verano de 2009 de Lee Alexander McQueen.	20
Fig. 6	Sesión de maquillaje de Natalie Hershlag Portman como Reina Amidala Padme en la película <i>Las guerras de las galaxias. Episodio I</i> (George Lucas, 1999).	20
Fig. 7	Dante G. Rossetti, <i>Helena de Troya</i> (fragmento), 1863, óleo sobre tela, 71/31 cm.	24
Fig. 8	Dante G. Rossetti, <i>Lucy Madox Brown Rossetti</i> , 1874, tiza de color sobre papel, 51/38'6 cm.	24
Fig. 9	Jan Toorop, <i>Las tres novias</i> , 1893, lápiz y tiza sobre papel, 78/98 cm.	25
Fig. 10	Albrecht Dürer, <i>Retrato de mujer joven con el pelo trenzado</i> (fragmento), 1497, óleo, 56'5/42'5 cm.	26
Fig. 11	Tiziano Vecellio, <i>Emperatriz Isabel de Portugal</i> (fragmento), 1548; óleo sobre lienzo, 117/98 cm.	26
Fig. 13	Cabellera trenzada (fotografía sacada de internet).	26
Fig. 12	<i>Busto de Artemis</i> (copia), 130-140 a.C. de original siglo V, mármol.	26
Fig. 14	Nubes cirrocúmulos (foto propia).	26
Fig. 15	H. R. Giger <i>Biomechanoid</i> (réplica, fragmento), 2002, aluminio, 153/53/57 cm.	27
Fig. 16	Carlos Schwabe <i>La muerte del sepulturero</i> (fragmento), 1895-1900, acuarela, gouache, lápiz, 75/55'5 cm.	28
Fig. 17	Mihail Vrubel, <i>Princesa cisne</i> , 1900, óleo sobre lienzo, 142/83 cm.	28
Fig. 18	Mihail Vrubel, <i>boceto para pintura mural no realizado</i> , 1887, acuarela, s/m.	29
Fig. 19	Alfons Mucha, <i>Cabeza bizantina (La morena)</i> , 1897, litografía, 34'5/28 cm.	31
Fig. 20	Louis W. Hawkins, <i>Máscara</i> , 1905, aguada sobre cartulina medidas desconocidas.	31
Fig. 21	Sergio Melero, Ilustración para la portada de <i>Eye Candy From Strangers 2</i> , 2008, imagen digital (Adobe Photoshop), Brand Studio Press.	31
Fig. 22	Sergio Melero, <i>Reina del reino boscoso</i> , 2014, imagen digital (Adobe Photoshop).	31
Fig. 23	Salvador Dalí, <i>Impressions de la Haute Mongolie</i> (fotograma), (José Montés-Baquer, 1976).	33
Fig. 24	Devotos ante La Virgen del Guadalupe (foto).	35
Fig. 25	Salvador Dalí, <i>Mercado de esclavas con aparición del busto invisible de Voltaire</i> (fragmento), 1941, óleo sobre lienzo, 46'5/65'5 cm.	37
Fig. 26	Mark Tansey, <i>Remedio</i> , 2011, óleo sobre lienzo, 165/250 cm.	38
Fig. 27	<i>Santo Sudario</i> , Catedral de Turín (foto UPI/Bettmann Newphotos).	39
Fig. 28	<i>Texturas naturales de piedra evocan rostros</i> (foto propia).	39
Fig. 29	Accidentes involuntarios que evocan figuras para <i>Ángel</i> (foto propia).	40
Fig. 30	<i>Ángel</i> , 2014, lápiz grafito sobre papel, 40/29 cm.	40
Fig. 31	<i>Alicia y el conejo</i> , 2014, lápiz grafito sobre papel, 40/39 cm.	41
Fig. 32	<i>Manchas de infiltraciones en una viga de hormigón que forman imágenes reconocibles</i> (foto propia).	41
Fig. 33	<i>Mujer con peinado chino</i> , 2014, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	41

Fig. 34	Accidentes involuntarios que evocan figuras <i>Mujer con peinado chino</i> (foto propia).	41
Fig. 35	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Trío de cabezas momificadas</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	42
Fig. 36	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Ojo paisaje</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	42
Fig. 37	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Militar mítico</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	43
Fig. 38	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Cara macabra</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	43
Fig. 39	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Cara</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	43
Fig. 40	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Perfil masculino</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/29 cm.	43
Fig. 41	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Mujer desnuda</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	44
Fig. 42	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Cadera de una mujer desnuda</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	44
Fig. 43	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Pecho II</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	45
Fig. 44	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Figuras femeninas entrelazadas</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	45
Fig. 45	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Pecho III</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	45
Fig. 46	<i>Dibujos del Techo de Juan</i> (fragmento <i>Pecho I</i>), 2007, lápiz grafito sobre papel, 42/39 cm.	45
Fig. 47	Max Ernst. <i>La atuendo de la novia</i> (fragmento), 1940, óleo sobre tabla, 130/96'6 cm.	49
Fig. 48	Gerhard Richter, <i>Enero</i> , 1989, óleo sobre lienzo, 320/400 cm.	50
Fig. 49	Anselm Kiefer, <i>Tierra de los dos ríos</i> , 1995, emulsión, acrílico, plomo, sal producida por electrolisis y condensador de placas de zinc sobre lienzo, 416/710 cm.	51
Fig. 50	Abel Segura, <i>Orinal</i> (detalle), 2012, óleo sobre lienzo, 162/162 cm.	52
Fig. 51	<i>Nefertiti con alas</i> , 1996, tinta china sobre papel, 29'7/21 cm.	55
Fig. 52	Boceto a lápiz para <i>Irene</i> , 2013, lápices acuarelables, 29/21 cm.	56
Fig. 53	<i>Irene</i> , 2013, lápiz, acrílico y óleo, 41/33 cm.	56
Fig. 54	<i>Cabeza femenina</i> , 2012, aguafuerte, matriz 21/16'4 cm.	56
Fig. 55	<i>La faraona</i> (detalle), 2012, óleo sobre papel, 145/145 cm.	56
Fig. 56	<i>La faraona</i> (proceso), 2013, óleo sobre papel, 96/64 cm.	57
Fig. 57	Modelo de escayola para <i>Busto femenino</i> , 2011, escayola, 59/44/30 cm.	58
Fig. 58	Figura femenina (fragmento), 2012, cera, 37/33/60 cm.	59
Fig. 59	<i>Muchacha</i> , 2013, lápiz grafito sobre papel, 29/40 cm.	60
Fig. 60	<i>Muchacha</i> , 2013, manera negra sobre Papel Rosaesquina Fabriano 220gr/m ² , 34'6/39'9 cm., matriz 24'4/33'1 cm.	60
Fig. 61	<i>Muchacha</i> , 2013, óleo sobre papel, 116/145 cm.	61
Fig. 62	<i>Muchacha con tocado</i> , 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/29'7 cm.	65
Fig. 63	<i>Mujer estilizada (La faraona)</i> , 2013, manera negra, estampa sobre papel Superalpha 250gr/m ² , 51/36 cm., matriz 32'5/24'7 cm.	67
Fig. 64	<i>Muchacha</i> (en proceso: lápiz a todo color), 2014, técnica mixta sobre tabla, 76/56 cm.	68
Fig. 65	<i>Muchacha</i> (fragmento en proceso), 2014, técnica mixta sobre tabla, 76/56 cm.	69
Fig. 66	<i>Retrato femenino</i> (proceso), 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.	71
Fig. 67	<i>Retrato femenino</i> (detalle), 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.	72
Fig. 68	<i>Retrato femenino</i> (en proceso), 2014, óleo sobre lienzo, 92/73 cm.	73
Fig. 69	Proceso de sacar puntos.	74
Fig. 70	<i>Busto femenino</i> , 2014, mármol rosa portugués, 46/28/30 cm.	75

Fig. 71	Modelo de escayola para <i>Busto femenino</i> , 2011, escayola, 59/44/30 cm.	76
Fig. 72	<i>Busto femenino</i> , 2014, mármol rosa portugués, 46/28/30 cm.	77
Fig. 73	<i>La faraona</i> (versión), 2013, óleo sobre papel, 105/76 cm.	80
Fig. 74	<i>La faraona</i> (versión), 2013, óleo sobre papel, 100/71 cm.	80
Fig. 75	<i>La faraona</i> , 2013, óleo sobre papel pegado sobre tela, 100/71 cm.	81
Fig. 76	<i>Muchacha con tocado</i> , 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/30 cm.	86
Fig. 77	<i>Muchacha con tocado</i> , 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 52/35 cm.	87
Fig. 78	Odd Nerdrum, <i>Helene</i> (fragmento), s/f, óleo sobre tela, 53'7/46'6 cm.	88
Fig. 79	<i>Interpretación de Helene</i> , 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.	89
Fig. 80	<i>Mujer con llamas</i> , 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/36 cm.	90
Fig. 81	<i>Mujer con llamas</i> , 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 69/51 cm.	91
Fig. 82	<i>Retrato femenino</i> , 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/55 cm.	93
Fig. 83	<i>Mujer</i> , 2013, lápiz grafito sobre papel, 40/30 cm.	94
Fig. 84	<i>Mujer</i> , 2014, óleo sobre tela, 72/60 cm.	94
Fig. 85	<i>Mujer</i> , 2014, cera bruñida sobre papel Cuché, 70/52 cm.	95
Fig. 86	<i>La faraona</i> (proceso), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.	96
Fig. 87	<i>La faraona</i> (detalle, proceso), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.	96
Fig. 88	<i>La faraona</i> , 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.	97
Fig. 89	<i>La faraona</i> (detalle), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.	98
Fig. 90	<i>La faraona</i> (detalle), 2014, cera bruñida sobre papel Superalpha, 76/55 cm.	99
Fig. 91	<i>Muchacha con tocado</i> , 2014, acrílico, cera y nogalina sobre papel Superalpha, 70/50 cm.	101
Fig. 92	<i>Mujer</i> (versión 1), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.	102
Fig. 93	<i>Mujer</i> (detalle del proceso), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.	104
Fig. 94	<i>Mujer</i> (2ª versión sobre el mismo soporte de versión 1), 2014, cera y nogalina sobre papel Cuché, 70/52 cm.	103
Fig. 95	<i>Natalia en rojo</i> (proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	107
Fig. 96	<i>Natalia en rojo</i> (detalle del proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	107
Fig. 97	<i>Natalia en rojo</i> (proceso), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	107
Fig. 98	<i>Natalia en rojo</i> (detalle), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	108
Fig. 99	<i>Natalia en rojo</i> (detalle), 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	108
Fig. 100	<i>Natalia en rojo</i> , 2014, temple sobre tabla, 92/71 cm.	109
Fig. 101	<i>Natalia en verde</i> (proceso), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.	111
Fig. 102	<i>Natalia en verde</i> (en proceso), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.	111
Fig. 103	<i>Natalia en verde</i> (detalle), 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.	112
Fig. 104	<i>Natalia en verde</i> , 2014, temple sobre tabla, 65/54 cm.	113

GLOSARIO ALFABÉTICO

A

actitud 11
 femenina 11
 masculina 11
adición de elementos 12
alma 16
alta moda 13, 20
ambigüedad 33
ángulo facial recto 13, 22
Antiguo Egipto 22
aprehensión social 12
aquiropoiesis 8, 9, 35, 36, 37, 51,
 115
aquiropoiético/a/os/as 7, 8, 9, 53,
 79, 115
Aristóteles 21
arte clásico 21
aspecto 12
 externo 12
 profesional 12
atributos constitutivos 15
autoconocimiento 15
autopoética 35, 53
Aymerich, Guillermo 53

B

ballet 13, 18
Baudelaire, Charles 13, 14
Baudrillard, Jean 11
belleza 12
 alterada 12
 facial 12
 facial elevada 12
 femenina 12, 14, 17
 ideal de 21
 ideal femenina 14
 idealizada 15
 manifestación de 12
 modelo de 12
 noción de 17
 percepción de la 17
 transferencia de 15
belleza propia 13
Bornay, Erika 27
Botticelli, Sandro 12, 23
Burne-Jones, Edward 24

C

cabellera 25, 26
 trenzada 26
Calduch, Rafael 53
Camper, Petrus 12
campos de torsión 27
canon 18
cánones 16
configuración iconográfica 16
conformación de la imagen 21
construcción facial 12
Cozens, Alexander 35
Currin, John 13

D

Dalí, Salvador 33, 36, 37
da Vinci, Leonardo 12, 23, 34
de Nuncques, William Degouve 29
desvío 12, 13
 en el signo icónico 13
 morfológico 12
desvío morfológico 12
disimulatio 16
divinidad 16
dogma docente 16
Domínguez, Oscar 49

E

enriquecimiento icónico 13
Ernst, Max 49
evocación 38
 aqueropoiética 38
exteriorización 15
extrafacial 12

F

flexibilidad 19
formas agradables 16
fuerzas naturales 25

G

Galindo, Inocencio 53
Galindo, José 53
Gamboni, Dario 34, 35
geometrización del cuerpo 21
Giger, Hans Rudolf 12, 28
gimnasia rítmica 19
gusto cotidiano 13

H

Hawkins, Louis Welden 31
heroína en potencia 14
herramienta didáctica 16
herramientas estilísticas 17
Hodler, Ferdinand 24
Holm-Hunt, William 24
Hume, David 14
Hutchenson, Francis 14

I

ideal 11, 18
idealización 11, 12, 13, 15, 17
 canónica 16
 conciencia de 12
 de la mujer 21
 icónica del rostro 13
 imposible 13
 no existente 13
 poco frecuente 13
 origen de la 14
idealización en el retrato 14
idealizada 15
idealizadas 13
 formas 15
imposible 13
Impresiones de la Alta Mongolia
 33
indumentaria 19
indumentario 16

J

Jesús 37

K

Kant, Immanuel 14
Khnopff, Fernand 24
Kiefer, Anselm 51
Klimt, Gustav 24
Klinger, Julius 24

L

labios 23
 “M” 23
Lacan, Jacques 36
La Gioconda 12
libidinoso 11
límite 14

Lisipo 23

M

maquillaje 13
María 15, 17
Martínez-Artero, Rosa 30
Melero, Sergio 31
mensaje poético 17
mensajes 17
metáforas diminutas 37
método paranoico-crítico 36
metonimia 15
Millais, Everet 24
modelo 11, 12, 18, 20, 21
 diferente 23
modelo natural 12
morfología 12, 25
Mucha, Alfons 30
mujeres bellas 13

N

Nacimiento de Venus 12
necesidad representativa 17
Nefertiti 12, 13
Nepal 16
niveles de idealización icónica 13
no existente 13
núcleo libidinoso 14
núcleo libidinoso biológico 14

O

orden antinatural 19

P

Paleolítico 21
Palyushev, Bozhidar 26
pareidolia 36, 37
pareidólico 37
percepción idealizada 15
perfección 11
personaje real 13
pincelada 36
plástica involuntaria 38
Platon 16
Plinio el Viejo 23, 34
poco frecuente 13
poetización 13, 16
Praxíteles 23
prerrafaelistas 23
Prikker, Johan Thorn 25
prototipo 11
proyección de la belleza 17
proyección imaginaria 17

R

realidad 11
 imaginaria 21
 reflejo de la 22
 táctil 21
refinamiento perceptivo 12
representación 14
 de la mujer 14
retrato 14
 de El Fayum 12
Richter, Gerhard 50, 51
rito 16
rituales 16
Rossetti, Dante Gabriel 12, 23, 24

S

Sand, George 49
San Juan Damasceno 15
Santa Ana, con la Virgen y el Niño
 12
Santo Sudario 37, 38
Schiele, Egon 24
Schwabe, Carlos 28
secesionistas 23
Segura, Abel 52
Siddal, Elizabeth 24
simbólicamente desnuda 19
simulatio 16

T

Taj Mahal 15
Tansey, Mark 36, 37
Toorop, Jan 25

V

Velázquez, Diego 66
Venus de bulto redondo 21
Virgen. *Véase también* María
virtud otorgada 16
virtuosismo 18
Vitrubio 21
Vrubel, Mihail Aleksandrovich
 28, 64

ANEXOS

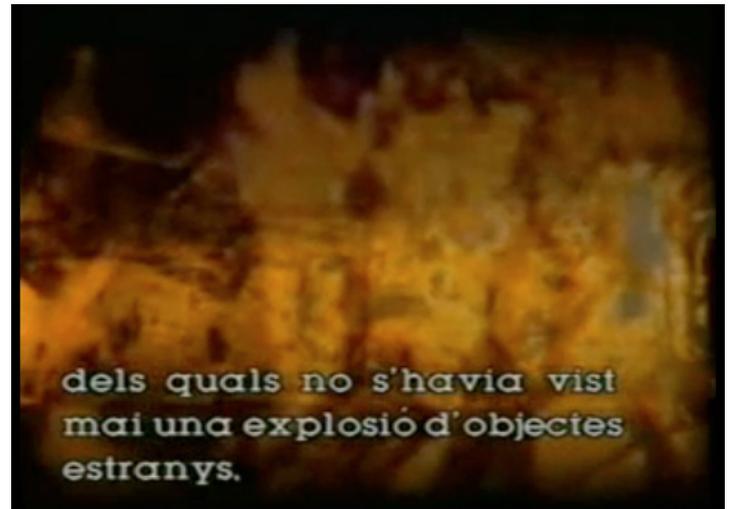
Anexo I Fotogramas de la película *Impresiones de la Alta Mongolia*



Película *Impresions de la Haute Mongolie* (fotograma), 1976



Película *Impresions de la Haute Mongolie* (fotograma), 1976



Película *Impresions de la Haute Mongolie* (fotograma), 1976



Película *Impresions de la Haute Mongolie* (fotograma), 1976



Película *Impresions de la Haute Mongolie* (fotograma), 1976

Anexo II Materiales y técnica de cera bruñida y nogalina

Los materiales pictóricos fundamentales para la serie gráfica son la cera y la solución acuosa tintada.

La cera difiere de modalidad en las propuestas (que observaremos más abajo). Empezamos el Proyecto con las barras de cera en color *Manley* y barras de cera oleosa *Sennelier*. Estos aplicados en barrido y empasto. Hemos experimentado aplicarla “en frito” (Según Dr. Rafael Calduch es frito porque el soporte se calienta por debajo. Él dice que este término está en el libro de Max Doerner) pero este procedimiento no llegó a madurar en una obra acabada. En la evolución del Proyecto se experimentó la modalidad de cera en pasta aplicada en espátuladas.

Como solución acuosa tintada predomina la nogalina. En las diferentes propuestas se ha barajado la posibilidad de utilizar otras tintas acuosas (quelato de hierro, piel de almendra), uno alcohólico (vino tinto) y un disolvente (secativo de cobalto) que comentaremos más abajo con las propuestas correspondientes.

El soporte básico es el papel satinado *Cuché* de 300gr/m². Se ha experimentado también en el papel *SuperAlpha* de 250 gr/m².

Los materiales determinan los procedimientos y la plasticidad pictórica y se comentarán bajo esta aprehensión.

Procedimientos y plasticidad pictórica

Cubrimos gran parte de la superficie con cera *Manley* en barrido. En las zonas luminosas de especial interés aplicamos barrido de cera o barrido y empaste de barra oleosa en capa más gruesa.

La calidad del barrido de cera se determina por la dureza de la barra de color, si se aplica en punta o ancho, la temperatura ambiental, el calor de la barra transferido por la mano y la superficie del papel. Para la propuesta hemos elegido el barrido unidireccional vertical que guarda coherencia plástica con propuestas anteriores. En cierto modo estamos identificados con este tipo de disposición del grafismo.

Empaste con barra oleosa (Sennelier). Este material, debido a su blandura y adhesividad, permite aplicar empastes de un grosor mayor que el grosor de la capa del barrido de cera. Esto puede crear texturas táctiles parecidas a las pinceladas. Debido a su estado pastoso hay que bruñir con precaución para no mezclar con la nogalina, lo que nos llevaría a un color turbio y pérdida de la frescura de la textura de la cera.

El empaste con espátula (espátulada) está relacionado con la modalidad de la cera en pasta. La pasta se prepara con cera de abeja y aguarrás en proporción 1:4 ó 1:5 de peso. En un recipiente de vidrio se deposita las virutas de cera y se añade el aguarrás. Calentamos brevemente el recipiente o lo dejamos varios días hasta su completa dilución.

La cera en pasta se aplica con espátula de grabado (rasqueta). Se deja secar varios

días. El tiempo de secado depende de la ventilación y la capa de la cera. El secado se basa en la evaporación del disolvente (aguarrás).

Los valores del color. Hemos limitado la gama cromática para obtener un soporte cromáticamente neutro al superponer nogalina sobre cera. La mayor parte de las obras se hicieron con una base homogénea de cera blanca y nogalina. Relacionamos plásticamente la neutralidad cromática con la involuntariedad aparente de la generación de la imagen.

Las imágenes se evocan sacando luces de la capa de cera (llogando a veces hasta el color blanco del papel). Las luces se obtienen mediante la eliminación graduada de la nogalina bruñendo, frotando o con aguada decalcomaniaca es decir, los valores de luz aparecen eliminando el valor oscuro de la nogalina.

Otra manera de obtener o intensificar las luces es empastar con cera u óleo.

Por sus propiedades físicas la solución acuosa de nogalina¹ forma diferentes accidentes plásticos: 1. Colorea el papel por dentro cuando encuentra un espacio de poro absorbente; 2. Veladura; 3. Crea gotas contrastadas; 4. Forma una capa densa sobre la cera ó 5. Se lava con agua. Estos accidentes aprovecharemos para crear el lenguaje plástico.

Cada manera de aplicar la nogalina corresponde a diferente intención.

Veladura. Nogalina.

La veladura tiene un valor unificador cromático de toda la superficie. La veladura general tiene la finalidad de crear efecto de profundidad en la superficie pictórica. Esto es debido a la transparencia del medio que se utiliza y la luz del color que rebota del interior bajo la veladura. El efecto de veladura es posible si el medio se aplica uniformemente sin interrupciones cromáticas. Estas últimas se deben evitar a voluntad.

Tradicionalmente para la veladura se utiliza nogalina. Hemos experimentado con solución acuosa de quelato de hierro, secativo de cobalto y vino tinto.

1 De aquí en adelante, para abreviar la escritura y agilizar la lectura, utilizaremos el termino *nogalina* como sinónimo de *solución acuosa de nogalina* o *veladura de nogalina*.



aplicación nogalina

Aplicamos la nogalina con brocha sin presionar ni insistir. La cera repela la nogalina y se forman gotas alargadas. Movemos la nogalina por toda la superficie del soporte. No es nada recomendable aplicarla en chorretones del recipiente porque causaría una infiltración heterogénea que puede alterar la cantidad de pigmentación y mojado innecesario. El mojado masivo afecta la rapidez con que podríamos continuar el siguiente paso del trabajo y provoca una irregularidad ondulada en el papel.

Hemos observado diferencias entre la adherencia de la veladura y la consiguiente pigmentación entre ceras de diferente temperatura (por la temperatura ambiental). Es muy importante aplicar la nogalina y secarla en una temperatura ambiental cálida para adherirse. La nogalina aplicada y secada en frío se separa con el más leve toque.

En un principio la veladura está supeditada a los valores de la capa inferior. En nuestra poética la veladura es un recurso que crea valores de claroscuro.

Otros materiales de veladura

El motivo de buscar más materiales para hacer veladura era oscurecer el fondo al máximo para elaborar un claroscuro con más valores. Estos materiales fueron una solución acuosa de óxido de hierro, secativo de cobalto y vino tinto.

Secativo de cobalto. Hemos notado que la cera oleosa *Sennelier* permanece largo tiempo blanda. Tenemos la duda que en su composición participan aceites no secantes². Para asegurarnos del secado hemos optado en un trabajo por la aplicación directa de secativo de cobalto como si se tratara de una capa de nogalina. Otro motivo para experimentar este material es su tinte oscuro y color saturado. Hemos aplicado la veladura sobre una zona de cera oleosa. Hemos observado que con el primer contacto la cera oleosa

2 No hemos conseguido ficha técnica del materia al pedir al distribuidor.

ablandece (se disuelve) pero sin alteraciones visibles. Incluso permanecen las gotas finas de la nogalina antepuesta. Dentro de varias horas la superficie de la cera se solidifica. Queda una ligera veladura violácea debido al color del secativo.

No nos pareció interesante seguir este procedimiento por la falta de eficacia y el peligro potencial de afectar el trabajo anterior.

El *quelato de hierro*³ proporciona una veladura bien adherida, penetrante y densa. Su color es algo crudo (primario). Casi no se puede rebajar bruñiendo o frotando con trapo.

El *vino tinto* lo aplicamos sobre la cera con brocha. El color era interesante (un rosado cálido) pero demasiado leve para nuestro cometido. Posteriormente, cuando vimos que no es viable el trabajo sobre la veladura de vino, aplicamos nogalina. La sorpresa fue la buena adherencia de la nogalina: no formaba gotas. Esto resultó un descubrimiento importante. Antes habíamos buscado la posibilidad de crear una capa pigmentada más oscura pero sin éxito hasta este momento.

Hemos preparado una *tinta de piel de almendras* pero era evidente que no se puede conseguir la densidad de oscuros de la nogalina. Lo mismo se puede decir sobre el resto de los tintes experimentados. Nos convencimos sobre las ventajas del nogalina como tinta. Decidimos que podemos utilizar una mezcla entre nogalina y el quelato de hierro para mejora las cualidades adhesivas de la nogalina y, en caso que sea necesario, “calentarla” cromáticamente.



arrastrado con tela



una zona de arrastrado más fino

Arrastrado con tela. Después de aplicar la nogalina con brocha, seguimos ejecutando arrastres suaves con trapo hasta conseguir el secado superficial de la nogalina. Cada vez las gotas se hacen más pequeñas. De esta manera la nogalina se integrará sobre la cera sin dejar charcos, gotas, y al mismo tiempo se equilibra el secado por todas las partes. Después del secado superficial dejamos que el papel se seque.

Al tener secado el soporte de papel, bruñimos con tela fina de algodón. Antes comprobamos la pureza de la tela con fuego. Excluir la tela dura y con mezcla de otras

³ Hierro quilatado o quelato de hierro es un microgranulado soluble en agua para la corrección de la clorosis férrica de la tierra cultivada.

procedencias. La primera puede causar rayado (y no será bruñido). La tela con mezclas sintéticas produce electricidad estática que, de su parte, causa mezclas entre la cera y la nogalina y es causa del enturbiado del color.

Es muy importante que cuando se bruña la temperatura ambiental del taller sea relativamente baja. En una temperatura inadecuadamente elevada la cera se ablanda y por muy suave que sea el bruñido la nogalina se queda en el trapo. También de esta manera es posible que se abran involuntariamente calvas sobre el papel Cuché.

Valor plástico del papel

El papel participa en la plástica con su estructura física y su color. Se dan los siguientes casos cuando el papel es visible: 1. huecos entre los grafismos de cera, 2. calvas voluntarias en un bruñido forzado y 3. cera transparente.

En el primer caso la nogalina empapa el papel y él se tiñe.

En el segundo y el tercer caso es visible el color propio del papel.

Curiosamente el color de la nogalina sobre la cera blanca del papel *SuperAlpha* se queda más cálido que en un papel Cuché.

Nogalina en capa

Aprovechamos la propiedad del vino de adherirse sobre la cera. La capa densa se puede hacer de dos maneras: con una capa previa de vino o mezclándolo con nogalina. La primera, hacemos una pasada de vino o vinagre. La dejamos secar. Luego aplicamos nogalina. Aplicada con brocha forma una capa densa y oscura sin separarse en gotas. No es recomendable la segunda manera porque enturbia el color de la nogalina: lo hace blanquinoso.



nogalina adherida



decalcomanía con nogalina

Así preparado el soporte, es muy difícil rebajar la capa de nogalina frotando. Se saca el brillo pero sin cambiar el claroscuro. Entonces, como tuvimos el acetato a mano nos ocurrió la idea de mojarlo con agua o nogalina las zonas claras, pegar el acetato y decalcar. Así con aguadas locales y despegos decalcomanías generamos manchas claras. En realidad es el procedimiento decalcomanía con medio acuoso.

Pátina de talco y pigmento. Lo aplicamos en ocasión sobre cera de pasta. El procedimiento no tiene continuidad en una obra.

Tuvimos la idea de experimentar con varios materiales. En vez de utilizar cera comprada, en una obra utilizamos cera de abeja en pasta. El motivo para experimentar esta opción era la dificultad de cubrir con barras de cera la superficie del papel: 1. tiempo que ocupaba y 2. fallos inevitables en cubrir la superficie sin huecos. Para preparar la cera utilizamos cera de abeja virgen en láminas y aguarrás en proporción 1:5. Aplicamos la cera con espátula de plástico de grabado (rascleta) en una dirección. Los accidentes de las irregularidades del borde de la espátula y solapamiento con otra hoja nos parecieron de interés plástico y los dejamos sin corrección: se observan incisiones, barbas de despegue de la pasta de cera. Entre estas se encuentra la textura granulada del propio material. Dejamos secar la pasta una semana para la evaporación del aguarrás en la pasta.

Hemos decidido experimentar también con el material de pigmentación (veladura). Esto al principio era vino. Para tener más consistencia intentamos espesarlo en fuego evaporando el contenido acuoso (alcohólico). No observamos cambios en la viscosidad y la pigmentación al disminuir el volumen a la mitad. Aplicamos el vino sobre la cera con brocha. El color era interesante (un rosado cálido) pero demasiado transparente para nuestro cometido. Posteriormente, cuando vimos que no es viable el trabajo sobre la veladura de vino, aplicamos nogalina. La sorpresa era la buena adherencia de la nogalina: no formaba gotas. Esto era un descubrimiento importante. Antes habíamos buscado la posibilidad de crear una capa pigmentada más oscura pero sin éxito hasta este momento. El fondo de la misma cera hacía posible la adherencia de la nogalina (o el vino) de tal modo que el color de la veladura era el de la aplicada directamente sin necesidad de arrastres. Junto con esto fueron cumplidos los motivos antes mencionados: una rápida y densa capa. Además encontramos posibilidades plásticas accidentales imposibles con barrido de cera en barra.

Las manchas que genera son incontroladas pero el dibujo de la composición continua teniendo un aspecto de intención figurativa.

Los accidentes de las irregularidades sobre la cera del borde de la espátula y solapamiento con otra hoja nos parecieron de interés plástico y los dejamos sin corrección: se observan incisiones, barbas de despegue de la pasta de cera. Entre estas se encuentra la textura granulada del propio material.

Anexo III Técnica de temple de colas de animales

Las colas de animales se obtienen de tejidos de animales en una solución acuosa cuyo componente principal es la glutina¹. Se comercializan en pastillas, granos o láminas. Para su uso se le aplica una hidratación con el aumento de la temperatura hasta 53°C en baño María. Nos orientamos en los temple magros de cola de conejo y gelatina. Estamos al corriente de que los fuentes bibliográficos no recomiendan el empleo de la cola de conejo como aglutinante por motivos de color. Nuestro propósito es comprobar algunas de estas afirmaciones empleando pigmento de gama alta. Otro motivo de experimentar con este aglutinante es la dureza de su capa que supuestamente favorece la aplicación de lija.

La experimentación girará en torno a la aplicación de la cola de gelatina porcina alimenticia sola, por una parte y por otra, la viabilidad de aplicar diferentes colas por capas y reforzarlas con óleo.



el aspecto de la gelatina

Para nuestro trabajo la concentración de gelatina es 4%. Según Doerner entre 4% y 6%² para pintar. No hacemos caso a las instrucciones para uso nutritivo. Teniendo en cuenta que la gelatina que utilizamos es de alta calidad, nos decantamos por una concentración de 4%.

Una lámina de gelatina de que disponemos pesa 1,(6) gr y calculamos $166,7/4 = 41,7$ ml. de agua por lámina. Utilizamos agua destilada para evitar las impureza del carbonato cálcico. Templamos el agua calculada y medida en un recipiente de vidrio. Ponemos la cantidad de gelatina calculada y dentro de unos minutos tenemos la cola preparada. La apropiada conservación y el almacenamiento son primordiales para su uso prolongado, por eso, añadimos de conservante unas 10 gotas de esencia de lavanda por 50 ml. de cola (espliego) o de clavo 15 gotas por 100 ml. de cola. Agitamos. La cantidad de aceite es mínima y las pruebas han mostrado que no se altera el carácter magro del temple. Tampoco se afectan las calidades plásticas. La cola, conservada de esta manera y cerrada herméticamente sin nada más, resiste a los agentes biológicos durante meses

1 Doerner, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Editorial Reverté, Barcelona, 1921 (4ª ed. española, 1986), p. 118.

2 *Ibidem*, p. 200.

en condiciones ambientales! A partir de este momento y de esta breve investigación recomendamos animosamente que se divulgue en la facultad por parte del profesorado esta posibilidad y que se ponga fin a las colas podridas. También cabe la posibilidad en utilizar como conservante una combinación de nipasol 0,025% y nipagén 0,1%, según consultamos en la farmacia, pero no tenemos comprobación sobre su eficacia. Los resultados con las esencias han sido tan positivas que no consideramos necesario ampliar la investigación en el uso de conservantes sintéticos.

Por la tendencia de la cola de formar gel (cuajar), la cantidad con que pintamos se temple continuamente para mezclar con el pigmento y pintar. Mientras pintamos mantenemos la temperatura de la gelatina estable sobre unos 25 ó 30°C. Históricamente en esto consistió el motivo para llamar este grupo de aglutinantes temples. En el caso contrario la cola se solidificaría y sería inmanejable. Hemos experimentado calentar la pequeña cantidad con que pintamos en un recipiente metálico colocado sobre la rodilla.

Durante el proceso de trabajo observamos que la gelatina ofrece algunas ventajas en comparación con el resto de los temples magros. Es estable al aplicarlo: no se lava con la aplicación de pintura posterior, lo que hace posible trabajar con capas o aplicar manchas adyacentes. Permite curtido. Tiene buena luminosidad. Con este trabajo no podemos comprobar su comportamiento a largo plazo sobre la obra.

Amasamos la pintura en el momento de pintar con una espátula y apretamos los grumos. El amasado con el aglutinante se hará en la paleta. La concentración se hará en función de la necesidad plástica.

Curtido

Es posible experimentar con dos curtidores: alumbre y formol. Para esto proponemos experimentos de tanteo sin introducirlo en la obra planteada. Nuestro curtidor será el formol aplicado con pincel o pulverizado (aplicación superficial, no por mezcla). Debido a su cuajado irreversible no aceptamos la recomendación de Doerner de mezclar las soluciones con formol por el poco tiempo que será apta para trabajar.

Preparamos el curtidor en un bote de plástico de garganta estrecha cerrado herméticamente. La solución será entre 3 y 4% de formaldehído. Como el formol es de 40% de formaldehído tenemos que multiplicar la cantidad calculada de formol por 2,5. Así a 100 ml. de agua calculamos $4 \text{ ml.} \times 2,5 = 10 \text{ ml.}$ de formol para obtener 4% formaldehído (o $3 \text{ ml.} \times 2,5 = 7,5 \text{ ml.}$ para obtener 3% de formaldehído). Otra vez, y por los motivos descritos más arriba, el agua debe ser destilada.

Terminada la imprimación y una vez seca se curte. Para curtir es suficiente una pasada con paletina ejerciendo un movimiento lento. El curtido de la pintura se aplicara después de una capa, por zona o por mancha. No es necesario que seque completamente la pintura para aplicar el curtidor.

El curtido se aplica con unos propósitos generales de proteger el trabajo de la humedad ambiental y los consiguientes ataques de microorganismos y destrucción. En nuestro trabajo el propósito particular del curtidor es proporcionar la posibilidad de tra-

bajar por capas. Estamos conscientes y asumimos que el curtido tiene un inconveniente que consiste en el envejecimiento brusco de la superficie pictórica: se agudiza la tendencia de cuarteado.

Los procedimientos que se pueden experimentar con esta técnica son los propios del lenguaje abstracto: lavado, lijado, frottage, grattage, arrancado etc.

La mancha abstracta. La decalcomanía con acetato con temple de gelatina.

Hemos trabajado la mancha abstracta en varias asignaturas y procedimientos. Nuestro propósito inicial ha sido conseguir una imagen *aquiropoiética*. Esto está ligado directamente con los objetivos de la investigación.

El utensilio que aplicamos para descalzar es una hoja de acetato que cubre por completo el soporte. El acetato tiene el dibujo preparatorio así que siempre tenemos orientación de la composición y estamos libres en concentrarnos sólo sobre el material en las manos.

Para iniciar el trabajo sobre el soporte es conveniente hacer un mojado previo de agua con brocha para integrar las manchas con el fondo. Así se controla la pigmentación y de ahí el clarooscuro. Aplicamos con pincel de pelo sintético el temple y inmediatamente presionamos el acetato. Movemos la humedad con el dedo o la punta del rabillo del pincel. Inmediatamente tenemos que recuperar los blancos (el fondo del soporte) si la mancha se hace demasiado oscura. Esto con un trapo y a continuación lavamos con un pincel empapado de agua limpia. De nuevo presionamos con el acetato y lo despegamos. En caso de fallos, lijamos. El despegado del acetato deja una línea contrastada por el último punto o borde de contacto con la mancha húmeda. Esto podemos utilizarlo como recurso para delimitar zonas o evitarlo en las zonas de menos contraste.

La intención es no dejar líneas definidas y huellas del pincel. La mancha decalcománica deja la impronta de la involuntariedad y accidentalidad.

En un principio trabajamos en monocromo. Elegimos como pigmento el rojo de óxido de hierro por varios motivos. Cromáticamente, es de un tono cálido con una tendencia pardusca que se ha utilizado como base del abocetado previo sobre el soporte. El aspecto crudo de la experimentación de decalcomanía nos hizo ir directamente a este aspecto cromáticamente familiar y impretencioso. Se ciñe a la carnosidad. Variando poco la cantidad del aglutinante podemos obtener pintura muy opaca y transparente. Por último, es un pigmento mínimamente nocivo lo que permite el manejo continuo en mezclar con la cola (gelatina) sobre la paleta.

La segunda pieza de este procedimiento la pintamos con los pigmentos verde ftalocianina, rojo de óxido de hierro, azul ultramar entre los cuales predomina el primero.

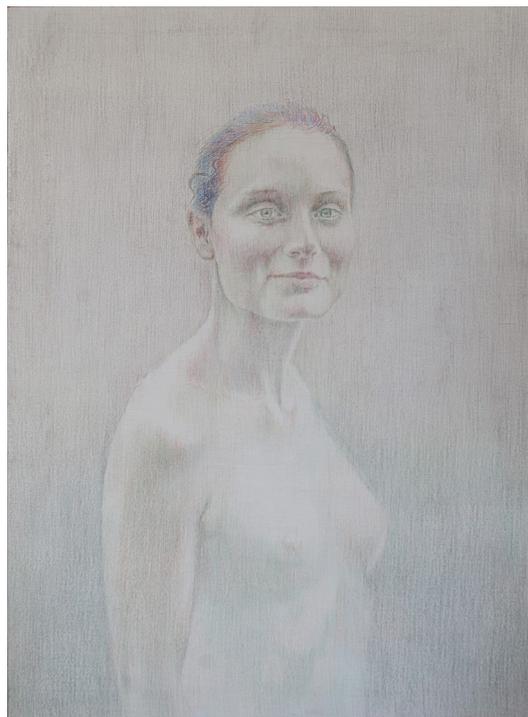
Anexo IV Técnica mixta con lápiz, acrílico y óleo

Para utilizar estas técnicas había que resolver algunos problemas en cuanto a la compatibilidad entre ellas.

Primero, el soporte, tabla de madera contrachapada con una imprimación de creta, no era el más habitual para pintar con lápiz. Para hacerlo más amable para el lápiz hay que lijar con una lija gruesa. El dibujo lo pensamos como una especie de grisalla por eso al principio empezamos con un color verde. Las capas posteriores arrojarán sombra,



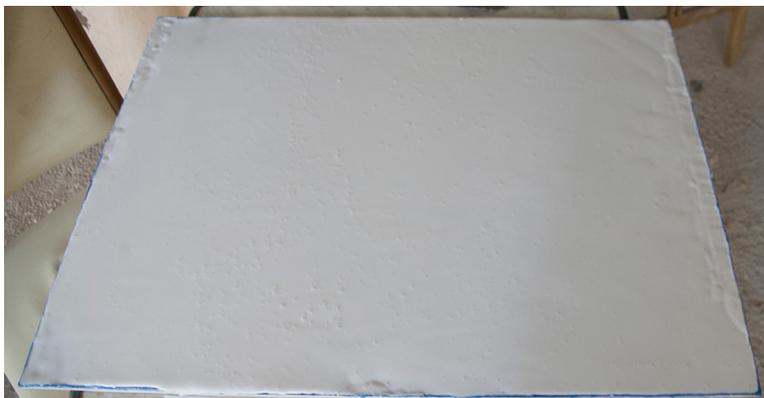
grisalla verdosa de lápiz



lápiz a todo color

por eso el dibujo no debe ser excesivamente oscuro y monocromo.

El dibujo de lápiz completo lo fijamos con laca Zapón pulverizada para no diluirlo con el acrílico.



cubrir con látex

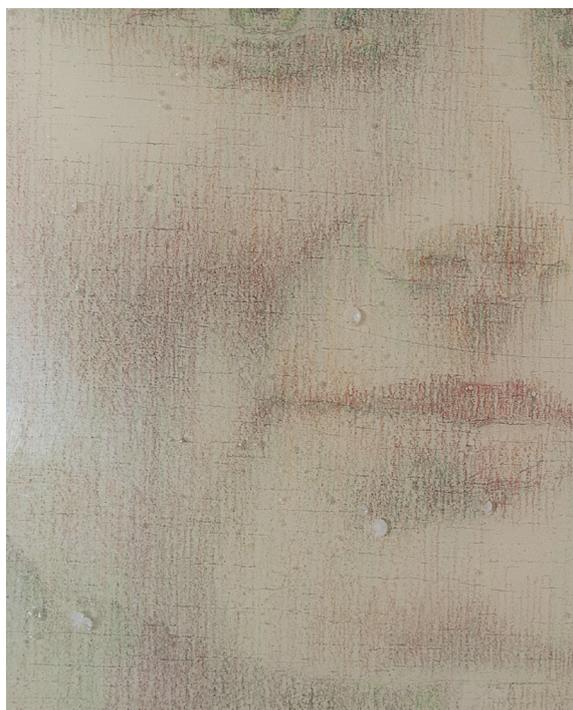
Antes de echar la capa del látex acrílico¹ hicimos un reborde con la pintura acrílica. Hace de barandal para rellenar con el látex. Hemos hecho la cobertura con 1600 ml. de látex aproximadamente. Se iguala y alisa con una barra.

La cobertura de acrílico se seca en varios días y se vuelve transparente.

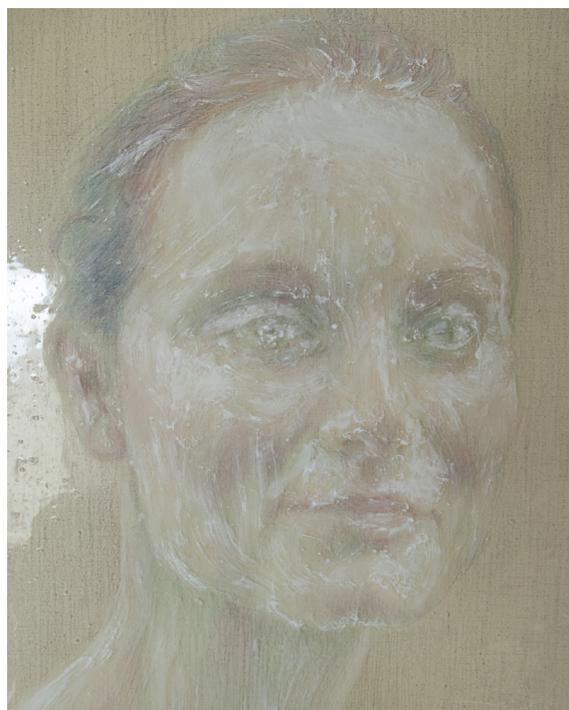
Utilizarlo en cantidades aumentadas de látex supone comportamiento físico diferente de la pintura aplicada con pincel. En esto aparecen diferentes defectos como grietas, ondas o burbujas. Es preciso intentar palear o por lo menos disimular estos defectos e intentar rellenarlas con látex. No secar al aire libre.

Aplicar (pintar) una capa de “diente” es necesario para la posterior pintura al óleo. Es una manera de crear compatibilidad entre diferentes medios: el acrílico y el óleo. Se utilizó mezcla entre látex acrílico y carbonato de magnesio. El carbonato tiene un grano perceptible y fino. Su transparencia permitirá la visibilidad del la capa inferior.

Este procedimiento es clave para la plástica del trabajo. Hay que cubrir todo; ser muy riguroso con la dirección y el grosor de la pincelada. Prestamos especial atención sobre los límites y los bordes. Hacerlos limpios sin acumulaciones excesivas del médium. Tener en cuenta las luces y las sombras finales. La capa fina donde será visible el dibujo inferior.



detalle



capa de carbonato de magnesio

1 *Laicril P-1575* de la casa *Laiex*.

Se lija la capa de diente sobre seco, y si es posible, sin tocar la capa inferior de látex. Este trabajo será necesario en la elaboración de la capa homogénea y uniforme. No hay que abusar del lijado para no alisar demasiado las pinceladas. En realidad sirve para corregir imperfecciones e integrar las manchas blancas. Con este mismo propósito se puede alternar varias veces la aplicación de carbonato de magnesio y lijado.

El color final se define con veladuras. La primera veladura en frío se basa en azul Prusia.

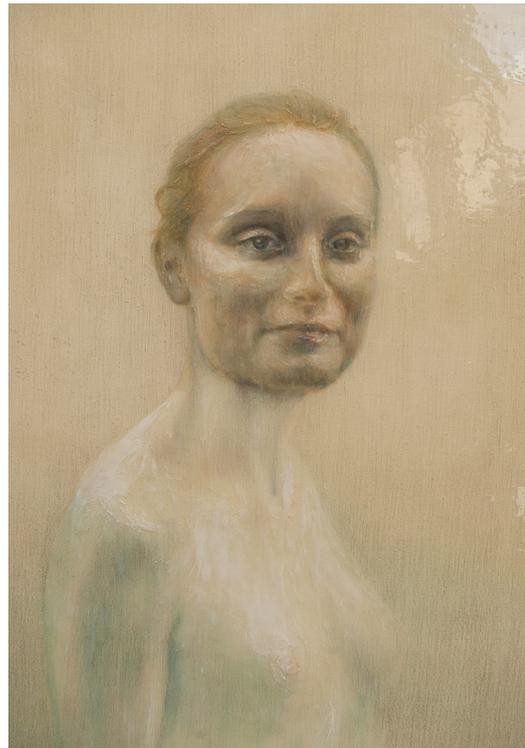


secado de la cobertura de látex





veladura de fríos



veladura de cálidos

La segunda veladura es de alizarina y la tercera más cálida de sombra natural clara italiana.

No podemos separar la aportación de cada capa y material en la plástica de esta técnica mixta. El lápiz de base aporta cromatismo y grafismo. La capa de acrílico separa la capa de lápiz y la veladura, y de esta manera da profundidad real. La capa final, aplicada en varios colores superpuestos, organiza el cromatismo definitivo.

Anexo V Pintura de óleo

La pintura de óleo se prepara a partir de dos componentes primarios: aceite secante y pigmento. El uso de la pintura comercial es tan generalizado que entre los ingredientes principales podemos incluir la carga (stearato de aluminio).

Hemos optado por elaborar nuestra propia pintura que va a conformar gran parte de nuestra paleta.

A continuación describiremos la elaboración de nuestra pintura y marcaremos algunas pautas que hemos seguido o descubierto.

Hemos utilizado la receta más simple posible: aceite y pigmento. El aceite de alta calidad nos proporciona la ventaja de no necesitar aditivos para equilibrar la pintura. Hemos utilizado aceite de linaza prensado en frío con la cantidad de mucílago entre 2 y 4%. Esto garantiza buen secado, plasticidad y película.

La proporción entre aceite y pigmento es *ex officio*, pero para saber en qué grado de absorción nos movemos nos guiamos por la tabla de absorción de Ralf Mayer¹. La gran parte de los pigmentos que hemos utilizado han sido de absorción mediana y alta (de cuatro grados según la tabla). Entre los pigmentos de los que disponemos el menos absorbente ha sido el blanco de plomo (carbonato básico de plomo) con índice de absorción 63 y el más absorbente el sombra natural de índice 103. Así moviéndose paulatinamente de un extremo a otro (o manejando los dos extremos) no deberíamos experimentar ninguna sorpresa en la relación aceite-pigmento.



El espacio de amasado y molido de la pintura.

Para amasar, moler y entubar la pintura, organizamos un espacio en el laboratorio que consiste en una mesa sobre la que montamos una losa de mármol o vidrio verde grueso mate. En el medio de la losa ponemos un montoncito de pigmento y sobre este echamos una cantidad, más bien corta, de aceite. Mezclamos con una espátula flexible y si es necesario añadimos más aceite. Cuando tenemos la cantidad mezclada, notamos que la materia está grumosa. Para romper estos grumos es necesario moler.

1 Mayer, Ralf: *Materiales y técnicas del arte*. Herman Blume, Madrid, 1981 (1ª ed., 1985), p. 124.



La masa de pintura en el centro de la losa

Apartamos la cantidad mezclada en un esquina de la losa. De allí cogemos una cantidad pequeña y la ponemos en la parte central. Allí molemos con la moleta de vidrio o de piedra. Recogemos la cantidad molida y la acumulamos en otra esquinita de la losa. Así hasta que terminamos toda la cantidad amasada.



Entubar la pintura y cerrar el tubo



Entubamos la pintura en tubos de aluminio con una espátula rectangular estrecha y alternamos el relleno con golpecitos del tapón sobre la mesa en vertical. Dejamos una distancia de 2 centímetros de la apertura sin llenar. Cerramos la apertura del tubo presionando con el filo de una espátula rígida y doblando el pliegue sobre sí un par de veces. Conviene escribir el nombre de cada pigmento y fijar una manchita del color sobre cada tubo (añadir algún dato más: como la fecha de elaboración y algún material específico añadido).

El comportamiento de cada pigmento es diferente. Los cadmios tienen un comportamiento “moderado”. Esto significa que tienen brillo mediano, se une bien con el aceite, se equilibra la proporción con el aceite fácilmente, deja una huella muy plástica. El rojo de óxido de hierro 110 es algo parecido con diferencias insignificantes.

La sombra natural es muy viscosa: al amasarlo se compacta y tiene aspecto de arcilla, tiene una tendencia mate. No forma grumos y parece que el molido es innecesario, pero en el amasado se perciben las partículas más grandes del pigmento. Si queremos una pintura fina de la sombra natural, necesitaremos mucho trabajo para rebajar el grano.

El azul ultramar PB29 tiene una tendencia marcada mate. Hay que tener cuidado de no buscar más brillo añadiendo demasiado aceite.

El alizarina es un pigmento de baja densidad y al añadir aceite no se encoge mucho. Con el mismo peso de alizarina se puede preparar más del doble de cantidad de pintura que un pigmento de cadmio. Deja unos rastros finos paralelos al pasar la moleta. Algo parecido es el verde ftalocianina PG7.

El sulfato básico de plomo segrega el aceite. Conviene añadirle dispersante para aceites.

Después del amasado de cada color hay que limpiar la losa y los utensilios. La buena limpieza es garantía para la pureza del color porque el color anterior resulta adulterante para el posterior. Si queremos ser rigurosos del todo, hay que seguir un orden al trabajar los colores para que se contaminen al mínimo. El orden habitual del amasado de una tanda es de pigmentos claros a oscuros. Conviene agrupar los pigmentos de tendencia cálida y los pigmentos de tendencia fría para trabajarlos por separado; seguir los pigmentos de color armónico y no amasar seguidamente pigmentos de color complementario. También es preferible amasar un pigmento menos cubriente antes que uno más cubriente.

Anexo VI Talla de piedra

La primera etapa de nuestro trabajo es el desbaste bruto con cortes paralelos de radial. Esto es hacer segmentos de la materia sobrante con radial y disco segmentado. Después romper estos con golpes potentes.

Seguimos con desbaste de martillo neumático y con gradina (cincel dentado).

Cuando existe peligro de romper partes necesarias pasamos a disco pequeño y fresas para ir a la forma justa. Entonces empezamos a medir con la máquina de sacar puntos.

El mármol rosa portugués es de una composición rico de silicio; por este motivo los discos y las fresas tienen que ser electrodepositados y segmentados. Estas herramientas deben ser las mismas con las que se trabaja granito. Los discos y las fresas de diamante no son adecuados por su rápido desgaste.

Soporte de tres puntos (transportador)

Elegimos tres puntos sobre el modelo de escayola con el criterio de ser puntos de la parte facial más salientes y que no afecten la cara. Uno de los puntos será el tope vertical (plano horizontal) y dos puntos del plano frontal bastante separados uno del otro. En cada punto se coloca una pieza de materia resistente (trozos de mármol, metal) fijada con escayola.

Se elabora el soporte de materiales resistentes (madera, metal) que puedan aguantar el peso de la máquina de puntos, el gato (sargento), el manejo frecuente del taller, la larga duración del trabajo, un posible reúso. Las puntas metálicas deben de encajar con los puntos del modelo sin tensiones. Las dimensiones se determinan del modelo.

Una vez tenemos los puntos del modelo y el soporte, elegimos los tres puntos sobre la piedra. La piedra puede (o conviene) tener un previo desbaste de volúmenes generales. Los tres puntos sobre la piedra serán la base común con el modelo de escayola. Los tres puntos, igual que los puntos del modelo, deben de ser de material resistente. En el presente trabajo su fijado era de escayola, pero durante el curso ocurrieron un par de separaciones por eso recomendaría un fijado más estable que podría ser alguna resina (epoxi o poliéster) o adhesivo instantáneo. El problema de la separación de los puntos es su justa fijación posterior.

Un asunto muy importante desde el principio es colocar los puntos de orientación en posición equivalente en las dos piezas: la del modelo y de la obra. Esta equivalencia se determinará con el listón vertical del soporte y debe ser vertical visto de delante y de perfil. Si lo medimos con una plomada será aún mejor.

El soporte de tres puntos junto con la *máquina de sacar puntos*, forman un transportador que se desplaza continuamente en el proceso de trabajo (el desbaste sobre todo). La máquina se sujeta sobre el soporte con un *gato* (sargento). A ser posible el gato debe ser de tamaño reducido por dos motivos: no ocupar mucho espacio y así no molestar y segundo, no pesar sobre el soporte para no deformar y facilitar su manejo. La máquina se sujeta en el listón vertical del soporte adosada en su brazo de madera. El mango del gato queda hacia fuera. La posición del brazo es perpendicular al listón vertical y también es exterior al listón. De esta manera el espacio entre el soporte y el material es más fácil de

manejar con la punta de la máquina.

Puede ser conveniente colocar los tres puntos de orientación con la máquina sujeta comprobando que no falte volumen de la pieza del material primario (la piedra) o lo contrario, que le falte, si así nos conviene. Esta comprobación se debe hacer con ayuda de los puntos más salientes del modelo: el más elevado los dos laterales y el del frente, porque como regla se trabaja de delante hacia atrás.

Uso del transportador.

Se usa continuamente en el trabajo alternando medición con desbaste hasta obtener el volumen deseado.

En el uso del transportador podemos aplicarlo en vertical sólo porque se puede deformar en otra posición o no se ajustan las puntas en los puntos de orientación de la misma manera en vertical que en horizontal.

Se mueven los dos brazos flexibles para elegir la posición del brazo más saliente que dispone de una punta y esta cumple el papel del uso de todo el transportador. la maquina tiene un codo con movilidad en todas las direcciones (existen máquinas con dos codos de este tipo).

Medir.

Trabajamos simétricamente la cara.

Conviene utilizar planos relativamente grandes que se pueden describir con tres puntos. Profundizamos en estos tres puntos y limpiamos el espacio inscrito entre ellos. Si cabe, dentro de este plano buscamos otro triángulo hasta llegar al detalle propuesto. Medimos con una exactitud menor de un milímetro. Podemos dejar un reserva pequeña para el pulido.

Pulido

Como se trata de un mármol rosa portugués, contiene vetas oscuras que sobre un retrato queda feo. Entonces conviene hacer un pulido mate. Pulimos a mano con trozos de arenisca de rodeno con agua.

